



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**Notas al programa:  
obras de Bach, Beethoven, Brahms, Debussy y Ponce**

como opción de Tesis que presenta

Judith Evelia Garza Osti

Para obtener el título de

LICENCIADA EN PIANO

Asesora de Notas al Programa: Dra. Eunice Padilla  
Asesor de Recital Público: Mtro. Álvaro Olín

MÉXICO, D. F.

NOVIEMBRE - 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.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

A Evelia, mi madre, y a Ernesto, mi padre.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Jaime, por su inmenso apoyo para dar este importante paso y por tantas cosas que no cabrían en ningún libro.

A mis hermanos, Gabriela, Ernesto y Liliana, y mi abuela Herlinda por respaldarme siempre.

A la Dra. Eunice Padilla por sus clases y por asesorarme en la elaboración de este trabajo escrito.

Al maestro Álvaro Olín por sus clases, consejos y ayuda para la preparación del Recital público.

A los maestros Cristina Castro, Salvador Rodríguez y al Dr. Gustavo Martín por sus puntuales observaciones.

A Gina Lavín y Paola Colín por su cariño y gran ayuda para realizar este examen.

A Claudia Aragón (Kaly), por su amistad y valiosa colaboración.

A Consuelo García, Beatriz Peralta y Patricia Zúñiga por su ayuda en todas las cuestiones de la biblioteca.

A Imelda Sáenz, Kathia Espinosa, Giannina Reyes, Haydée Loya, Vilka E. Castillo, Gabriela Orta y Josué Mendoza por el camino recorrido juntos.

A Enrique Flores España y Eduardo Robles por el apoyo a este proyecto.

## CONTENIDO

<b>Recital público .....</b>	<b>6</b>
<b>Suite francesa en Do menor BWV 813 de J. S. Bach (1685-1750).....</b>	<b>7</b>
• Contexto y Marco histórico.....	7
• Análisis.....	11
• Reflexión .....	22
<b>Sonata para piano en Mi menor Op. 90 de L. van Beethoven (1770-1827).....</b>	<b>26</b>
• Contexto y Marco histórico.....	26
• Análisis.....	31
• Reflexión .....	40
<b>Tres Intermezzi para piano Op.117 de Johannes Brahms (1833-1897) .....</b>	<b>41</b>
• Contexto y Marco histórico .....	41
• Análisis.....	46
• Reflexión .....	55
<b>Estampes de Claude-Achille Debussy (1862-1918).....</b>	<b>57</b>
• Contexto y Marco histórico .....	57
• Análisis.....	60
• Reflexión .....	69
<b>Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel para piano solo de Manuel M. Ponce (1882-1948).....</b>	<b>72</b>
• Contexto y Marco histórico .....	72
• Análisis.....	76
• Reflexión .....	81
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>83</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS .....</b>	<b>87</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Bach, <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 1-3. ....	16
Ilustración 2. Bach, <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 5-6. ....	17
Ilustración 3. Bach, <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 9-11. ....	17
Ilustración 4. Bach, <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 13-15. ....	17
Ilustración 5. Bach, <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 17-19. ....	18
Ilustración 6. Bach, <i>Menuet</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 1-5.....	20
Ilustración 7. Bach, <i>Courante</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 28-38. ....	23
Ilustración 8. Bach, <i>Air</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 14-16. ....	23
Ilustración 9. Bach, <i>Menuet</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 6-11.....	23
Ilustración 10. Bach, <i>Air</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 14-16. ....	24
Ilustración 11. Bach, <i>Menuet</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> , cc. 6-10.....	24
Ilustración 12. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 1-4 .....	33
Ilustración 13. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 9-16 .....	33
Ilustración 14. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 18-24 .....	34
Ilustración 15. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und</i>	

<i>Ausdruck</i> , cc. 55-57.....	34
Ilustración 16. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 84-89.....	35
Ilustración 17. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 107-117.....	35
Ilustración 18. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> , cc. 134-151.....	36
Ilustración 19. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i> , cc. 1-9.....	37
Ilustración 20. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i> , cc. 228-233.....	39
Ilustración 21. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i> , cc. 234-237.....	39
Ilustración 22. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 1, cc. 1-4.....	47
Ilustración 23. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 1, cc. 21-23.....	48
Ilustración 24. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 1, cc. 50-51.....	48
Ilustración 25. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 2, c. 1.....	49
Ilustración 26. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 2, cc. 27-30.....	50
Ilustración 27. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 2, cc. 48-50.....	50
Ilustración 28. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 2, cc. 60-61.....	51
Ilustración 29. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 2, cc. 66-71.....	51
Ilustración 30. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 1-3.....	52
Ilustración 31. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 21-25.....	52
Ilustración 32. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 41-45.....	53
Ilustración 33. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 46-49.....	53
Ilustración 34. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 106-108.....	54
Ilustración 35. Brahms, <i>Intermezzo</i> Op. 117 No. 3, cc. 117-122.....	54
Ilustración 36. Debussy, <i>Pagodes</i> , cc. 1-9.....	61
Ilustración 37. Debussy, <i>Pagodes</i> , cc. 11-12.....	62
Ilustración 38. Debussy, <i>Pagodes</i> , cc. 23-24.....	62
Ilustración 39. Debussy, <i>Pagodes</i> , cc. 37-38.....	63
Ilustración 40. Debussy, <i>Soirée dans Grenade</i> , cc. 17-20.....	65
Ilustración 41. Debussy, <i>Soirée dans Grenade</i> , cc. 33-36.....	66
Ilustración 42. Ponce, <i>Preludio</i> cc. 1-3.....	77
Ilustración 43. Ponce, <i>Preludio</i> , cc. 30-34.....	78
Ilustración 44. Ponce, Fuga, cc. 1-3.....	78
Ilustración 45. Ponce, Fuga, cc. 21-26.....	80
Ilustración 46. Ponce, Fuga, c. 60.....	81

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fórmulas rítmicas de la <i>Allemande</i> .....	12
Figura 2. Patrones rítmicos más usuales de las <i>Sarabandes</i> .....	15
Figura 3. Patrón rítmico de la <i>Sarabande</i> de la <i>Suite francesa en Do menor BWV 813</i> de J. S. Bach.....	15
Figura 4. Escala mayor armónica doble sobre Do sostenido.....	65
Figura 5. Escala por tonos sobre Do sostenido.....	65
Figura 6. <i>Dodo, l'enfant do</i> .....	67
Figura 7. <i>Nous n'irons plus au bois</i> (fragmento).....	67
Figura 8. Escala por tonos sobre Mi.....	68

## *Recital público*

---

### ***Suite francesa No. 2 en Do menor BWV 813***

*Allemande*

*Courante*

*Sarabande*

*Air*

*Menuet*

*Gigue*

J. S. Bach  
(1685-1750)

### **Sonata para piano en Mi menor Op. 90**

*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*

*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*

L. van Beethoven  
(1770-1827)

### **Tres *Intermezzi* para piano Op. 117**

*1. Andante moderato*

*2. Andante non troppo e con molto espressione*

*3. Andante con moto*

J. Brahms  
(1833-1897)

### ***Estampes***

*Pagodes*

*Soirée dans Grenade*

*Jardins sous la pluie*

C. A. Debussy  
(1862-1918)

### **Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel para piano solo**

M. M. Ponce  
(1882-1948)

- **Contexto y Marco histórico**

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, población al centro de Alemania, el 21 de marzo de 1685. Cerca de ochenta miembros de su familia se dedicaron a la música. Con su padre, Johann Ambrosius, probablemente haya aprendido a leer notación musical y a tocar instrumentos de cuerda en su primera infancia (Moroney, pp. 1-5).

Antes de cumplir diez años queda huérfano de padre y madre. Se muda a Ohrdruf con su hermano mayor Johann Christoph Friederich, alumno de Pachelbel. Con él comienza a estudiar formalmente el órgano. Mientras reside ahí estudia en el Lyceum; una vez terminados sus estudios en dicha institución se hicieron gestiones para que continuara su formación en Lüneburg (Emery/Wolff, Grove Music Online).

En dicha ciudad se convierte en cantor del *Mettenchor* de la *Michaeliskirche*. Esta iglesia estaba asociada a dos escuelas: la *Ritteracademie*, que era para jóvenes nobles, y la *Michaelisschule* para plebeyos. Los miembros del *Mettenchor* recibían educación gratuita en la *Michaelisschule*; fue de esta manera que Johann Sebastian pudo continuar sus estudios. Entre las obras que interpretaba el coro había repertorio de Monteverdi, Schütz, Capricornus y Pachelbel. En este periodo de su vida, Johann Sebastian se relaciona con el compositor Georg Böhm. Se cree que a través de él conoció las *suites* de danzas para clavecín (Wolff, p. 62). También en este lapso escucha al famoso organista Johann Adam Reincken en la cercana ciudad de Hamburgo, conociendo así la escuela de órgano del norte de Alemania, mucho más imaginativa y ornamentada que la austera del sur, la de su hermano Johann Christoph Friederich y el maestro de éste, Pachelbel (Moroney, pp. 8-10).

Otro gran descubrimiento de Lüneburg fue la música francesa. La *Ritteracademie* y la *Michaelisschule* estaban una junto a la otra. En la primera enseñaba danza el músico Thomas Selle, quien era miembro de la orquesta del Duque Georg Wilhelm de Braunschweig-Lüneburg y su esposa Eleonore Desmier d'Olbreuse, noble francesa. Dicha orquesta estaba conformada por músicos franceses o con conocimiento de la música francesa. Por lo que se sabe, Johann Sebastian tuvo la oportunidad de oírla varias veces, familiarizándose tanto con la forma de componer de los galos como con su estilo interpretativo.

En 1702, tras dos años de residencia en Lüneburg, se dan por concluidos sus estudios y comienza a buscar un trabajo formal. Es aceptado como el organista de la *Jacobikirche*

de Sangerhausen, pero no se queda con el trabajo debido a que el Duque Johann Georg de Saxe-Weissenfels interviene por uno de sus empleados.

Un año después trabaja como músico de la corte y organista suplente por un breve período en la corte de el Duque Johann Ernst de Saxe-Weimar, el hermano menor del duque reinante, Wilhelm Ernst (Wolff, pp. 60-69).

La oportunidad de un mejor trabajo se presenta al poco tiempo; en 1703 le ofrecen el puesto de organista en la *Bonifaciuskirche* de Arnstadt, en el que permanece cuatro años. Aparentemente renunció porque no podía montar música elaborada, ya que el nivel de los ejecutantes no era bueno y él no era paciente con músicos incompetentes. Esto queda muy claro en una anécdota con un fagotista, del cual dijo que su instrumento sonaba como una cabra. Un día se encontraron en la calle y el fagotista, habiéndose enterado de sus dichos, le pegó en la cara con una vara. Bach respondió sacando su espada; afortunadamente algunos de los presentes los separaron y los llevaron ante las autoridades. Éstas los dejaron ir, no sin amonestarlos, particularmente a Bach, a quien dijeron que debería de ejecutar no solamente los corales de los servicios, sino ayudar en todo tipo de música (Moroney, pp. 11-12).

Tras este incidente pide un permiso para ausentarse un mes con motivo de escuchar en Lübeck a Buxtehude. Su ausencia se prolonga por tres meses. A su regreso, ante las preguntas del Consistorio, responde con monosílabos y evasivas. Los problemas siguen en aumento hasta que se presenta otra oportunidad laboral y renuncia.

Su siguiente trabajo fue también como organista en la iglesia de San Blasius, ubicada en Mühlhausen. Es en esta época que su tío materno Tobias Lämmerhirt muere y le deja como herencia 50 gulden (más de la mitad de sus ingresos anuales), permitiéndole casarse con su prima María Bárbara. Es también por estas fechas que empieza a tomar alumnos, actividad con la que continuaría toda su vida (Wolff, pp. 77-93).

A mediados de 1708, el duque Wilhelm Ernst de Weimar (hermano mayor de su anterior patrón, Johann Ernst) lo escucha a tocar y le ofrece un puesto en su corte, ya que el organista anterior era una persona de avanzada edad y enferma (Bach lo había sustituido en algunas ocasiones durante su primer estadía en Weimar). Johann Sebastian acepta sin vacilar. En este empleo mejoran sus condiciones económicas y recibe a sus seis primeros hijos. También compone la mayoría de sus obras para órgano.

El puesto de *Kapellmeister* en la corte de Weimar lo ocupaba Johann Salomo Drese, persona no muy brillante y de más de sesenta años. Bach se encarga de la mayor parte de los deberes de *Kapellmeister* a partir de 1714 y es nombrado *Konzertmeister*. A partir de 1715

recibe los honorarios de *Kapellmeister* sin ostentar el título. Mientras, Johann Wilhelm -hijo de Johann Salomo- ostentaba el título de vice-*Kapellmeister*. En 1716 muere Johann Salomo Drese y en vez de darle el puesto a Bach, se lo dan a Johann Wilhelm Drese (Moroney, pp. 1-36).

Es en estas circunstancias que Bach conoce al príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, hermano de la esposa del duque Ernst August (hijo de su antiguo patrón, ya fallecido), quien le ofrece el puesto de *Kapellmeister* de su corte y un mejor sueldo. Johann Sebastian lo acepta y le pide al duque Wilhelm permiso para irse, pero éste se lo niega. Bach sigue trabajando tres meses más con él, hasta que a principios de noviembre le exige su dimisión en tales términos que el duque lo encarcela del 6 de noviembre al 2 de diciembre de 1717, fecha en que finalmente es despedido “en desgracia” (Emery/Wolff, Grove Music Online).

El príncipe Leopoldo era una persona quien, según palabras de Bach, conocía y amaba la música. Además Bach era apreciado en la corte de Anhalt-Cöthen; hay muchas evidencias de ello, como el hecho de que sólo un oficial de la corte era mejor pagado que él y el de que el príncipe Leopold haya apadrinado al último hijo de su primera esposa.

En Mayo de 1720, el príncipe fue a tomar las aguas de Carlsbad, llevándose a Bach consigo. Cuando Johann Sebastian regresó, encontró a Maria Barbara muerta y sepultada. Johann Sebastian se quedó a cargo de los cuatro hijos supervivientes, la mayor tenía sólo once años. Quizás está fue una de las causas para contraer nupcias con Anna Magdalena Wilke o Wülken, cantante en la corte, en diciembre de 1721.

En ese mismo mes, el príncipe Leopold se casa con su prima Friderica Henrietta, princesa de Anhalt-Bernburg, a quien parece no interesarle mucho la música. Probablemente los incentivos para componer disminuyeron después de la boda del príncipe; así que Johann Sebastian contó con algo de tiempo libre que ocupó para componer por gusto y no por obligación, y para organizar sus composiciones, las que en su gran mayoría eran para teclado (Moroney, pp. 43-53). Encontramos entre su producción de este periodo el *Clavier-Büchlein* para Anna Magdalena, el *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann, las Invenciones y Sinfonías, el Clave bien temperado (Libro I) y dos conjuntos de *suites*. El primer grupo era de seis *suites* grandes, “Se las conoce con el nombre de *Suites Inglesas*, porque el compositor las escribió para un inglés de calidad.” (Forkel, p. 122). El segundo grupo era de seis *Suites* pequeñas, “...a las que generalmente se conoce como *Suites Francesas*, porque están escritas en el gusto francés.” (Ibíd., p. 122). Éstas últimas probablemente hayan sido escritas entre 1722 y 1725, y esbozos de las mismas se pueden encontrar en el *Clavier-büchlein* para Anna

Magdalena. La principal diferencia entre ambas radica en el *Preludio* que aparece en las *Suites Inglesas* y del cual carecen las francesas. Cabe destacar que Bach a las hoy conocidas como *Suites francesas* las tituló simplemente *Suites pour le Clavessin*. La primera mención con el encabezamiento *Suites francesas* aparece en una colección de obras para tecla publicada por Friederich Wilhelm Marpurg en 1762 y a partir de entonces se les conoció con este nombre<sup>1</sup>.

A la pérdida de interés de su puesto en Cöthen se sumó la necesidad de buscar educación para sus hijos, pues la corte ahí era calvinista, y por lo tanto, las mejores escuelas también lo eran; Bach y su familia eran luteranos. Acaso fue por ello que cuando se enteró de que el *kantor* de la *Tomaskirche* y la *Tomasschule* de Leipzig, Johann Kuhnau, había fallecido, aplicó para el puesto. Johann Sebastian no fue el primer candidato (ni el favorito); primero se le ofreció a Telemann y a otros que lo rechazaron por diversas razones. Entre las obligaciones del cargo se encontraban ser responsable de la música de cuatro iglesias, mantenimiento de los órganos de la *Nikolaikirche* y la *Tomaskirche*, y ser el director musical de la universidad y de la ciudad; pero sobre todo, ser maestro de música, catecismo y latín. Finalmente obtiene el puesto, pagando un suplente para que enseñe latín, ya que era una materia que no dominaba. El príncipe Leopold le otorga el permiso correspondiente para dejar Cöthen, pero le concede conservar el título de *Kapellmeister* de su corte. Se sabe que mantuvo una buena relación con su patrón y que regresó varias veces como ejecutante, tocando incluso en su funeral.

En Leipzig vivió por veintisiete años, durante los que escribió, entre otras obras, misas, oratorios, alrededor de trescientas cantatas profanas y sacras, la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo*. También continuó creando música para teclado, como el segundo *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena, seis Partitas, el segundo tomo de *Das Wohltemperierte Clavier*, tres *Clavier-Übung* y las *Variaciones Goldberg*.

A la par de su trabajo como *Kantor*, en 1729 se convierte en director del *Collegium Musicum* fundado por Telemann que tocaba música instrumental como *suites* orquestales, conciertos para violín y sonatas para flauta, tanto de Bach como de otros compositores. Dicho puesto lo ocupa de 1729 a 1737 y de 1739 a 1741.

Y por si esto fuera poco, continúa con su actividad como organista y dando clases de música, siendo maestro de personajes como J. P. Kirnberger y J. F. Agricola.

---

<sup>1</sup> BACH, Johann Sebastian. *Suites francesas: BWV 812-817*. Editadas a partir de los autógrafos y copias manuscritas por Hans-Christian Müller; Digitación de Hans Kann; Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1985.

El interés que mostró siempre hacia la composición de cánones y fugas se hizo más presente hacia el final de su vida. Fue invitado a tocar ante Federico el Grande de Prusia y después de ello creó la *Musikalisches Opfer*, integrado por ricercares para teclado, una trío sonata para flauta, violín y continuo y varios cánones para flauta, violín y continuo o con clavecín obligado.

La última gran obra que abordó fue *Die Kunst der Fuge*, comenzada en 1740 aproximadamente, formada por catorce fugas y cuatro cánones. De hecho, no pudo acabar el último número, planeado como una cuádruple fuga. Su salud comenzó a deteriorarse en 1749, comenzando por problemas en los ojos y terminando en una ceguera debida a una diabetes, según hoy sabemos, desconocida en aquellos tiempos. Confundiendo su problema con cataratas, le practican una cirugía que agrava su estado y a fin de cuentas resulta fatal, muriendo el 28 de julio de 1750 (Moroney, pp. 63-98).

- **Análisis**

El momento histórico que le tocó vivir a Bach fue muy particular: Alemania se estaba recuperando de la terrible Guerra de los Treinta Años. La reconstrucción duró cerca de un siglo, por lo cual se puede decir que abarcó toda su vida.

Durante la paz que hubo tras la guerra preponderó una rivalidad cultural entre las regiones que conformaban lo que hoy es Alemania. Esta condición favoreció la importación de cultura italiana y francesa; particularmente de ésta última, habiéndose consolidado Francia como un gran reinado con un alto desarrollo cultural. Así es como las cortes de los diferentes territorios alemanes entran en contacto con la danza de la corte francesa. Si bien las danzas surgieron en Francia, en Alemania fueron estilizadas y organizadas para dar nacimiento a un género, la *suite* (Jenne y Little, pp. 3-14). Ésta era conformada por una serie de danzas en la misma tonalidad y con carácter contrastante entre sí. Se conoce una gran variedad de danzas, cada una con sus características y particularidades. No había una estructura obligatoria, pero por lo general aparecían la *Allemande*, la *Courante*, la *Sarabande* y la *Giga* o *Gigue*. Si la *suite* era muy larga el intérprete podía escoger cuáles movimientos tocar. Froberger fue el primero en escribir, en un manuscrito de 1649, una *suite* integrada por *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*. En su siguiente manuscrito la *Gigue* aparece como segunda danza y no última; aunque los editores la publicaron en el orden anteriormente citado. En las *suites* de Froberger encontramos temas relacionados entre sí, lo que se convertiría en una

característica de las *suites* alemanas que las distinguiría de las francesas. Otros autores importantes en Alemania durante esa época fueron Kuhnau, Buxtehude y Böhm, de quienes se puede decir que por cantidad de obras y diseño de las mismas ayudaron a establecer el modelo de *suite*.

La primera danza de la *Suite francesa en Do menor* es una *Allemande*. La *allemande* se originó en Alemania (como su nombre lo indica) a principios o mediados del siglo XVI y era conocida con varios nombres, como *teustchertanz*, y quizá haya evolucionado a partir de otra llamada *hoftanz*. Después de mediados del siglo XVI se populariza con el nombre con el que hoy la conocemos. Sobrevive una coreografía con música de una *allemande* en *Orchésographie*, de Arbeau, publicado en 1588. El autor lo describe como “un baile sencillo de cierta gravedad”<sup>2</sup>. Se bailaba en parejas, formando filas que iban dando pasos y *grèves* (levantaban un pie en el aire). Las filas iban de una esquina a otra del salón y regresaban al punto de origen (Little y Cusick, Grove Music Online). La *allemande* que se utilizaba en las *suites* instrumentales era altamente estilizada, comúnmente de textura pseudopolifónica de tres y a veces hasta cuatro voces. La secuencia armónica es de suma importancia; el análisis armónico determinará qué notas enfatizar (las del acorde) y cuáles subordinar (las ajenas al acorde). La línea melódica se dividía en pequeños motivos que podían aparecer en las voces graves, dando pie a imitaciones entre las voces; por lo tanto ninguna voz preponderaba. Es importante tomar esto en cuenta para que las articulaciones sean congruentes. Era posible utilizar disonancias pero debidamente preparadas y resueltas. Otras particularidades son: está escrita en compás binario, comienza en anacrusa y en las cadencias tiene las fórmulas rítmicas características:

Figura 1. Fórmulas rítmicas de la *Allemande*.



(Jenne, Revista *Bach* Vol. 10 No. 2).

Además consta de dos secciones de extensión similar que se repiten.

<sup>2</sup>T. Arbeau, “Orchésographie”, en “Allemande”, Grove Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=Allemande&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, consultado el 31 de marzo de 2013).



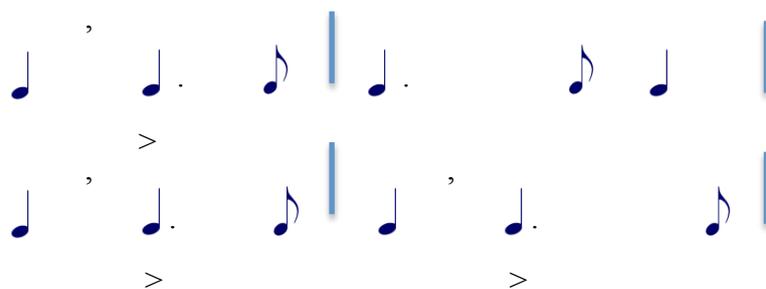
momento de seleccionar la articulación para ejecutarla. Todas estas características las podemos encontrar en este segundo movimiento. Apoyando esta afirmación de que se trata de una *corrente* y no de una *courante*, cito a Meredith Little y Natalie Jenne, quienes en el libro *Dance and the Music of J. S. Bach* escribieron “Esta actitud desdeñosa hacia los títulos se traslada a la música de Bach y Händel, quienes escribieron tanto *courantes* como *correntes* que aparecen erróneamente tituladas en ediciones modernas; p. ej. , las *correntes* italianas pueden ser tituladas ‘courante’ y las *courantes* francesas pueden ser tituladas ‘corrente’ sin razón aparente.” (Op. cit., p. 134).

<i>Courante de la Suite en Do menor BWV 813</i>				
Compás	Primera sección		Segunda sección	
3/4	24 compases		33 compases	
Anacrusa 	Inicio en Do menor. Inflexiones a Mi bemol mayor y La bemol mayor.	Modulación a Sol menor en el compás 18 y cadencia a Sol mayor en el c. 23 (como dominante para regresar a Do menor).	Modulación a Fa menor del compás 31 al 40. Cadencia en compás 38.	Regreso a Do menor a partir del compás 41.
	Hemiola entre compases 14 y 15.		Hemiola entre compases 36 y 37.	
Pulso:  , 1er nivel de subdivisión:  ; 2º nivel de subdivisión:  .				
Ritmo armónico:  .				

Además está escrita a dos voces, con la esporádica aparición de una tercera voz a la mitad de la segunda sección. Las líneas melódicas presentan arpeggios y saltos. El bajo crea un efecto de continuidad. Si analizamos esta *corrente* y la reducimos a su mínima expresión, encontraremos el patrón rítmico  , lo cual es muy útil al momento de escoger la articulación  para la mano derecha y  para la mano izquierda.

La siguiente danza es la *Sarabande*. Fue la danza que más usó Bach para sus composiciones. Con probable origen en España y Latinoamérica, su primera forma fue una danza con acompañamiento de voz e instrumentos como guitarra y castañuelas. Las primeras *sarabandes* datan de principios del siglo XVII. Había una versión rápida de la *sarabande*, preferida en Inglaterra, España e Italia; y una versión lenta, favorita en Francia y Alemania. Se decía que eran intensas y serias, aunque también había algunas graciosas y tiernas. Iniciaban téticamente y estaban en compás ternario, generalmente de  $\frac{3}{4}$  y ocasionalmente  $\frac{3}{2}$ . Los cambios armónicos por lo regular eran con el pulso, y las frases solían ser regulares y equilibradas, de cuatro u ocho compases. Había patrones rítmicos típicos para las *sarabandes*; los más comunes eran:

Figura 2. Patrones rítmicos más usuales de las *Sarabandes*.



Evidentemente enfatizan el segundo tiempo articulando antes del mismo y acentuándolo.

En particular, la *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor* tiene el patrón rítmico:

Figura 3. Patrón rítmico de la *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813* de J. S. Bach.



(Jenne y Little, pp. 92-113).

<i>Sarabande de la Suite francesa en Do menor BWV 813</i>						
Compás	Primera sección	Segunda sección				
3/4	8 compases	16 compases				
	Inicio en Do menor. Modulación a Mi bemol Mayor en el compás 6. Cadencia en el compás 7.	Inicio en Mi bemol mayor.	Modulación a Sol menor en el compás 12.	Regreso a Do menor en el compás 16.	Modulación a Fa menor en el compás 18.	Regreso a Do menor.
Ritmo armónico: 						

Pertenece al grupo de las *sarabandes* lentas. Tiene tres voces a lo largo de toda la partitura. Además usa cromatismos. La melodía tiene muchas figuraciones y se presta para tocarla con ornamentos.

Otro detalle interesante de esta *Sarabande* es que usa el mismo motivo para iniciar las frases, pero las va conduciendo a diferentes regiones tonales. La danza inicia en Do menor.

Ilustración 1. Bach, *Sarabande de la Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 1-3.



En el compás 5 repite el tema inicial pero hace una inflexión hacia Fa menor.

Ilustración 2. Bach, *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 5-6.



Después termina la primera sección en Mi bemol mayor. Permanece en esta tonalidad al principio de la segunda parte, volviendo a presentar el tema una 5ª arriba y dos compases después modula hacia Sol menor.

Ilustración 3. Bach, *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 9-11.



En el compás 13 vuelve a utilizar el mismo motivo pero en la última tonalidad presentada, Sol menor.

Ilustración 4. Bach, *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 13-15.



El motivo vuelve a aparecer en el compás 17 ahora conducido hacia Fa menor.

Ilustración 5. Bach, *Sarabande* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 17-19.



Finalmente regresa hacia Do menor terminando la segunda sección.

El cuarto movimiento de la *suite* lleva el título de *Air*. El *air*, junto con el preludio, eran los únicos dos movimientos de las *suites* cuyo origen no se encontraba en danzas. El término se utilizó en Inglaterra del siglo XVI al XIX para designar una melodía o canción y en Francia en el siglo XVI era equivalente a una pieza para voz sola, acompañada de laúd. El título también se aplicaba para música incidental tanto instrumental como vocal, consistiendo en interludios entre los pasajes de recitativo acompañado, durante los siglos XVII y XVIII. Podemos encontrar piezas tituladas *Air* desde 1597, como las de *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley, quien las nombró así para diferenciarlas de los madrigales. Autores italianos de la época también usaron este término para referirse a piezas ligeras y simples derivadas de la *canzonetta*. La palabra se utilizó a partir de los inicios del siglo XVII también para referirse a piezas instrumentales ligeras. A veces eran parecidas a las danzas, rápidas y en ritmo de *bourrée*; en otras ocasiones tenían un carácter más lírico que danzable. En uno u otro caso, los *aires* eran predominantemente melódicos. Su inclusión en las *suites* quizá responda al deseo del compositor de contrastar con las demás piezas que tenían ritmos de danzas específicas (Fortune, Greer y Dill, Grove Music Online). Matheson escribió del *Air* que “...es una melodía generalmente corta, en dos partes, cantable, sencilla...”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Citado en BACH, Johann Sebastian. *Suites francesas: BWV 812-817*. Editadas a partir de los autógrafos y copias manuscritas por Hans-Christian Müller; Digitación de Hans Kann; Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1985, p. VII.

Air de la Suite francesa en Do menor BWV 813					
Compás	Primera sección	Segunda sección			
2/2	4 compases	12 compases			
	Inicio en Do menor. Modulación a Mi bemol Mayor en el compás 3.  Cadencia en el c. 4.	Inicio en Mi bemol mayor.	Modulación con una cadencia a Sol menor en el compás 8.	Progresiones	Regreso a Do menor.
Ritmo armónico: 					

También es posible observar que está escrita a dos voces. Predominan los dieciseisavos y los octavos; generalmente se alternan entre las manos, excepto en la sección final, donde ambas manos tienen dieciseisavos. La estructura es muy parecida a la de la danza anterior, la *Sarabande*.

A continuación encontramos un *Menuet*, término que también se encuentra escrito como *minuet* en la literatura musical. Esta danza nació en el entorno aristocrático de la corte francesa en la década de 1660. Fue un baile socialmente muy popular y era frecuente oírlo estilizado para ensambles instrumentales. Hacia el siglo XVIII se esparció por toda Europa, comenzando a aparecer como una danza nueva incluida en la *suite* instrumental entre la *sarabande* y la *gigue*. El *minuet*, como danza, tenía pasos bien definidos; con dichos pasos los bailarines “dibujaban” una Z en el salón de baile. Cada Z ocupaba doce compases; pero generalmente los *minuets* tenían frases de 8 compases, así que no siempre coincidía el final de la coreografía con el final de las frases, por lo cual se usaban a veces dos *minuets* seguidos y si hacía falta se repetía el primero. Algunas características del *minuet* son: ritmo ternario, inicio tético, carácter moderado (como la *gavotte*) y no apasionado en extremo (como la *sarabande*). Mattheson decía que el afecto del *minuet* era de “alegría moderada”<sup>5</sup>. Era la más rápida de las danzas en compás ternario; generalmente escrito en  $\frac{3}{4}$  y presentando sólo hasta octavos en la melodía (si aparecían dieciseisavos eran adornos). El rango de notas usadas en la melodía era corto y generalmente las melodías se movían por grado (Little y Jenne, pp. 62-82).

<sup>5</sup> Mattheson, “Vollkommene Kappelmeister”, en *Dance and the Music of J. S. Bach*, M. Little y N. Jenne, (E. E. U. U., Indiana University Press, 1991.), p. 67.

Los manuscritos que existen de las *suites* francesas no dejan claro si la intención de Bach era incluir un *menuet* en las mismas. Respecto a la *suite* que atañe a este escrito, en el *Klavierbüchlein* de 1722 el *menuet* aparece al final del cuaderno con la advertencia de que debería de tocarse después del *Air*. El manuscrito P 420, copia de Johann Caspar Vogel c. 1723, tiene dos *menuets*, designando al que aparece en todas las fuentes como *Menuet I* y al que aparece solamente en ésta y en el Ms 8 de la *Musikbibliothek Leipzig* como *Menuet II*. En este último manuscrito los *menuets* aparecen sin numeración.<sup>6</sup>

Menuet de la Suite francesa en Do menor BWV 813				
Compás	Primera sección	Segunda sección		
3/4	8 compases	22 compases		
	Inicio en Do menor. Modulación a Mi bemol Mayor en el compás 5. Cadencia en el compás 7.	Inicio en Mi bemol mayor.	Modulación a Sol menor en el compás 12 y cadencia en el compás 16.	Progresiones Regreso a Do menor.
Ritmo armónico: 				

Vale la pena señalar que en los manuscritos hay ligaduras escritas, a veces uniendo los seis octavos de algunos compases y otras dejando un octavo y ligando los cinco restantes, lo cual sugiere un tempo más rápido que si hubiera más articulaciones.

Ilustración 6. Bach, *Menuet de la Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 1-5.



La última danza es una *Gigue*. También era nombrada como *giga*, *jig*, *jigg* y *gigue*. Meredith Little y Natalie Jenne en su libro *Dance and Music of J. S. Bach* dividen las *giges* por sus características en tres tipos: la *gigue* francesa, la *giga* I y la *giga* II. La *gigue* francesa tiene una figura por pulso, primer nivel de subdivisión ternario y segundo nivel de

<sup>6</sup> BACH, Johann Sebastian. *Suites francesas: BWV 812-817*. Editadas a partir de los autógrafos y copias manuscritas por Hans-Christian Müller; Digitación de Hans Kann; Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1985.

subdivisión binario; además tiene numerosas figuras con puntillo, textura simple y tempo moderado. La *giga* I tiene dos figuras por pulso, primer nivel de subdivisión binario y segundo nivel de subdivisión ternario; su ritmo armónico es lento, lo cual crea la ilusión de gran velocidad. La *giga* II es similar en cuanto estructura rítmica a la *gigue* francesa, pero sin las figuras con puntillo y con una textura más compleja, lo que hace que sea interpretada en un tempo más lento que ésta.

Por las características antes mencionadas, puedo decir que la *gigue* que ocupa este escrito es una *gigue* francesa. Ahondando en las características de la *gigue* francesa, además de las ya citadas, encontramos frases de longitud irregular (aunque a veces se pueden encontrar frases regulares, sobre todo al principio de las secciones), textura imitativa, tempo moderado pero más rápido que la *giga* II, algo de ornamentación, notas agrupadas de forma variada mediante las ligaduras, cadencias internas ocasionales y carácter vivo y alegre. Brossard decía que tenía una “cualidad saltarina”<sup>7</sup>. De hecho, se bailaba con saltos. Algunos manuscritos para instrumentos de cuerda de la época, como los de Dupont, contienen las arcadas para ejecutar *gigas* con instrucciones para alargar un poco la figura con puntillo y acortar la siguiente (Little y Jenne, pp. 143-177).

<i>Gigue de la Suite francesa en Do menor BWV 813</i>						
Compás	Primera sección		Segunda sección			
3/8	32 compases		52 compases			
	Modulación a Mi bemol Mayor en el compás 10 y cadencia en el compás 23.	Modulación a Sol menor en el compás 24 y cadencia a Sol mayor (como dominante para regresar a Do menor).	Inicio en Do menor.	Modulación a Mi bemol mayor en el compás 40 y cadencia en el compás 16.	Progresiones	Regreso a Do menor.
	Pulso:  , 1er nivel de subdivisión:  , 2º nivel de subdivisión:  .					
	Ritmo armónico:  .					

<sup>7</sup> Brossard, “Dictionaire”, en *Dance and the Music of J. S. Bach*, M. Little y N. Jenne, (E. E. U. U., Indiana University Press, 1991.), p. 146.

Además de lo ya mencionado, la primera sección empieza con una frase de 4 compases a la que sigue una de 5 , característica de las *gigues* francesas, que le da un aire impredecible y desbalanceado. Está escrita a dos voces y la textura es imitativa. Casi todo el tiempo tiene el patrón rítmico  , exceptuando del compás 69 al final, donde aparecen más dieciseisavos. También cabe destacar que es la *gigue* más larga de las *gigues* francesas que escribió Bach para teclado.

- **Reflexión**

Para la interpretación de esta *suite* me parece muy importante definir y unificar las articulaciones, empezando por la regla básica de hacer saltos *portato* y movimiento por grado *legato*; figuras rítmicas como  que se mueven por salto seguramente sonarán bien en *portato*, mientras que figuras como  quedarán mejor ligadas. En frases largas que se mueven por grado, conviene una articulación por pulso. Las síncopas y los contratiempos van articulados; las resoluciones deben ir ligadas a la nota anterior. Conocer las individualidades de cada danza también ayuda a escoger la articulación. Por ejemplo en la *Courante*, como lo menciono en la p. 8, el patrón rítmico que utiliza sirve para escoger la articulación. A veces, como en el *Menuet*, el autor la sugiere. También si se trata de una danza rápida será más difícil articular mucho, en tanto si se trata de una danza lenta se podrá elaborar más la articulación.

Investigar las peculiaridades de cada danza no sólo sirve para escoger la articulación. También es útil para enfatizar las características de cada una y al mismo tiempo darle unidad dentro de la variedad a la *suite*. El énfasis de las particularidades de cada danza es lo que le da coherencia e interés a este género. Fue muy provechoso incluir en esta investigación los afectos, las velocidades posibles y la rítmica de cada danza. De este último elemento, Forkel dice: “En estas *Suites* se intercalaban...varios trozos característicos y aires de danzas francesas en los cuales el ritmo jugaba el principal papel.” (p. 84). También encontré beneficioso conocer cómo se bailaban para comprender mejor el carácter de cada una.

Otra cuestión importante son las dinámicas. El rango dinámico del clavecín no era mucho, aunque podía hacer uso de ciertos efectos (como dejar notas tenidas), además de contar con diferentes registros; por lo cual se podían hacer *crescendi* y *diminuendi* o

contrastar *forte* y *piano* sobre todo si pensamos en un clavecín con doble teclado y hubiera secciones en las que fuera posible cambiar de teclado. Si bien el rango dinámico del piano es mayor, pienso que debe utilizarse respetando el estilo. Se pueden emplear *crescendi* o *diminuendi* sin abusar ni llegar a los extremos que se usarían en una obra de periodos históricos posteriores. Las dinámicas por secciones también pueden funcionar bien. De igual manera, algunas variaciones de textura ser enfatizadas sin exagerar (como por ejemplo, en el c. 28 de la *Courante*, donde aparece una tercera voz que desaparece en el c. 37).

Ilustración 7. Bach, *Courante* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 28-38.



Por último, quisiera comentar mi experiencia con esta *suite* en cuanto a las ediciones. Para estudiarla escogí la edición de la Henle-Verlag. Sin embargo, había dos lugares que no me parecían adecuados: el final del *Air*

Ilustración 8. Bach, *Air* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 14-16.



y el final de la primera sección del *Menuet* para continuar con la segunda.

Ilustración 9. Bach, *Menuet* de la *Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 6-11.



Así que me puse a buscar otras ediciones. Cuál fue mi sorpresa al enterarme de que, como Bach no publicó en vida las *suites* francesas y las utilizaba como material didáctico

para sus clases<sup>8</sup>, ¿existen 21 manuscritos! Según Heinrich Nicolaus Gerber, alumno de Bach, estudiaban primero las *Invenções* a dos y tres voces, luego las *Suites francesas*, posteriormente las *Suites inglesas* y finalmente *El clave bien temperado*. De la *Suite francesa en Do menor BWV 813* hay 15 manuscritos con cuatro redacciones diferentes. Entre las distintas versiones tenemos el *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach ANNO 1722* (manuscrito P 224 de la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlín) que es la primera redacción, el cual contiene autógrafos de Bach; el *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725* (manuscrito P 225 de la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* en la citada ciudad), con escritura de Anna Magdalena; así como copias de alumnos como Johann Christoph Altnikol, Johann Philip Kirnberger, Johann Caspar Vogler, el citado Heinrich Nicolaus Gerber y numerosas copias posteriores o de copistas desconocidos.<sup>9</sup> Buscando las fuentes en las que se había basado la editorial Henle-Verlag, encontré que se habían fundamentado en la edición de la *Neue Bach Ausgabe*, volumen VIII, tomo de la *Jüngere Gestalt, Verzierte Fassung* (Compilación más reciente, versión ornamentada). Sin embargo, en la *Neue Bach Ausgabe* los compases citados aparecen diferentes.

Ilustración 10. Bach, *Air de la Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 14-16.



Ilustración 11. Bach, *Menuet de la Suite francesa en Do menor BWV 813*, cc. 6-10.



Al parecerme mucho más satisfactorio el tratamiento de la *Neue Bach Ausgabe*, decidí tocar dichos compases como aparecen en la misma. Por ello creo muy importante el tener acceso a ediciones críticas, sobre todo de obras que el compositor no publicó en vida y de las

<sup>8</sup> BACH, Johann Sebastian. *Suites francesas: BWV 812-817*. Editadas a partir de los autógrafos y copias manuscritas por Hans-Christian Müller; Digitación de Hans Kann; Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1985.

<sup>9</sup> *Ibid.*

cuales existen tantas versiones, para poder tener una interpretación personal, pero fundamentada.

- **Contexto y Marco histórico**

Ludwig van Beethoven nació en una familia de músicos. Su abuelo, con quien compartía el nombre, era oriundo de Bélgica. Cantante con tesitura de bajo, consiguió trabajo en la capilla del Electorado de Bonn, donde llegó a ser maestro de capilla. Su padre, Johann van Beethoven, fungió en la misma corte como tenor y tocaba lo suficientemente bien el violín y el piano como para completar sus ingresos dando clases. En 1767, Johann se casó con María Magdalena Keverich. El primer hijo de la pareja murió a los pocos meses de edad. Ludwig fue su segundo hijo; el único dato que se tiene de su nacimiento es su acta de bautismo, fechada el 17 de diciembre de 1770. De los siguientes cinco hijos que tuvieron, sólo dos llegaron a la edad adulta: Caspar Anton Carl y Nikolas Johann (Kerman, Grove Music Online).

Inicia sus estudios musicales con su padre. Su primera presentación en público fue a los siete años. Al mismo tiempo hizo los estudios primarios, que de acuerdo a las costumbres de la época fueron los únicos que realizó (lo cual explica su mala ortografía y sus problemas con las matemáticas). Sus estudios musicales continuaron con parientes y músicos que llegaban a residir a Bonn. En 1779 Christian Gottlob Neefe arriba a dicha ciudad para ocupar el puesto de organista. No se sabe exactamente en qué momento Beethoven empieza a tomar clases con él, pero se tiene noticia que Beethoven lo sustituyó por temporadas a partir de 1782. En el año siguiente Ludwig publica su primera obra, unas variaciones (Thayer, pp. 57-72).. En 1787 realiza un viaje a Viena. Los motivos de este viaje no están muy claros, pero se cree que conoció a Mozart y tomó algunas clases con él. Lo que sí se sabe es que su estancia fue breve, ya que tuvo que regresar de emergencia al enfermar su madre, la cual muere de tuberculosis al poco tiempo. Antes de la muerte de María Magdalena, su padre se dio a la bebida, lo cual afectó su voz y su desempeño en el trabajo; así que Ludwig se vio en la necesidad de ser el sostén de la familia antes de cumplir los diecinueve años (Ibíd. pp. 86-95).

Esta situación debió haber sido dura para Beethoven. Sin embargo, le dio la oportunidad de relacionarse con músicos y nobles; muchos de estos vínculos los conservó toda su vida. Y de hecho un noble, el conde Waldstein se convirtió en el principal promotor de otro viaje a Viena para que Beethoven estudiara con Haydn (Mozart ya había

fallecido). La idea prosperó y el elector en turno pagó los gastos para que Ludwig se fuera a Viena (Kerman, Grove Music Online).

Llegó a dicha ciudad en el mes de noviembre de 1792. Poco después su padre muere en Bonn, suceso que Beethoven ni siquiera anotó en su diario y comienza a tomar clases con Haydn. Aproximadamente un año después, al realizar Haydn otro de sus viajes a Londres, las lecciones se suspenden, en parte por la expedición y en parte porque Ludwig no encuentra en él la guía que buscaba. Se encuentra evidencia de ello en los cuadernos que sobreviven de las sesiones, en los cuales sólo hay ejercicios de contrapunto estricto. No se sabe a ciencia cierta si lo instruyó en composición libre (Ibíd.).

Queda su instrucción a cargo de Johann Georg Albrechtsberger, maestro de capilla del Stephansdom. En los cuadernos de las clases con Albrechtsberger hay mayor variedad: contrapunto libre, contrapunto imitativo, fugas a dos y tres voces, fugas corales, contrapunto doble en diferentes intervalos, fugas dobles, contrapuntos triples y cánones. Si bien parece que tampoco trabajaron composición libre, al menos las lecciones fueron más consistentes que las de Haydn (tres veces por semana). También duraron un año (Ibíd.).

Los primeros años en Viena continuó recibiendo su salario de Bonn. Hubo un malentendido con el elector, ya que Haydn le escribió sugiriéndole incrementar el pago de Ludwig, creyendo que sólo ganaba 100 ducados (aproximadamente 500 florines). La realidad era que ganaba esa suma más 400 florines que enviaba a sus hermanos, respuesta que muy molesto le envió el elector a Haydn. La relación entre Beethoven y el elector se deterioró al grado de que en 1794 éste se negó a seguir pagando su salario hasta que Ludwig regresara a Bonn (Ibíd.).

Afortunadamente su fama como pianista virtuoso y compositor le había precedido, en parte gracias a su relación con la nobleza de Bonn, lo que le ayudó a establecer nuevas relaciones con la aristocracia vienesa que lo apoyó. Para muestra, un botón: sus primeros aposentos fueron provistos por el príncipe Lichnowsky y su esposa Christiane, melómanos que siempre apoyaron al compositor, y a quienes les dedicó varias de sus obras. El príncipe Lichnowsky, además, era amigo del conde Waldstein y había sido amigo y protector de Mozart. En Viena la música era sumamente valorada. Las cortes más modestas tenían por lo menos un cuarteto de cuerdas. Beethoven comienza por tocar en conciertos privados, ya que en esta ciudad no eran muy comunes los conciertos públicos; pero en breve hubo la oportunidad de interpretar obras propias en un concierto de caridad y alcanzar una audiencia más numerosa (Lockwood, pp. 69-92).

A la par de su actividad como intérprete siguió componiendo. Su opus 1 está integrado por tres tríos para piano y cuerdas; el opus 2 son tres sonatas para piano; así como variaciones y conciertos para piano. Publica sus obras y obtiene ganancias de las mismas (Ibíd., pp. 160-177).

Conforme mejora su situación en su ciudad adoptiva, comienzan a llegar a ésta sus hermanos. Una vez instalados, Beethoven decide emprender una gira por ciudades como Praga, Dresde y Berlín, tocando ante personajes como el elector de Sajonia y el rey de Prusia. El siguiente año realiza una gira más, en esta ocasión a Bratislava.

Del año de 1797 se tienen muy pocos registros. Existe la creencia de que estuvo gravemente enfermo. Nunca gozó de buena salud; en algunas cartas que datan de la época de la muerte de su madre refiere severos cólicos que padecía por temporadas a veces prolongadas. Tras recuperar la salud emprende otra gira a Praga y comienza a escribir cuartetos de cuerdas, género en el que casi no había incursionado probablemente por el peso de las obras de Mozart y Haydn (Kerman, Grove Music Online).

En 1800 da su primer concierto en beneficio propio, en el cual estrena su sinfonía No. 1 en Do Mayor. También compone obras por encargo y los editores lo buscan para publicar su música (Thayer, pp. 254-267). Un año después se da cuenta de que lo que él creía episodios de disminución de la audición en realidad era una sordera progresiva e incurable. Los primeros síntomas datan de 1796. Con el mayor sigilo comienza a consultar médicos y a escribir a sus amigos doctores con la esperanza de revertir la pérdida del oído. Como ya sabemos, ello fue imposible. Su carácter, difícil desde siempre, empeoró con la aparición de este problema. También sus relaciones personales se deterioraron. En el ámbito profesional y económico, por el contrario, vive un momento en el cual empieza a recibir una anualidad del príncipe Lichnowsky, alrededor de seis editores se disputan la publicación de cada obra nueva, está componiendo varias obras al mismo tiempo y su ejecución al piano es cada vez mejor (Ibíd., pp. 268- 299).

Además de la mala salud, otra de las constantes en la vida de Beethoven fueron las relaciones tormentosas con mujeres de alta alcurnia. En esta época se enamora de Giulietta Guicciardi. Ella apenas tenía dieciséis años. Era una aristócrata a quien había conocido a través de sus primas, Therese y Josephine von Brunsvik, alumnas de piano de Ludwig. Giulietta sólo alimenta sus esperanzas para después casarse con otro.

De la primavera al otoño de 1802 reside en Heiligenstadt, a las afueras de Viena; quizá con la esperanza de que la vida en el campo le devuelva la salud y con ella su oído. En

octubre, a punto de regresar a Viena y dándose cuenta de que no hubo mejoría en su audición, escribe un documento conocido como el “Testamento de Heiligenstadt”. En él se defiende del cargo de misantropía y deja translucir la tristeza por estar perdiendo su sentido máspreciado. También afirma haber renunciado a pensamientos suicidas que lo acosaron por su situación y estar preparado para la muerte cuando sea que ésta llegue. Este documento se encontró entre sus papeles tras su deceso. Posteriormente, se enfrasca en la elaboración de una ópera (prácticamente el único género en el que no había escrito). Tras varios intentos fallidos, logra terminar uno de los libretos, *Leonora* (Kerman, Grove Music Online).

En 1804 Josephine von Brunsvik, otrora su alumna de piano, queda viuda y vuelve a tomar clases con él. Beethoven se enamora perdidamente y ella, con cuatro hijos, no desea más que su amistad. La relación se prolonga por tres años y finaliza con escenas muy desagradables (Lockwood, pp. 196-198). Cuatro años después le ofrecen el puesto de maestro de capilla en Kassel, donde Jerome Bonaparte, el hermano menor de Napoleón, había sido designado rey de Westfalia. Beethoven aprovecha esta situación para negociar una anualidad en Viena, patrocinada por el Archiduque Rodolfo y los príncipes Lobkowitz y Kinsky; ya que el año anterior había roto relaciones con el príncipe Lichnowsky, probablemente por la precaria situación económica en que el aristócrata se encontraba. Esta nueva anualidad incluía accidentes y vejez. Gracias a este acuerdo Ludwig se despreocupa de las cuestiones económicas por algún tiempo (Kerman, Grove Music Online).

Posteriormente se enamora de la sobrina de su doctor, Therese Malfatti. Le propone matrimonio y –una vez más- es rechazado (Lockwood, p. 198). En esta época compone la sonata ‘Lebewohl’ (Op. 81 a) dedicada al Archiduque Rodolfo, con motivo de la abrupta huida de éste por la segunda ocupación francesa. También escribe música incidental para la obra de teatro *Egmont*, de Goethe, y tres canciones con textos del mismo. Se hace amigo de Bettina Brentano, joven muy cercana a Goethe. En 1811, por prescripción médica, visita varios balnearios de aguas medicinales; entre ellos Teplitz, donde conoce al citado escritor. El encuentro acaba siendo decepcionante para ambos (Kerman, Grove Music Online). De este período también data la famosísima carta a la “amada inmortal”, a quien el musicólogo estadounidense Maynard Salomon identifica como la esposa del medio hermano de Bettina, Antonie Brentano, con quien se cree que Beethoven tuvo una apasionada relación (Lockwood, pp. 198-199).

La sucesión de eventos lo deja en una profunda depresión, de la cual hay evidencia tanto en las cartas como en sus diarios de este período. Sin embargo, un problema mucho más

concreto lo obliga a salir de ese estado: tras la guerra con Francia, Austria tiene una fuerte devaluación de su moneda; y para colmo de males, el príncipe Kinsky muere al caer de un caballo sin dejar instrucciones precisas sobre la anualidad de Beethoven y el príncipe Lobkowitz debe suspender el pago de la misma por cuatro años debido a malos manejos de su dinero. Sólo le queda entonces la anualidad del archiduque Rodolfo. Quizá por estas circunstancias, Ludwig se emplea en una serie de conciertos y composiciones que detonan su popularidad (Kerman, Grove Music Online).

En 1814 compone la sonata para piano tema de este capítulo, en mi menor Op. 90. Habían transcurrido cuatro años desde la última sonata para piano que había escrito, 'Lebewohl'. Pasando el verano del mismo año se dedicó a componer música para el Congreso de Viena, el cual reunió prácticamente a todas las coronas europeas. El Congreso le dio la oportunidad de ser escuchado por mayores audiencias y conocer personalmente a dirigentes de estado e incluso recibir elogios de los mismos (Lockwood, pp. 336-346). La nota agrídulce de este feliz año: fue el último en que apareció como pianista, ya que su sordera se había vuelto más severa (Kerman, Grove Music Online).

Un año después, su hermano Caspar Carl muere de tuberculosis, dejándolo a cargo de su hijo Karl, de nueve años de edad. Ludwig compartiría la custodia con su cuñada Johanna, con quien tenía pésima relación. El resultado de esta combinación fueron interminables litigios (finalizaron en 1820) y posteriormente años en los cuales la responsabilidad del sobrino recayó casi completamente sobre Beethoven. En esta etapa de disputas se observa una disminución de su producción. Hacia finales de 1817 poco a poco sale de su estancamiento, creando sonatas para piano como la *Hammerklavier* y la *Missa Solemnis*. Muchos de sus proyectos se retrasan debido a su mala salud (Ibíd.). Para el año siguiente pierde totalmente la audición. Comienza a usar los famosos "cuadernillos de conversación", en los cuales las personas que se dirigían a él anotaban todo lo que querían decirle para que él respondiera verbalmente (Lockwood, p. 349).

Su creatividad sigue en ascenso. En 1822 compone dos sonatas para piano (que serían las últimas), unas variaciones para piano sobre un tema de Diabelli, varios sets de bagatelas y la 9ª Sinfonía, basada en la "Oda a la alegría" de Schiller, estrenando esta última con gran éxito en Viena en 1824. Los últimos años de su vida los dedicó prácticamente a la composición de cuartetos de cuerda, género para el que no escribía desde 1810.

En 1826 hubo un evento desafortunado que afectó mucho a Beethoven: su sobrino Karl intentó suicidarse. Tras su recuperación y buscando que la situación se enfríe, ambos

realizan un viaje para visitar a Johann, el hermano de Beethoven, en Gneixendorf. En dicha ciudad el músico empieza a presentar inflamación de los pies, y regresando a Viena aparecen ictericia y ascitis, provocada por una cirrosis hepática como después lo reveló la autopsia. El estado de salud del compositor se deteriora y fallece el 26 de marzo de 1827. Se estima que a su funeral asistieron alrededor de 10,000 personas (Kerman, Grove Music Online).

- **Análisis**

Esta es la vigesimoséptima sonata para piano de las 32 que escribió Beethoven. Aunque no se tiene la certeza, se cree que haya sido la única sonata interpretada en público mientras el compositor vivía (Schindler, p. 340). Sólo consta de dos movimientos; además de ésta, Beethoven compuso otras tres sonatas de dos movimientos: Op. 54 en Fa mayor, Op. 78 en Fa sostenido mayor y Op. 111 en Do menor. Alguna vez Schindler, amigo suyo, preguntó a Beethoven por qué su sonata Op. 111 sólo tenía dos movimientos, a lo que él con sorna respondió que no le había dado tiempo de componer un tercer movimiento, por lo que simplemente había hecho más largo el segundo (ibíd., p. 232). Lawrence Kramer explica el que la sonata tenga sólo dos movimientos a través de la duplicación expresiva, un recurso literario (o musical) que repite el mismo patrón básico en versiones contrastantes. “O, para ser más exactos, un término representa la transposición de el otro a un plano superior o más hondo, un registro más brillante o profundo.” Este recurso concentra, repite y yuxtapone para elaborar estudios de contraste. Como resultado, cualesquiera que sean los conflictos o ambivalencias que marca una de las partes, serán sublimados, reprimidos o asimilados en su contraparte. En la Sonata para piano Op. 90 el primer movimiento es un drama comprimido (lo cual explicaría por qué no presenta las repeticiones características) y el segundo un idilio expandido, transfiguración del primero. Esta teoría de la duplicación expresiva también aclararía el uso de Mi menor-Mi mayor. (Kramer, pp. 176 a 191). Y en mi opinión, sería el ángulo desde el cual abordar la sonata, proyectando el drama comprimido del primer movimiento y dando un giro de 180 grados en el segundo a una atmósfera dulce y sosegada en la que las reminiscencias del primer movimiento son resueltas.

La sonata está dedicada al conde Moritz von Lichnowsky, hermano menor del mecenas del compositor, el príncipe Lichnowsky. El conde era un año o dos más joven que Ludwig. Había tomado clases con Mozart y era buen músico (llegó a publicar unas

variaciones para piano). Todas las fuentes concuerdan en que la posible inspiración para esta sonata fue el romance ilícito que el conde tuvo con una actriz-cantante-bailarina (en los documentos de la época se refieren a ella como *schauspielerin*) cuyo nombre artístico era Josefa Stummer. Su apellido real era Weixelberger y era hija de un cuidador de cerdos y una panadera. La sonata no fue escrita por encargo y Beethoven no pretendía cobrar nada por ella, según se puede deducir de una carta al conde desde Baden el 21 de septiembre de 1814 (*Beethoven's Letters*, pp. 163 y 164). Para la fecha en la que el músico le escribió la misiva, la hija ilegítima del conde y Josefa tenía tres meses de nacida; sin embargo, Moritz seguía casado con su primera esposa, María Anna. En 1817 ésta última muere, haciendo posible que el conde y Josefa se casen en 1820 y que el primero pudiera reconocer a su hija como legítima. Permanecieron juntos hasta la muerte de Josefa en 1849 (Treber, pp. 2 a 12).

Desafortunadamente, la relación del conde con Beethoven terminó en 1824 por un concierto que el primero estaba organizando con la música del segundo, del cual Beethoven quería aumentar el costo de las entradas para costear el gasto de los copistas. Con engaños, el conde lo hizo firmar un contrato contrario a sus deseos. El compositor se sintió traicionado y rompió por completo cualquier nexo con él (ibíd., p. 11).

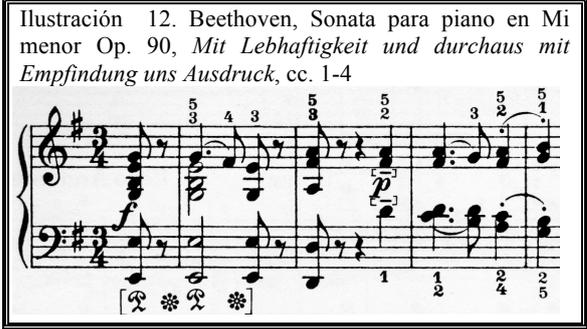
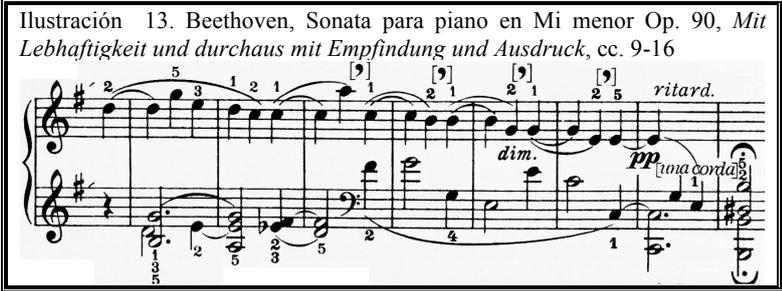
La sonata fue compuesta en el verano de 1814 y publicada hasta bien entrado el año siguiente.

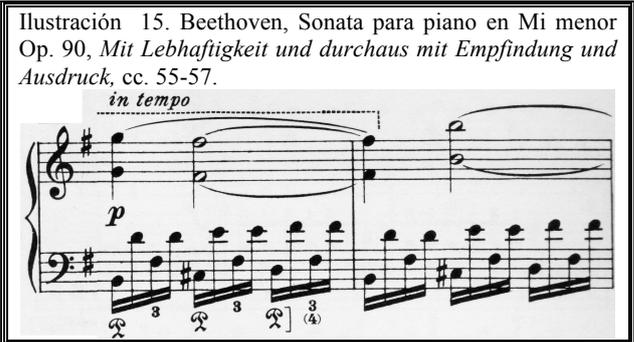
Originalmente, el primer movimiento llevaba la indicación *Kampf zwischen Kopf und Herz*, que podría traducirse “Lucha entre la razón y el corazón”; y el segundo movimiento *Conversation mit der Geliebte*, “Conversación con la amada”.

En la edición final quedaron como *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad, sentimiento y expresividad de principio a fin) y *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (Sin apresurarse y muy cantable) (ibíd., p. 19). Como puede observarse, el *tempo* y carácter de cada movimiento están indicados en alemán (contrario a la tradición de titularlos en italiano). Según Schindler, el compositor lo hizo para ser más claro en sus directrices. La sonata Op. 101 también lleva las indicaciones de los movimientos en alemán. En sonatas posteriores regresó a los títulos en italiano, en parte por protesta de sus editores ingleses y en parte porque las indicaciones en alemán probaron ser igual de vagas que las italianas (op. cit., p. 424).

**Primer movimiento: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck***

Escrito en tonalidad de Mi menor y en compás de 3/4. Tiene forma sonata. La variante que presenta, además de no haber repeticiones, es que en vez de tener un tema “A” y un tema “B”, tiene un grupo de temas “A” y un grupo de temas “B”. En una sonata muy tradicional, encontraríamos los temas “A” y “B” contrastantes; en esta sonata, el contraste se presenta dentro del tema “A 1”.

<b>EXPOSICIÓN</b>			
Grupo de temas “A”	A 1	Cc. 1-8	<p>Un débil inicio en Mi menor que rápidamente cambia a Sol mayor, algo muy poco común para el inicio de una sonata; lo que da la impresión de inestabilidad. Dentro de este primer tema encontramos contrastes entre <i>forte</i> y <i>piano</i>, algo también poco usual.</p> <div style="text-align: center;"> <p>Ilustración 12. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>, cc. 1-4</p>  </div>
	A 2	Cc. 9-16	<p>En Mi menor, melódico y de carácter muy contrastante con A 1.</p> <div style="text-align: center;"> <p>Ilustración 13. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>, cc. 9-16</p>  </div>

	A 3	Cc. 17-24	<p>En Mi menor, melódico y hace uso acordes.</p> <p>Se pueden ver cambios de registro en una sola frase melódica, característica de las últimas composiciones de Beethoven (Lockwood, p. 343).</p>
			<p>Ilustración 14. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>, cc. 18-24</p> 
Puente		Cc. 25-44	<p>Comienza con un arpeggio en Mi menor; posteriormente realiza una serie de acordes-escalas descendentes-cadencias: V/VI-VI; V/iv-iv; y Napolitano del cuarto grado que enarmónicamente se convierte en séptimo grado de Si menor (Si<sup>b</sup>- La<sup>#</sup>) para modular hacia ésta tonalidad.</p>
Grupo de temas “B”	B 1	Cc. 45-54	<p>En Si menor.</p> <p>Acordes repetidos en la mano izquierda.</p>
	B 2	Cc. 55-67	<p>En Si menor.</p> <p>La mano derecha empieza con una apoyatura y tiene notas largas mientras la izquierda hace un bajo Alberti sobre acordes abiertos (décimas).</p>
			<p>Ilustración 15. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>, cc. 55-57.</p> 
	B 3	Cc. 67-81	<p>En Si menor.</p> <p>Vuelve hacer uso del acorde Napolitano.</p> <p>Termina en una cadencia a Si menor.</p>

## DESARROLLO

- Cc. 82-100 La ausencia de repetición de la Exposición es un elemento de originalidad inesperado. La derecha en la voz superior toma el motivo de A1 y en la voz inferior una nota repetida que posteriormente se convertirá en un acorde repetido tomado de B 1.

Ilustración 16. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, cc. 84-89.

Tras varias inflexiones, el pasaje desemboca en un acorde de séptima de dominante con novena menor sobre Sol.

- Cc. 100-108 Progresión cromática descendente de acordes en la mano derecha siguiendo sobre la armonía de Sol como séptima de dominante.

- Cc. 109-117 La mano derecha presenta el tema de A 2 en Do mayor; luego hace una inflexión Fa mayor y el tema de A 2 se muestra en la mano izquierda mientras la derecha hace una figuración con arpeggios. Es como si un tenor cantase el tema, lo que es una novedad respecto a lo presentado anteriormente.

Ilustración 17. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, cc. 107-117.

Cc. 118-143  
Se enlaza sin interrupción (ni cadencia de por medio, lo cual es bastante inusual y sorprendente) a la Reexposición.

Ilustración 18. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck, cc. 134-151.



### REEXPOSICIÓN

Grupo de temas "A"	A 1	Cc. 144-151	Presentados igual que en la Exposición.
	A 2	Cc. 152-159	
	A 3	Cc. 160-167	
Puente		Cc. 168-187	Comienza con un arpeggio en Do menor; posteriormente repite la misma serie de acordes-escalas descendentes-cadencias excepto por el final: V/VI-VI; V/iv-iv; y Napolitano de Mi menor para permanecer en ésta tonalidad.
Grupo de temas "B"	B 1	Cc. 188-197	En Mi menor. Acordes repetidos en la mano izquierda con ligeras variantes respecto a lo presentado en la Exposición.
	B 2	Cc. 198-209	En Mi menor. La mano derecha empieza con una apoyatura y tiene notas largas mientras la izquierda hace un bajo Alberti sobre acordes abiertos, casi igual a lo visto en la Exposición excepto por los índices acústicos (la primera vez el bajo Alberti se realiza en índices acústicos 4 y 5; la segunda vez en 3 y 4).
	B 3	Cc. 210-223	En Mi menor. Se presenta prácticamente igual que en la Exposición.
Cc. 223-229	Repite final de B 3.		
Cc. 230-237	Toma el tema de A 1 una octava arriba y con algunas variantes en la melodía y la armonización.		
Cc. 238-245	Cierra el movimiento tomando el tema de A 3 con algunas variantes (como octavas en la mano izquierda a partir del c. 241).		

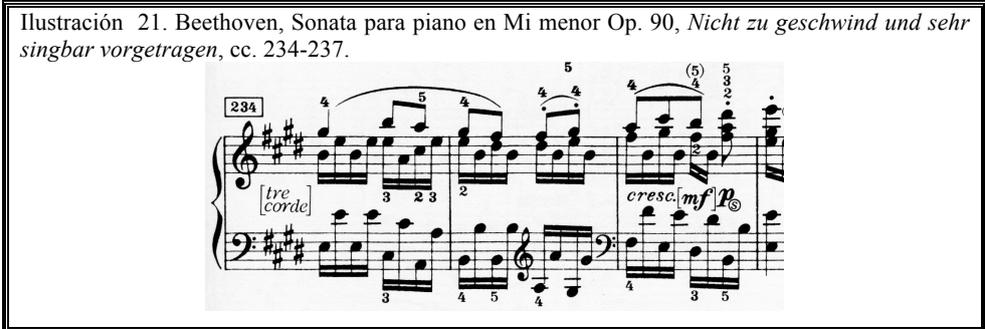
**Segundo movimiento: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen***

En compás de 2/4 y tonalidad de Mi mayor. Su forma es rondó-sonata.

<b>TEMA PRINCIPAL (A)</b>		
a'	Cc. 1-8	En tonalidad de Mi mayor, integrado por dos frases de cuatro compases cada una. Muy melódico, de carácter muy tranquilo y sosegado.  <div style="text-align: center;"> <p>Ilustración 19. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>, cc. 1-9.</p>  </div>
a''	Cc. 9-24	Está en Mi mayor, pero realiza inflexiones a los grados cuarto y quinto. Segundo periodo integrado por dos frases de ocho compases cada una. Su carácter también es muy melódico.
a'	Cc. 25-32	En Mi mayor. El mismo tema de cuatro compases se vuelve a tocar con ligeras variantes.
<b>PRIMER EPISODIO (B)</b>		
Exposición del Complejo de Temas subordinados		
Puente 1	Cc. 32- 40	Empieza en Mi mayor, hace inflexión al cuarto grado y hacia el final modula al quinto grado (Si mayor).
Tema b'	Cc. 41- 56	En Si mayor. Hay un bordado de un tono en las voces centrales con terceras y sextas en los extremos.
Puente 2	Cc. 56- 59	Escalas ascendentes en Si mayor con valores rítmicos de dieciseisavos.
b''	Cc. 60- 69	Comienza en Si mayor y al final modula hacia Mi mayor para regresar al tema principal. La progresión armónica que realiza es I-V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I <sub>6</sub> -ii <sub>6</sub> -vii <sup>o</sup> /V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sub>2</sub> -V/IV. El uso de tresillos en la mano izquierda le da una sensación de tranquilidad.

<b>TEMA PRINCIPAL (A)</b>		
Cc. 70-101		Reexposición exacta del Tema principal (A) en Mi mayor.
<b>SEGUNDO EPISODIO (C)</b>		
Desarrollo de los elementos anteriores		
Puente 3	Cc. 102-113	Toma el final del tema a' (C. 7-8) exponiéndolo en Mi Mayor y en Mi menor En esta última tonalidad lo extiende y modula hacia Do mayor.
b''	Cc. 114-130	Se repite cuatro veces: la primera en Do mayor, la segunda en Do menor, la tercera en Do sostenido menor y la cuarta en Do sostenido mayor. La progresión armónica que realiza las cuatro veces es casi igual a la del primer episodio, excepto por el último acorde de cada progresión (I-V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I <sub>6</sub> -ii <sub>6</sub> -vii <sup>o</sup> /V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sub>7</sub> ). Rítmicamente hace lo mismo que en el C. 60.
Puente 4	Cc. 130-139	Sirve como final de la sección y transición sobre el acorde de quinto grado con la novena menor de Mi Mayor para regresar al Tema principal.
<b>TEMA PRINCIPAL (A)</b>		
Cc. 140-171		Reexposición exacta del Tema principal (A) en Mi mayor.
<b>TERCER EPISODIO (B')</b>		
Reexposición del Complejo de Temas subordinados		
Puente 1	Cc. 171-180	Empieza en Mi mayor y a diferencia de la primera vez que se presenta permanece en esta tonalidad. Rítmicamente hace exactamente lo mismo que la primera vez que aparece (cc. 32-40).
b'	Cc. 181-196	En Mi mayor. Aparte del cambio de tonalidad, se presenta casi igual que la primera vez. Además, guarda una relación con la Reexposición del 1er movimiento, cc. 198-209, ya que la segunda vez la izquierda se toca una octava abajo.
Puente 2	Cc. 196-199	En Mi mayor. Aparte del cambio de tonalidad, se presenta casi igual que la primera vez.
b''	Cc. 200-208	Comienza en Mi mayor y al final modula hacia Do menor, valiéndose de un acorde disminuido. Vuelve a presentarse con la misma progresión armónica (I-V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I <sub>6</sub> -ii <sub>6</sub> -vii <sup>o</sup> /V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sub>2</sub> -V). Rítmicamente es igual a las anteriores versiones del 4º Tema.
Puente 4	Cc. 209-230	Al igual que en el Puente 3, toma el final del tema a' (C. 7-8), aunque con variaciones. Inicia en Do menor para posteriormente regresar a Mi mayor.

## CODA

a'	Cc. 230- 237	Presentado melódicamente igual pero la primera vez en la mano izquierda, en el tenor
		<p>Ilustración 20. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>, cc. 228-233.</p> 
		<p>y en la repetición en la soprano. En esta última, en vez de presentarlo en octavas, como lo había hecho, muestra la melodía en el índice acústico 6 acompañada de figuraciones armónicas.</p>
		<p>Ilustración 21. Beethoven, Sonata para piano en Mi menor Op. 90, <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>, cc. 234-237.</p> 
		<p>El mostrar de manera diferente el Tema principal introduce un elemento novedoso hacia el final de este movimiento. La manera en que lo expone hace que parezca un diálogo entre un tenor y una soprano.</p>
a''	Cc. 237- 251	Presentado la primera vez también por la mano izquierda, en el tenor, con algunas variantes; y la segunda vez aparece igual a como lo había hecho durante todo el movimiento. Cabe destacar que, contrario a lo anterior, no sigue la repetición del Tema a'.
Cc. 252- 264	Toma material del final del Tema a'', variándolo melódica, armónica y rítmicamente.	
C. 265- 275	Toma material del principio del Tema a'', repitiendo el tratamiento anterior.	
C. 276- 283	Presenta el Tema a' (que faltaba) con algunas modificaciones.	
C. 283- 290	Vuelve a tomar material del principio del Tema a'' y cierra con material de a'.	

- **Reflexión**

Respecto a los *tempi* para cada movimiento, es bueno recordar que Beethoven adoptó el uso del metrónomo hasta 1817 (Barth, p. 47). Aunque, según testimonios de la época, tocaba con un pulso bastante regular, su ejecución distaba mucho de ser metronómica. Por ejemplo, en su canción *Nord oder Süd*, hace la indicación “100 de acuerdo a Mälzel, pero esto sólo aplica a los primeros compases, porque el sentimiento también tiene su tempo; esto no es, de todas maneras, completamente expresado en esta figura (es decir 100)” (ibíd., p. 51). Mälzel era el inventor del metrónomo; en realidad se está refiriendo al aparato. Por ello, pienso que es correcto dentro del *tempo* seleccionado ser flexible y permitir secciones un poco más rápidas o un poco más lentas.

En cuanto a la forma de abordar esta sonata es muy importante el cambio de tipos de toque y de la forma de articular las notas. En el primer movimiento, en el tema A1 hay que cuidar el contraste que debe existir, tanto de matices como de carácter. Las escalas del c. 29 (que vuelven a aparecer en la Reexposición en el c. 172) deben de ser claras y ligeras; me sirvió estudiarlas algunas veces con el metrónomo para hacer exactos los sesillos y cinquillos del final. También practiqué estas escalas por “bloques”, es decir, solamente el cinquillo del final con su caída, luego el seisillo más el cinquillo con caída y así añadiendo el grupo previo hasta completar todo el pasaje. Otra sección que tuve que estudiar por separado fue la mano izquierda con el bajo Alberti sobre acordes abiertos, c. 55 (y c. 198 en la Reexposición); ejecutándolo con variaciones rítmicas, cambiando los acentos, con staccato de brazo, de mano y de muñeca y también tocando la primera nota de cada grupo de dieciseisavos una octava abajo para dominar los saltos de décimas.

Tanto en el primer movimiento como en el segundo me fue útil transportar el segundo tema a otras tonalidades, además de la tónica y la dominante en las cuales aparece (o en el caso de b<sup>7</sup> del segundo movimiento, de las seis tonalidades en las que se muestra); todo ello para afianzar la memoria. Para poderlo realizar me fue muy provechoso hacer previamente el análisis de la forma y de la armonía. Para asegurar la retentiva, también me parece una buena práctica tocar con las manos separadas sin la partitura.

Por último, opino que para darle coherencia a la sonata, la concepción adecuada del carácter es básica. Pensando en el recurso de duplicación expresiva, que es como creo que funciona esta obra, en mi opinión el primer movimiento debe ser atormentado, arrebatado y conflictuado; mientras el segundo debe ser exactamente lo opuesto: lírico, tranquilo, dulce y sosegado

- **Contexto y Marco histórico**

Johannes Brahms vio la luz por vez primera el 7 de mayo de 1833 en la ciudad de Hamburgo, Alemania. Su padre, Johann Jakob, era músico y tocaba la flauta, el corno, el violín y el contrabajo. Su madre, Johanna Henrike Christiane Nissen, diecisiete años mayor que Johann Jakob, era costurera. Fue el segundo hijo de la pareja (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

Su familia vivió modestamente; sin embargo, sus padres no escatimaron en la educación de sus dos hijos varones (su hermana mayor no pudo ir a la escuela por tener mala salud). Johannes realizó sus primeros estudios en excelentes escuelas particulares. Quizá ahí se convirtió en el ávido lector que fue toda su vida. A los siete años empezó a estudiar piano con Otto Friedrich Willibald Cossel, quien al poco tiempo se dio cuenta del gran talento de Johannes y lo remitió a su maestro, Eduard Marxsen. Éste último no sólo le dio clases de piano, sino que además alentó su gusto por la composición.

Su primera aparición en público fue a los diez años tocando música de cámara. El primer recital que dio como solista fue cinco años después. Además, para ayudar a los ingresos de la familia, tocaba música popular en reuniones privadas, en tabernas y en obras de teatro; y también hacía arreglos de piezas populares para diferentes dotaciones instrumentales. Su inclinación hacia la música folklórica probablemente haya surgido de estas actividades (Geiringer, pp. 26-31).

Por otra parte, en la misma época comienza a componer de manera más seria. El inicio de su Sonata en Do Mayor Op. 1 data de esta etapa, así como algunos *lieder* y cuartetos de cuerda aunque de este último género no publica sino hasta 1873. Su vida transcurre entre la música y la lectura. Lee a E. T. A. Hoffmann y H. Heine e inicia una colección de libros sobre folclore europeo de autores como Herder y los hermanos Grimm (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

En 1848 hubo una revuelta en Hungría, la cual lleva a varios perseguidos políticos a la ciudad natal de Brahms. Es así como entra en contacto con la música húngara, muy influenciada por la música gitana, llena de ritmos irregulares y flexibilidad agógica (*rubato*).

Estas melodías dejaron una honda huella en el estilo de Johannes hasta el final de sus días. Entre los expatriados se encontraba el joven violinista Ede Reményi, quien lo invitó a realizar una gira de conciertos en ciudades de Alemania. Durante la gira conoció a Joseph Joachim - violinista de fama internacional- y a Franz Liszt.

Por sugerencia de Joachim y otros amigos estudia la obra de Robert Schumann, la cual despierta en él una fascinación tal que decide conocerlo. Se presenta en Düsseldorf en casa de Robert y Clara Schumann e interpreta algunas composiciones propias. Una profunda amistad surge entre los Schumann y el joven Johannes. Con el apoyo de Robert publica por primera vez sus obras. Brahms cuenta con tan sólo veinte años. Para supervisar personalmente la impresión, se desplaza hacia Leipzig, donde conoce al músico Julius Otto Grimm.

A principios de 1854, Robert Schumann tiene una crisis nerviosa que lo lleva a un intento de suicidio arrojándose al río Rin, tras lo cual es internado en un sanatorio para enfermos mentales. Brahms entonces se traslada a Düsseldorf para apoyar a Clara con el cuidado de sus hijos y la casa mientras ella retoma su carrera de pianista. Su respaldo duraría prácticamente toda la enfermedad de Schumann, lapso en el cual probablemente se haya enamorado de ella. Por estas fechas compone las Baladas Op. 10 para piano (Geiringer, pp. 37-54).

Tras la muerte de Robert, en julio de 1856, Clara y Johannes realizan un viaje a Suiza junto con dos de los hijos de Clara y Elise, la hermana mayor de Brahms. Tras el recorrido tomaron caminos diferentes, aunque siempre conservaron su amistad. El compositor consiguió un trabajo en el principado de Detmold, donde sus deberes eran dar clases de piano a la princesa, dirigir el coro y tocar el piano en los conciertos de la corte durante el otoño. Con el sueldo de estos tres meses podía vivir modestamente todo el año. Terminados sus compromisos en Detmold volvió por algunos meses a Hamburgo para después pasar el verano en Göttingen con su amigo Julius Otto Grimm. Recientemente Grimm había sido nombrado director musical de la ciudad, y le presentó a muchos de sus nuevos compañeros. Entre ellos estaba la cantante Agathe von Siebold, de quien Brahms se enamoró profundamente. De esta etapa datan los *lieder* y dúos Op. 14, 19 y 20, que Agathe cantó para los conocidos de ambos con su bella voz de soprano.

En el otoño, Johannes tuvo que regresar a Detmold. Escribió constantemente a sus amigos Julius y Philippine (su esposa) y a su querida Agathe. En cuanto terminaron sus deberes, volvió a Göttingen a pasar dos semanas junto a su amada. Pero en ese momento se

dio cuenta que la relación había llegado a un punto en el que sólo le quedaban dos caminos: casarse o no volver a ver nunca a Agathe. Decide escribirle una carta diciéndole: “¡Te amo! ¡Tengo que volver a verte! Pero no puedo llevar grilletes.”<sup>10</sup> La respuesta de Agathe, también por carta, dio por terminadas sus relaciones (Ibíd., pp. 55-62).

Mientras esto pasaba en su vida personal, estrena su Concierto para piano en Re menor Op. 15, el cual tiene un estrepitoso fracaso en Leipzig. Después lo estrena en su ciudad natal, donde tiene una mejor acogida; y logra un gran éxito con su primera Serenata. Permanece en Hamburgo, donde funda y dirige un coro femenino. En el otoño regresa a su trabajo en Detmold (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

Una vez terminado su trabajo en Detmold, regresa a Hamburgo. Corría el año de 1860. Permanece en su ciudad natal, desarrollando una intensa actividad como pianista, con la esperanza de conseguir un puesto definitivo para establecer ahí su residencia. Por sus cartas se sabe que deseaba el puesto de director de la Orquesta Filarmónica, ya que el director era una persona mayor que pronto se retiraría (Geiringer, pp. 65-67).

Dos años después decide hacer un viaje a Viena, pensando que puede ser favorable a su carrera. En dicha ciudad rápidamente es acogido en los más selectos círculos musicales. Al poco tiempo de llegar toca en público su Cuarteto para piano y cuerdas Op. 25 (con clara influencia de la música húngara) y las Variaciones sobre un tema de Händel para piano, entre otras obras. Su éxito como pianista fue rotundo, y si bien como compositor el triunfo no fue tan grande, la acogida fue bastante cálida. Durante su estancia se hace amigo de Carl Tausig, pianista cercano a Wagner, y se enamora de la cantante Otilie Hauer, quien inspiró algunos de sus *lieder* (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

En enero de 1863, estando todavía en la capital austriaca, le llega la noticia de que su amigo Julius Stockhausen fue designado director de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Sus proyectos de establecer su residencia en su ciudad se vinieron abajo. En mayo de dicho año se va de Viena y realiza una serie de viajes sin afincarse por mucho tiempo en ningún lugar y visitando frecuentemente Hamburgo; pero a mediados de año acepta la dirección de la *Wiener Singakademie*, y por lo tanto decide radicar en Viena, aunque pasa los veranos en diferentes ciudades del campo componiendo. A la par daba clases de piano. Temiendo enamorarse de una de sus alumnas, Elisabeth von Stockhausen, cedió sus clases a su amigo Epstein. Con el correr de los años, casada con Heinrich von Herzogenberg, llegó a ser una

---

<sup>10</sup> Agathe von Siebold, “Erinnerungen”, en *Brahms, su vida y su obra*, K. Geiringer, (1ª ed., Madrid, Altalena Editores, 1984), pág.62.

gran amiga del compositor, así como una de sus más confiables consejeras en cuanto a sus composiciones. Además Brahms siguió frecuentando a Tausig, quien tras mucho insistir le presentó a Wagner. El encuentro entre ambos compositores pasó sin pena ni gloria y nunca se volvieron a ver; y aunque Wagner después realizó una serie de ataques por escrito contra Brahms, éste siempre mostró respeto por la música del primero.

En 1864 sus padres deciden separarse. Esto supuso un duro golpe para Johannes. Mientras vivió su madre siempre hizo intentos por reconciliarlos (Geiringer, pp. 73-88). Al año siguiente muere su madre, y Johannes se aboca a la composición de *Ein Deutsches Requiem*. Al mismo tiempo realiza giras como pianista en Alemania, Suiza, Austria, Hungría, Dinamarca y los Países Bajos. El *Requiem* adquiere su forma final hacia 1869, estrenándose en Leipzig. Se convierte en un éxito sin precedentes y es tocado después en Suiza, los Países Bajos, Inglaterra e incluso en Rusia; colocándolo como compositor relevante internacionalmente (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

Su padre se vuelve a casar en 1866, aliviándole un poco en sus preocupaciones, ya que a pesar de que ahora él le llevaba a su nueva esposa los años que Christiane le llevaba, su mujer era de buen corazón y tuvo una excelente relación con Johannes. El verano de ese año lo pasó en el Züricherberg, donde conoció al cirujano y músico amateur Theodor Billroth, quien sería su amigo hasta su muerte y quien incluso llegó a tocar o escuchar por primera vez obras de Brahms.

Poco después del estreno del *Requiem* decide quedarse a vivir en Viena. Compone los *Liebeslieder*. En el verano visita a la familia Schumann en Lichtental, donde se enamora platónicamente de la tercera hija, Julie. Al enterarse de su compromiso con otro, compone la Rapsodia para contralto Op. 53.

En 1872 fallece su padre. Poco antes de este suceso, Brahms estableció su vivienda en la capital austríaca en la Karlsgasse No. 4, donde habitó hasta el término de sus días. A finales del mismo año acepta el puesto de director de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedad de música) en Viena. En ese puesto permanece tres años. Seguía aprovechando los veranos, libres de los deberes de su nuevo puesto, para componer. En el verano de 1873 compuso los primeros cuartetos de cuerda que consideró dignos de publicación, dedicados a Billroth, y las *Variaciones sobre un tema de Haydn* Op. 56. Tres años después termina su primera sinfonía (empezada en 1862). Una vez dejado su puesto como director, se dedica a componer y a realizar giras tocando y dirigiendo su música. Otras de las obras que compuso en este prolífico periodo son: las Baladas Op. 75, *lieder* del Op. 69 al 72, Caprichos e

*Intermezzi* Op. 76, las Rapsodias Op. 79 (dedicadas a su amiga Elisabeth von Herzogenberg) y la Primera Sonata para violín y piano (Geiringer, pp. 91-113).

En 1880 Hans von Bülow, a quien Johannes había conocido anteriormente, comienza a dirigir la orquesta de Meiningen. Bülow, encantado con la música de Brahms, le permite hacer audiciones previas a los estrenos con la orquesta, con el fin de perfeccionar sus obras (marcada tendencia en Brahms). Además, los duques, quienes eran grandes melómanos, reciben al compositor con agrado en su corte. En agradecimiento, Brahms les dedica su *Gesang der Parzen* Op. 89. Con esta orquesta realizó varios conciertos en los cuales tocó su segundo Concierto para piano y orquesta en Si bemol mayor Op. 83 y algunas de sus sinfonías (Ibíd., 135-138).

También por esta época recibe reconocimientos que van acompañados de dinero, lo cual desahoga su situación económica y lo coloca en la posibilidad de ayudar a jóvenes talentos, como al compositor Antonin Dvorak. Además, conoce y se enamora platónicamente de las jóvenes contraltos Hermine Spies y Alice Barbi. Tras componer el Quinteto para cuerda Op. 111 anuncia que se retira de la composición. Poco después, al cumplir los 58 años bosqueja su testamento. A pesar de tener toda la intención de dejar de componer, después escuchar al virtuoso clarinetista de la orquesta de Meiningen, Richard Mühlfeld, crea el famoso Quinteto con clarinete (Bozarth y Frisch, Grove Music Online).

La década de 1890 es de pérdidas personales para Brahms. En 1892 muere Elisabeth von Herzogenberg; y al poco tiempo falleció la hermana del compositor, Elise. El siguiente año murió la muy joven Hermine Spies. Por estas fechas publica sus últimos trabajos para piano, cuatro colecciones de piezas cortas Op. 116-19. Al Op. 117 las llamó “canciones de cuna de mi tristeza” en una carta a un amigo (Bozarth y Frisch, Grove Music Online). También imprime una colección de canciones populares alemanas con un acompañamiento de piano original. En una carta a Clara Schumann datada de esta época, le dice que él no escribe más para el público, sino para sí mismo (Musgrave, p. 241). Las pérdidas en su círculo más cercano continúan: el 6 de febrero de 1894 muere el cirujano Theodor Billroth, y seis días después perece Hans von Bülow.

El año de 1895 fue de grandes festivales para Brahms. En Leipzig se organizaron tres conciertos dedicados a él completamente, más dos recitales de música de cámara y una velada orquestal en la que el pianista Eugen D’Albert interpretó sus dos conciertos para piano. También hubo conciertos dedicados a su obra de en Meiningen y Zurich, y el Emperador de Austria le otorgó la Orden de las Artes y las Ciencias. En 1896 dirige por

última vez. Ese mismo año Clara Schumann sufre una apoplejía. Dándose cuenta de lo inevitable, Johannes compone *Vier ernste Gesänge* (Cuatro cantos serios). El 20 de mayo Clara exhala su último aliento. Brahms recibe tardíamente la noticia por encontrarse en el balneario de Ischl; se pone en camino hacia Frankfurt pero se equivoca de tren y pierde mucho tiempo, por lo que para cuando llega a dicha ciudad ya se han llevado el cuerpo a Bonn, donde sería enterrado. Vuelve a tomar el tren y llega apenas a tiempo para asistir al funeral. El viaje, que resultó de casi más de cuarenta horas, lo agota. A su regreso a Ischl su piel presenta un color amarillento. Al ir a consulta con su médico, éste detecta hipertrofia del hígado y los conductos biliares obstruidos, pero se abstiene de comunicar su descubrimiento al músico. Al poco tiempo se revela un cáncer de hígado, enfermedad de la cual murió su padre. Quizá al principio no se dio cuenta de lo grave de su enfermedad, pero conforme ésta fue avanzando seguramente sintió el fin cerca. La única obra que compuso en 1896 fue su Op. 122, once preludios corales para órgano, el último de los cuales está basado en el coral *O Welt, ich muss dich Lassen* (“Oh mundo, debo abandonarte”). Comenzó a adelgazar mucho y cualquier esfuerzo físico, por pequeño que fuera, le agota. Cada vez se deteriora más, siendo cuidado por su casera hasta que se extingue su vida el 3 de abril de 1897. Fue enterrado en Viena cerca de las tumbas de Beethoven y Schubert (Geiringer, pp. 164-176).

- **Análisis**

### *1. Andante moderato*

El término *intermezzo* comenzó a usarse a principios del siglo XIX para referirse a piezas independientes para piano de carácter lírico; antiguamente la palabra se usaba para interludios de óperas (Troy y Weiss, Grove Music Online).

Al inicio del primer *intermezzo* del Op. 117, al igual que en la primera Balada del Op. 10 y el movimiento lento de la sonata en Fa menor, encontramos una cita tomada de la literatura:

*Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.  
(Schottish. Auf Herders Volksliedern)*

¡Duerme suavemente, mi niño, duerme suavemente y bien!  
Me duele mucho verte llorar.  
(Escocés. De *Canciones folklóricas* de Herders)

Con esta referencia es posible hacer una asociación a una canción de cuna. Y efectivamente, el primer número del Op. 117 recuerda a una canción de cuna, empezando por el compás en el cual está escrito , 6/8. La tonalidad empleada es Mi bemol mayor.

En cuanto a la forma, tiene tres secciones; la tercera es una repetición variada de la primera, por lo que la forma sería A – B – A'. La parte “A” es la que más recuerda a una canción de cuna con una melodía descendente en medio de dos voces extremas que durante casi toda la primera sección repiten el ritmo



Ilustración 22. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 1, cc. 1-4



Las armonías utilizadas son sencillas, hace inflexiones hacia el quinto grado en los compases 7-8 y 11-12 y cierra la sección modulando hacia La bemol menor (cuarto grado del homónimo menor). El ritmo armónico en general es lento (♩.), registrándose mayor actividad en las cadencias.

En cuanto a la sección “B”, es posible subdividirla en dos partes. La primera inicia en Mi bemol menor, el homónimo menor y tiene una longitud de 8 compases. El cambio al modo menor hace que la sección se escuche oscura y que contraste con la sección A. En el tercer compás modula a Si bemol menor. Las armonías son más complejas que en la parte A, como acordes de sexta aumentada en los compases 25 y 27. Esta primera parte cierra con un acorde de séptima de dominante sobre Si bemol para regresar a Mi bemol menor e iniciar la segunda parte. Inmediatamente después utiliza un acorde Napolitano (Fa bemol mayor) como pivote para modular a La bemol menor (tonalidad en la que había cerrado la sección “A”). Cinco compases antes de cerrar la sección “B” regresa a Mi bemol menor. Cabe hacer la observación de que esta segunda parte tiene la inusual extensión de 9 compases.

En “B” la armonía es más compleja y el ritmo armónico más rápido (♩.). La rítmica

también es más complicada, ya que mientras la mano izquierda tiene siempre las mismas figuras, la derecha parece estar desfasada del compás y en otra métrica:

Ilustración 23. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 1, cc. 21-23.



La tercera sección tiene el mismo carácter y tema que la primera. Las variantes que introduce son: alternar la melodía entre la mano derecha e izquierda, incluir acordes en el registro agudo con el mismo patrón rítmico presentado en la primera sección y elaborar la melodía de la segunda frase presentándola en dieciseisavos en vez de octavos, en la cual hace inflexión al quinto grado igual que en la primera sección; en la tercera frase, en cambio, hace inflexión al cuarto grado; y en la cuarta frase introduce un canon a dos voces en la mano derecha. Este canon es un poco difícil, ya que primero entra la voz superior en el último octavo del compás 49 y la siguiente entrada es en la voz media pero en el tercer octavo del compás 50.

Ilustración 24. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 1, cc. 50-51.



Estas variantes añaden interés a la Reexposición de la primera sección. Cierra retomando material del primer tema para extender la cadencia final.

## 2. *Andante non troppo e con molto espressione*

Escrito en tonalidad de Si bemol menor, por lo cual lo podemos relacionar al *intermezzo* anterior. El compás es de 3/8. La estructura es A-B-Puente-A'-Coda. La parte A es

desarrollada a partir del motivo , que en diferentes alturas se repite en

toda la sección. Este también aparece en el bajo pero invertido:



Podría decirse que esta sección da la impresión de tener tres voces: la superior serían los dos primeros treintaidosavos que tienen la ligadura pequeña, la voz de en medio los arpeggios (tanto los de la izquierda como los de la derecha) y la tercera voz sería el bajo. Además, en toda la sección encontramos un constante fluir de treintaidosavos.

Ilustración 25. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 2, c. 1.



Armónicamente es bastante compleja desde el principio: comienza con un  $ii_6^o$  que va a un  $i_6$ . La primera vez que expone el tema de la sección permanece en Si bemol menor; la segunda vez modula a Re bemol mayor a partir del c. 17. El ritmo armónico es de  prácticamente toda la pieza, excepto en muy pocos lugares donde el acorde se prolonga uno o dos compases (generalmente los finales de sección).

La parte B es de textura más ligera, más homofónica. Esta característica, más el cambio de rítmica a octavos y la textura hacen que esta parte se oiga más tranquila. La primera vez que se escucha el tema de la sección está en la tonalidad de en Re bemol mayor. Al principio lo presenta con acordes y después con arpeggios. En el compás 27 las voces centrales (la contralto y el tenor) tienen un canto que comienza con un bordado cromático sobre Si bemol en dieciseisavos, el cual continúa, mientras las voces extremas tienen notas del acorde en octavos (tratamiento que recuerda al primer *intermezzo*). Finaliza con una breve inflexión al sexto grado.

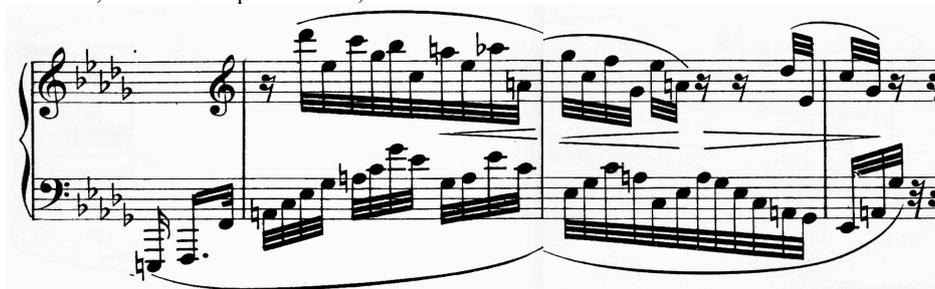
Ilustración 26. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 2, cc. 27-30.



El tema de la sección se vuelve a presentar y en el compás 32 de nuevo hace una inflexión, esta vez al cuarto grado. Finaliza en Re bemol mayor.

A continuación sigue un Puente que utiliza la última nota, Re bemol, para regresar a la tonalidad de Si bemol menor. Inicia un pasaje cromático de sucesiones de acordes dominantes/disminuidos auxiliares y su resolución. Posteriormente presenta arpeggios descendentes y ascendentes también sobre acordes dominantes o disminuidos auxiliares, para acto seguido introducir una serie de acordes que desembocan en un Fa séptima de dominante (c. 47), el cual al siguiente compás se convierte en un La disminuido con séptima. Mientras la izquierda hace arpeggios ascendentes, la derecha se desdobra en dos voces.

Ilustración 27. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 2, cc. 48-50.



Con silencios en ambas manos (por única vez en toda la pieza) termina este Puente, el cual también sirve para regresar al carácter de A.

Después vuelve a aparecer el Tema A. La primera vez comienza en Mi bemol menor, para en el c. 54 regresar a la tonalidad original del tema, Si bemol menor. Lo que aparece a continuación está igual que la primera vez, sólo cambia un poco la escala descendente al final de la sección.

La segunda vez que aparece el tema lo hace en la región de la Napolitana, es decir, en Do bemol mayor. Modula a través de la dominante de ésta, Sol bemol séptima de dominante,

que aparece en el c. 60. Esta modulación hace que el fragmento se escuche diferente a las anteriores presentaciones del tema, a pesar de tratarse del mismo material.

Ilustración 28. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 2, cc. 60-61.



Este Do bemol mayor lo enarmoniza, convirtiéndolo en Si mayor séptima de dominante (Si-Re sostenido-Fa sostenido-La) para después tomar las notas comunes y transformarlo en acorde de Fa séptima de dominante (Fa-La-Do-Mi bemol; las notas comunes: La y Mi bemol/Re sostenido). Por los acordes utilizados, los arpeggios descendentes y el uso del matiz *forte* por única vez en este *Intermezzo*, creo que esta es la sección climática del mismo. Finalmente resuelve a Si bemol mayor, regresando al homónimo de la tonalidad en la cual empezó el *intermezzo*.

Ilustración 29. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 2, cc. 66-71.



Esta Reexposición del primer tema es rítmicamente igual a la primera vez que aparece, es decir, constantes treintaidosavos que fluyen sin detenerse.

Por último tenemos la Coda, que transita del Si bemol mayor en el que se había quedado a Si bemol menor, tomando material de B, para finalizar en un arpeggio en Si bemol menor. El carácter es similar al de B, tranquilo y calmado.

### 3. *Andante con moto*

El último *intermezzo* está en tonalidad de Do sostenido menor y compás de 2/4. Su forma sería A-B-Puente-A', al igual que el segundo *intermezzo*. Como en el primer *intermezzo*, los períodos están integrados por dos frases de cuatro compases. El primer tema de A se presenta en la tonalidad arriba citada, en octavas.

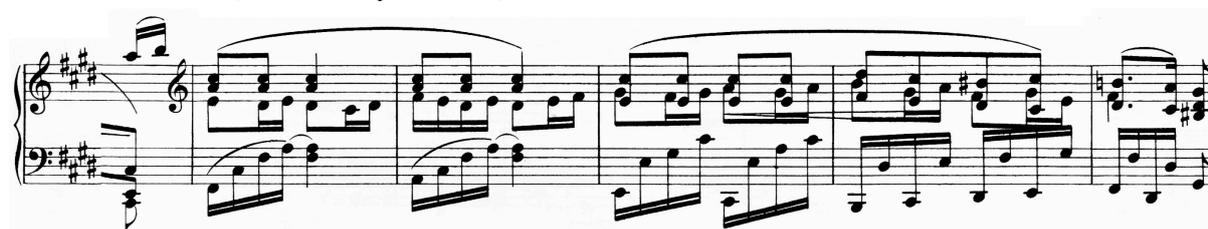
Ilustración 30. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 1-3.



Termina en una semicadencia. La siguiente frase inicia igual que la primera pero tiene un final diferente, ya que modula al quinto grado -Sol sostenido menor- y termina en una cadencia a esta tonalidad.

El segundo tema se basa en una serie de arpeggios con octavas. En la primera frase continúa en Sol sostenido menor; la segunda regresa a Do sostenido menor. Después vuelve a aparecer el primer tema. La melodía se muestra igual que la primera vez; sólo que en esta ocasión aparece en la voz de en medio, como en los dos anteriores *intermezzi*. Esta melodía es acompañada de arpeggios en la mano izquierda (utilizando reiteradamente el de Fa sostenido menor) y acordes repetidos en la derecha.

Ilustración 31. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 21-25.



En la repetición del tema con modulación a Sol sostenido mayor los arpeggios son más elaborados. A continuación tenemos el segundo tema casi igual que la primera vez que apareció. Posteriormente cierra con una coda que retoma la melodía del primer tema con variaciones rítmicas y acordes en la mano izquierda, cerrando la sección A.

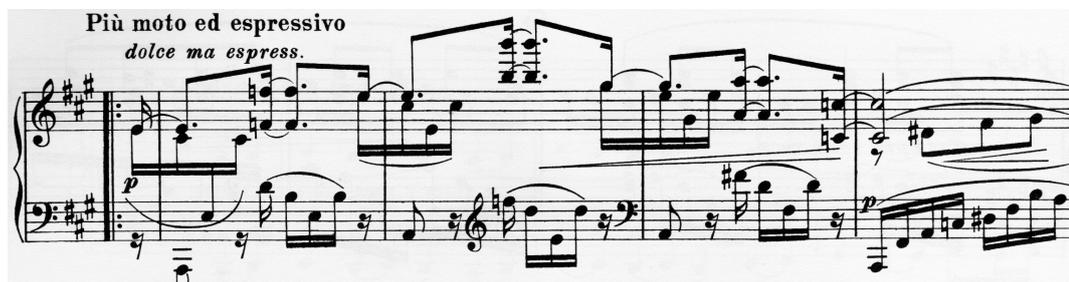
Ilustración 32. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 41-45.



En esta sección la armonía es sencilla. Generalmente el ritmo armónico es de , ocasionalmente de  y en las secciones cadenciales la actividad armónica aumenta, presentándose en . El carácter de toda esta parte inicial es lúgubre, oscuro.

La sección B es contrastante con el material anterior, más brillante. Modula hacia La mayor. La melodía tiene un motivo rítmico que se repite: comienza con una anacrusa de dieciseisavo ligada a un octavo con puntillo en el siguiente compás.

Ilustración 33. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 46-49.



Al igual que en la sección A, los períodos están conformados por dos frases con finales diferentes: la primera hace una inflexión al quinto grado (Mi mayor) pero permanece en La mayor; la segunda sí modula hacia Mi mayor; aunque al final regresa a La mayor. Este trozo se repite.

En el compás 66 hay un segundo tema que modula hacia Fa sostenido menor. Rítmicamente sigue presentando el mismo motivo que el primer tema, añadiendo algunas escalas con rítmica de octavos. La primera frase permanece en Fa sostenido menor y regresa a La mayor en la segunda. Para finalizar esta sección B, regresa el primer tema de la misma con algunas variantes melódicas y armónicas, terminando en La mayor. En toda esta segunda sección hay acordes complejos, como dominantes con novenas menores. Además, en la

melodía es posible ver abundantes notas de paso, escapes, dobles escapes, etc.

Sigue un Puente cuya melodía también se encuentra en la región central, con secuencias de segunda ascendente-tercera descendente. Es acompañada con acordes en el bajo y en las notas agudas de la mano derecha.

Ilustración 34. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 106-108.



La armadura regresa a Do sostenido menor. La armonía de la primera frase del puente es de Sol sostenido séptima de dominante y la de la segunda, La sostenido séptima de dominante. El abrupto cambio de armonía, de La mayor a Sol sostenido séptima de dominante y de ahí a La sostenido séptima de dominante, hacen que el Puente sea un tanto desconcertante, sin saber exactamente a dónde conduce.

A continuación se presenta la sección A'. El carácter vuelve a ser oscuro. De nuevo aparece el primer tema de la sección A en la voz de en medio y acompañada de arpeggios en la mano izquierda y acordes repetidos en la derecha con algunos cambios armónicos. Resuelve a Do sostenido menor, estableciendo ésta como la tonalidad de este fragmento final. El ritmo armónico es muy parecido al presentado en la sección A. En coherencia con lo visto anteriormente, el primer tema se vuelve a presentar modulando al quinto grado (Sol sostenido mayor), aunque introduce una novedad al extenderlo un compás (c. 121).

Ilustración 35. Brahms, *Intermezzo* Op. 117 No. 3, cc. 117-122.



Para finalizar el *intermezzo*, otra vez encontramos el segundo tema de la sección A prácticamente igual que todas las veces que se presentó. Cierra con una coda parecida a la de la primera sección, también con variantes rítmicas como en A pero con modificaciones armónicas.

- **Reflexión**

A pesar de que, como menciono al principio, el término *intermezzo* se refiere a piezas independientes, en el Op. 117 pueden encontrarse claras relaciones entre los tres intermezzi. Una constante es el cómo se presenta la melodía, generalmente en líneas intermedias. Otro elemento que encontramos en los tres *intermezzi* es el contraste entre sus secciones, pues siempre hay una que es más oscura y otra más luminosa y tranquila. Creo que este elemento, el contraste, es el que hace que le da coherencia a este grupo de *intermezzi*; sobre todo si se piensa que se trata de tres movimientos en *andante* y no se quiere caer en monotonía.

En cuanto a las dificultades técnicas, para mí en el primer *intermezzo* la sección más complicada fue la B. Me fue útil el análisis armónico, el practicar manos separadas y estudiar aparte la melodía. En la recapitulación está el canon, que vale la pena tocar voz por voz de forma aislada, tocar una voz y cantar otra, cantar una voz y tocar las otras dos, etc., para asegurarlo tanto mecánicamente como en la memoria y poder conducir adecuadamente las voces. También creo que es muy importante definir el carácter de esta pieza. Si se le asocia con una canción de cuna, el *tempo* deberá ser será más tranquilo, exponer claramente las líneas melódicas, tomando el tiempo necesario para ello, y no apresurarse en ningún momento.

Para el segundo *intermezzo* me fue sumamente provechoso hacer un análisis gráfico de la forma del mismo, recortando la partitura y pegando en columnas cada presentación del material; ya que los inicios de las frases son iguales pero los desarrollos y finales varían. El ponerlo de forma visual me ayudó a identificar la nota o notas que cambiaban para reforzar la memoria. El aspecto del fraseo también es muy importante: la anacrusa de dieciseisavo en la que empieza cada frase, desplazando el acento natural. Otra cuestión fundamental es el carácter de este *intermezzo*, el cual yo considero el más intenso emocionalmente de los tres.

Respecto al tercer *intermezzo*, me fue muy útil pensar la sección B como si se tratara de un trozo orquestal, buscando timbres diferentes y tratando de aprovechar los cambios de registro que presenta la melodía. Para el puente antes de la recapitulación también me fue

muy conveniente tocarlo en otras tonalidades, ya que se trata del mismo pasaje primero sobre el acorde de Sol sostenido séptima de dominante y después sobre La sostenido séptima de dominante; con el fin de memorizarlo efectivamente. Seguir las indicaciones de fraseo en toda la pieza también me parece importante, así como destacar las líneas melódicas cuando van en las voces internas que forman los acordes.

- **Contexto y Marco histórico**

Claude-Achille Debussy nació en Saint Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862. Fue el mayor de siete hijos. En ese entonces Manuel Debussy, su padre, era dueño de una tienda de porcelanas chinas tras haber servido siete años en la infantería de marina. Quería que Claude-Achille fuera marino. Durante la guerra franco-prusiana en 1870 se refugiaron en Cannes con Clementine, la hermana de Manuel y madrina de Claude-Achille. En dicha ciudad comienza a tomar clases de piano a sugerencia de ella. En el conflicto bélico Manuel se une a la Comuna y al ser vencida ésta cae prisionero. En el presidio conoce al compositor Charles de Sivry, quien lo recomienda con su madre, Madame Antoinette Mauté, para que prepare al niño para el examen de ingreso al Conservatorio de París, donde fue admitido en 1872. En dicha institución comienza a tomar clases de piano con Antoine Marmontel (Lesure y Howat, Grove Music Online). Nunca asistió una escuela convencional y su educación básica la recibió de su madre.

Durante sus primeros años en el Conservatorio tiene la idea de hacer carrera como pianista virtuoso (a los doce años ya tocaba el Concierto para piano y orquesta No. 2 de Chopin) (Thompson, p. 39); pero como no consigue un *primer prix* en piano decide dirigir sus esfuerzos hacia la composición. Sus primeras obras, para piano y voz, datan de 1879; sus primeras composiciones para piano solo, de 1880 (Lesure y Howat, Grove Music Online). De *Danse bohémienne*, la obra más antigua para piano solo conocida de Debussy, Tchaikovsky dijo: “muy bonita, pero realmente demasiado corta, nada se desarrolla y la forma es descuidada”.<sup>11</sup>

En los veranos de 1880 a 1882, Nadezhda von Meck, la mecenas de Tchaikovsky, lo contrata para darle clases de piano a sus hijos y tocar duetos de piano con ella. Dicho trabajo se lleva a cabo en diferentes ciudades como Arcachon, Florencia, Moscú, Niza, Roma, Génova y Nápoles. En este período compone abundante música para piano a cuatro manos, para ser tocada con la señora von Meck.

---

<sup>11</sup> Carta a N. von Meck, en *Claude Debussy : biographie critique : suivie du catalogue de l'oeuvre*. F. Lesure (París, Ed. Fayard, 2003), pág. 472.

Al regresar a Francia tras su primer verano trabajando comienza a tomar clases de composición con Ernest Guiraud y trabaja como acompañante de las clases de canto de Victorine Moreau-Sainti. En dichas clases de canto conoce a Marie Vasnier, mujer casada de quien se enamora (Lesure y Howat, Grove Music Online). Posteriormente funge como pianista acompañante de la Sociedad coral Concordia, cuyo presidente honorario es Charles Gounod, quien toma Claude bajo su protección (Ibíd.).

En 1884 por su cantata *L'enfant prodigue* gana el *Prix de Roma*, el cual consistía en una beca viviendo en la mencionada ciudad, en la Villa Medici más exactamente (Ibíd.). Una vez terminada la beca del *Prix* siguieron años de inestabilidad económica, en los cuales frecuentaba los mismos cafés que los simbolistas y traba amistad con Paul Dukas. También acude a Bayreuth a escuchar las óperas de Wagner en 1888 y 1889, pero reconoce que seguir el camino de Wagner implicaría un callejón sin salida para cualquier compositor. Asiste a la Exposición Universal de 1889 y queda fascinado tanto por el teatro de Annam como por el gamelán javanés (Schmitz, p. 82). Su producción para piano solo aumenta. Entre sus composiciones de esta época para dicho instrumento encontramos los *Deux arabesques*, *Rêverie* y el *Valse romantique*; así como la *Petite suite* para piano a cuatro manos (Lesure, pp. 504-508). Además comienza a escribir la *Suite bergamasque*, que sería la composición más conocida de entre sus obras tempranas.

Por esa temporada mantiene una relación sentimental estable con Gabrielle Dupont, con quien vivió por diez años. También hace amistad con Stéphane Mallarmé, quien le pide una contribución musical para una puesta en escena basada en el poema *L'après-midi d'un faune*. La obra de teatro nunca se realiza, pero Debussy compone el *Prélude* (Lesure y Howat, Grove Music Online).

En 1893 asiste a una función de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, tras lo cual viaja a Gante para pedirle permiso al escritor de componer una ópera con este texto. La termina dos años después y finalmente es estrenada en 1902 con bastante éxito, convirtiéndose en un compositor reconocido (Ibíd.). Entretanto se casa con la modelo Lily Texier. Por esa misma época el editor George Hartmann se interesa en publicar sus obras, y para apoyarlo le da adelantos mensuales de próximas ediciones (Ibíd.). También compone *Images [oubliées]* para piano solo, de las cuales publica el no. II *Sarabande* en el suplemento de *Le Grand Journal de lundi*; sólo hasta 1977 fueron publicadas completas (Lesure, p. 523).

En 1901 publica la *Suite Pour le piano*, estrenándola un año más tarde (Lesure, p. 524). Además comienza a publicar críticas musicales bajo el seudónimo de *Monsieur Croche*.

Dos años después firma un contrato con la editorial Durand para publicar seis piezas para piano solo y otras seis para dos pianos u orquesta, que posteriormente terminaron como dos sets para piano solo y uno para orquesta bajo el nombre de *Images* (Lesure, pp. 531-532). Ese mismo año escribe y publica *Estampes* para piano solo, que fue estrenada por Ricardo Viñes a principios del año siguiente, con tanto éxito que el tercer movimiento, *Jardins sous la pluie*, hubo de ser repetido (Thompson, p. 145). No faltó además el escándalo, ya que hubo quien encontró reminiscencias de la *Habanera* de los *Sites auriculaires* de Maurice Ravel en el segundo movimiento de *Estampes*, *Soirée dans Grenade* (Lesure, p. 291). En ese prolífico año de 1903 conoce a Emma Bardac, cantante amateur casada con un banquero, madre de dos hijos y amante de Gabriel Fauré (Jones, p. 32). De hecho entra en contacto con ella porque le daba clases de piano a uno de sus hijos, Raoul. Se enamora y en 1904 abandona a Lily (todos los días Debussy salía a dar una caminata y simplemente un día no vuelve, Nichols pp. 76-77). Al enterarse de la causa del abandono y de que ya estaba viviendo con Emma, Lily intenta suicidarse, lo cual hace que Debussy pierda varias de sus amistades (Lesure y Howat, Grove Music Online).

Para 1905 le da los derechos exclusivos para publicar sus obras a la editorial Durand y su música es programada con frecuencia en las salas de conciertos. A este período corresponden *Masques* y *L'isle joyeuse* para piano solo (Ibid.). Publica la *Suite Bergamasque*, compuesta antes de 1890 (Roberts, p. 6). También nace la única hija del compositor, Claude-Emma, cariñosamente apodada Chouchou. Ella fue la dedicataria de su “Pequeña suite para piano solo” *Children's corner*, compuesta entre 1906 y 1908 (Lesure, p. 542).

Claude-Achille debuta como director en 1908 con *La mer*, obra compuesta tres años antes, con la orquesta francesa Concerts Colonne, con gran éxito. Además, *Pelléas et Melisande* triunfa en Alemania y Nueva York. Un año más tarde acepta la invitación de Fauré para formar parte del consejo del Conservatorio de París y comienza el primer libro de *Préludes* para piano solo. Un segundo libro vería la luz en 1913 (Lesure y Howat, Grove Music Online).

A principios de 1914 realiza giras dando conciertos en Roma, Ámsterdam, La Haya, Bruselas, Londres, San Petersburgo y Moscú; ello con el fin de ganar dinero para mantener a su familia. Ese mismo año, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Claude-Achille cae en depresión y en un período de poca actividad creativa. La única obra escrita entre los veranos de 1914 y 1915 fue la *Berceuse héroïque* compuesta para el *Libro del Rey Alberto* y dedicada al rey de Bélgica y sus soldados. El verano de 1915 lo pasa en la playa de Pourville,

donde su inventiva regresa y compone *En blanc et noir* para dos pianos, los *Etudes* para piano solo, una sonata para violoncello y piano y otra para flauta, viola y arpa. Al regresar a París su salud comenzó a deteriorarse. A finales de 1915 compone la canción *Noel des enfants qui n'ont plus de maisons*, inspirado por las atrocidades de la guerra. Poco después le practican una colostomía debido a un cáncer rectal. A partir de ese momento adelgazó mucho y prácticamente era un inválido. El verano de 1916 lo pasó en Le Moulleau-Arcachon y el del año siguiente en Saint-Jean-de-Luz. Ese año compuso su última obra, la Sonata para violín y piano, la cual todavía ejecutó en público en septiembre. A partir de principios del año siguiente se recluyó en su casa de París.

Murió ahí el 25 de marzo de 1918, mientras había un bombardeo sobre la Ciudad Luz con cañones de largo alcance. Por la intensidad del conflicto bélico, el funeral fue poco concurrido. Lo enterraron en el cementerio del Père Lachaise. Posteriormente fue trasladado al cementerio de Passy, donde yace actualmente (Lockspeiser, pp. 106-109).

- **Análisis**

Creo que lo primero que vale la pena mencionar es que el título traducido sería “Grabados”, refiriéndose a la técnica de impresión. Coleccionar grabados originales estaba de moda en el París de fin de siglo, sobre todo grabados japoneses de placas de madera en colores. Hay un hecho que relaciona el título con los grabados japoneses: Debussy pidió a su editor que el título de la primera partitura de *Estampes* fuera en azul japonés y dorado pálido (Roberts, pp. 45-47). La colección fue dedicada al pintor Jacques-Emile Blanche, quien en 1903 realizó un retrato de Debussy. Fueron estrenadas el 9 de enero de 1904, con Ricardo Viñes al piano (Thompson, p. 145).

### ***Pagodes***

La primera pieza lleva por título *Pagodes*, aludiendo a las construcciones asiáticas. Está basada en escalas pentáfonas que le dan un aire oriental. Por esta misma razón se apoya en la repetición de las ideas musicales. A grandes rasgos, la pieza se puede dividir en tres secciones. La primera sección inicia con la Idea 1 basada en la escala pentáfona Do sostenido, Re sostenido, Fa sostenido, Sol sostenido y La sostenido en la mano derecha

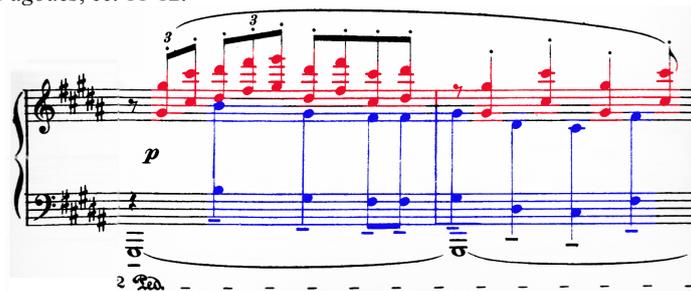
(Ilustración 1, línea en color rojo). Al inicio usa exclusivamente las notas arriba citadas; a partir del compás 4 rompe con la monotonía incluyendo un La (c. 5). En el c. 7 aparece una segunda voz en la mano izquierda en otra escala pentáfona (Sol sostenido, La sostenido, Si, Do Sostenido y Re sostenido, línea en color amarillo).

Ilustración 36. Debussy, *Pagodes*, cc. 1-9.

The image shows a musical score for Debussy's 'Pagodes' (measures 1-9). The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is marked 'PIANO' and 'Modérément animé'. The right hand (m.g.) features a melodic line with red highlights, starting with a pentatonic scale and later including a note (La) that breaks the monotony. The left hand (m.d.) features a pentatonic accompaniment with yellow highlights. Performance instructions include 'délicatement et presque sans nuances', 'pp', 'm.d.', 'm.g.', 'a Tempo', and 'Rit.'.

En el compás 11 vuelve a aparecer la Idea 1 modificada rítmicamente (en rojo), mientras en la izquierda aparece la Idea 2 en una tercera escala pentáfona (Do sostenido, Re sostenido, Fa sostenido, Sol sostenido y Si, en azul).

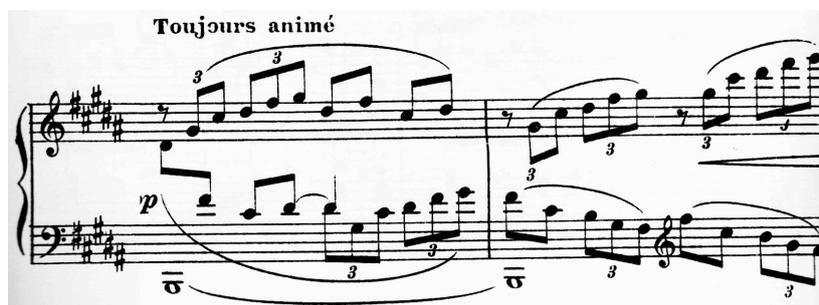
Ilustración 37. Debussy, *Pagodes*, cc. 11-12.



En el compás 15 la izquierda presenta un motivo de una segunda mayor en tresillos, en tanto la derecha toca algunos acordes, cuyas notas superiores forman una melodía que recuerda a la Idea 1.

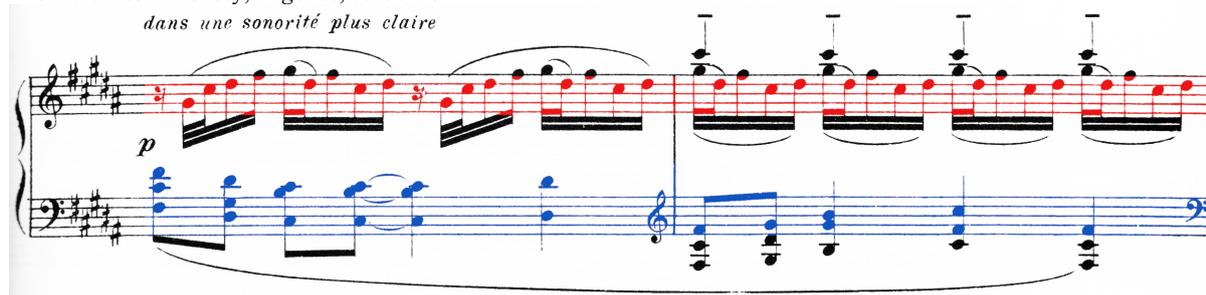
El compás 19 tiene la indicación *Animez un peu*. Vuelve a aparecer la Idea 2 al mismo tiempo que se ven los tresillos del compás 15 en octavas. En el compás 23, donde se lee *Toujours animé*, la mano derecha tiene la Idea 1 tal como apareció en el c. 11 mientras la izquierda presenta la misma Idea 1 pero empezando por los octavos y terminando con los tresillos.

Ilustración 38. Debussy, *Pagodes*, cc. 23-24.



La segunda sección empieza con una la Idea 3 en la mano derecha con una cuarta escala pentáfona (Sol sostenido, Si, Do sostenido, Re sostenido y Mi sostenido), con un carácter más calmado. Después, en el compás 37, introduce en la derecha la Idea 1 modificada rítmicamente (en rojo) y en la izquierda la Idea 2 transportada y modificada rítmicamente (en azul).

Ilustración 39. Debussy, *Pagodes*, cc. 37-38.



Más adelante, en el compás 41, con matiz de *fortísimo*, muestra en las dos manos la Idea 2 transportada y extendida, formando acordes con notas de la escala pentáfona. En el compás 46 vuelve a presentar la Idea 3 pero en la mano izquierda, para posteriormente terminar la segunda sección con la Idea 3 todavía en la mano izquierda pero con octavas y trinos en la derecha.

La tercera sección inicia de manera idéntica a la primera; repite todo igual hasta el compás 72 donde omite lo expuesto en los cc. 19 al 40. Después vuelve a introducir el material ya presentado en el c. 41 pero con unos tresillos en las voces de en medio (mezclando los tresillos en las voces de en medio del c. 19 con los acordes del c. 41) y con la indicación *tojours fortísimo*.

Finaliza con una Coda a partir del compás 78 en matiz *pianísimo*. Se puede ver la escala pentáfona con figuras rápidas en la mano derecha y elementos de la Idea 1 en la izquierda. Las figuras rápidas continúan en la mano derecha durante toda la coda, pero la izquierda después retoma la segunda voz que acompañó a la Idea 1 al inicio de la pieza. Posteriormente, la izquierda muestra la Idea 2 como en los compases 41 y 73, cambiando un poco la rítmica y repitiendo varias veces el final, cada vez mas *piano* hasta terminar tocando todas las notas de la escala usada en un acorde.

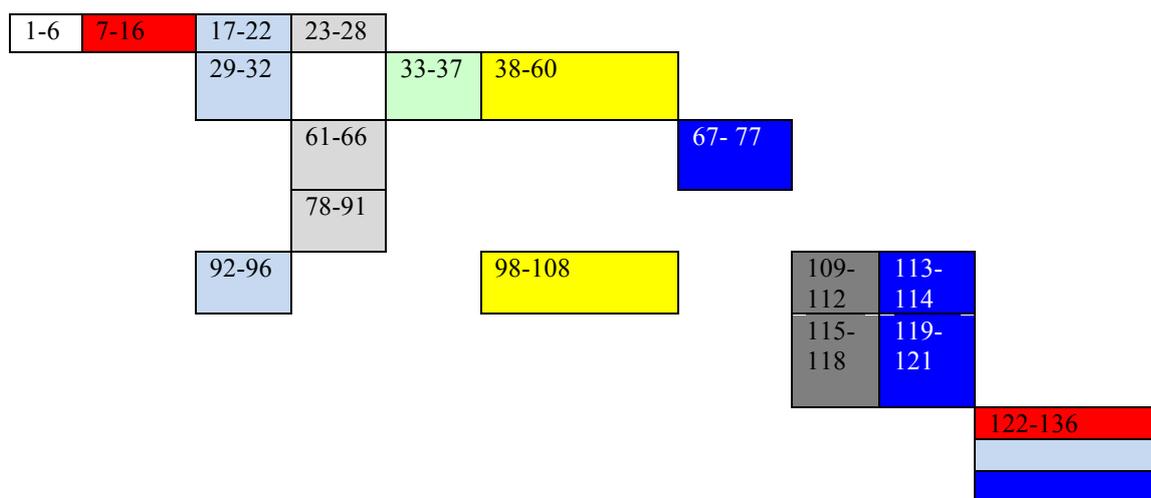
Paul Roberts en su libro *Images: the Piano Music of Claude Debussy* dice que esta pieza imita al gamelán javanés, ensamble al cual Debussy había escuchado en la Exposición Universal de 1889 (Roberts, p. 59). Creo que esta percepción es atinada, ya que una característica de la música de gamelán es el cambiar el *tempo* por secciones, lo cual se puede ver en *Pagodes*. Otra particularidad de esta música de Java esa la variedad de timbres de los instrumentos de percusión, que el piano imita con el uso de los pedales *una corda* y de resonancia.

## Soirée dans Grenade

El título traducido al español sería “Atardecer en Granada”, y esta Estampa verdaderamente recrea el ambiente andaluz. Escrita en compás de 2/4, tiene un ritmo de habanera como ostinato  que aparece prácticamente toda la pieza. La indicación de tempo dice “Mouvement de Habanera. Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux” (Movimiento de Habanera. Comenzar lentamente con un ritmo casualmente gracioso).

Comienza con una armadura de Fa-Do-Sol sostenidos, pero no se puede decir que esté en una tonalidad mayor o menor; se puede hablar de centros tonales que se van modificando a lo largo de la partitura.

Tiene tres secciones importantes unidas por secciones secundarias que forman una estructura de arco. Esquematizado, queda así:



Inicia con seis compases de Introducción, usando únicamente Do sostenido y Sol sostenido con el ritmo de habanera, el cual aparece casi en toda la pieza excepto en dos fragmentos.

En el c. 7 entra el primero de los tres temas principales. Usa la escala mayor armónica doble (también llamada hispano-árabe), construida sobre Do sostenido, nota que es el centro tonal de esta sección:

El empleo de esta escala le da aires moriscos.

Figura 4. Escala mayor armónica doble sobre Do sostenido.



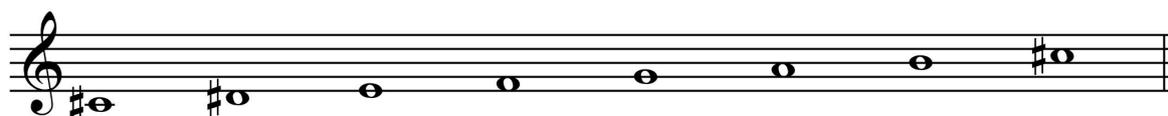
A partir del compás 17 encontramos un motivo constituido por una sucesión de acordes de séptima de dominante. Esta sucesión de acordes imita el rasgueo de la guitarra. Las indicaciones de articulación son muy importantes para recrear este sonido de guitarra y para continuar el ritmo de habanera. El centro tonal sigue siendo Do sostenido.

Ilustración 40. Debussy, *Soirée dans Grenade*, cc. 17-20.



Más adelante, en el c. 23 se encuentran unos acordes en tresillos de octavos seguidos de tres cuartos y el ostinato en la mano izquierda. El centro tonal prosigue en Do sostenido, pero utiliza la escala por tonos.

Figura 5. Escala por tonos sobre Do sostenido.



En el compás 29 se repiten los cc. 17-20 transportados a Fa sostenido, nota que se vuelve el centro tonal.

Después, en el compás 33 puede verse una progresión de acordes en segunda inversión. Debussy tenía la teoría de que los modos mayor y menor en realidad no eran separables, sino que debían de coexistir en una forma flexible (Dawes, p. 26), teoría que se puede ver reflejada en esta sección y en la del compás 67.

Ilustración 41. Debussy, *Soirée dans Grenade*, cc. 33-36.



A partir del compás 38 hallamos el segundo tema de los temas principales. Es una melodía sobre Mi (nota que obviamente es el centro tonal) en modo mixolidio. La encontramos en la voz superior mientras la izquierda hace acordes con el ritmo de habanera o variantes de éste.

Más adelante, en el c. 61, se repiten casi iguales los cc. 23-28. El centro tonal regresa a Do sostenido y vuelve a usar la escala por tonos.

A partir del c. 67 se puede escuchar el tercer tema de los temas principales. Encontramos unos acordes cuyo centro tonal es Fa sostenido mayor que cambia a Fa sostenido menor en secciones como la del compás 33. Hay dos líneas melódicas, una en la nota superior de los acordes y otra en la de en medio.

Posteriormente, en el c. 78, toma material de los cc. 23-28 para extenderlo y presentarlo en la octava superior. Aquí no usa escala por tonos y encontramos dos centros tonales: Fa sostenido mayor y Re sostenido menor.

En el c. 92 repite los cc. 17-22 con centro tonal sobre Do sostenido (como en la primera aparición). Hay algunos cambios rítmicos en la mano izquierda.

Continúa con la reaparición del segundo tema de los temas principales con modificaciones. Puede verse la melodía sobre Mi (centro tonal de esta sección) en modo Mixolidio presentada por la mano izquierda (c. 98).

El fragmento que sigue, a partir del c. 109 cambia a compás de  $\frac{3}{4}$  en un modo Mixolidio sobre Do, centro tonal de esta parte. Es uno de los fragmentos en los cuales el ostinato no aparece. Regresa a compás de  $\frac{2}{4}$  en el c. 113 y retoma por dos compases material de los cc. 67-77, regresando a Fa sostenido como centro tonal.

La siguiente sección, del c. 115, cambia de nuevo a compás de  $\frac{3}{4}$  pero en un modo Mixolidio sobre La, nuevo centro tonal de la sección. Es el otro fragmento sin el ostinato. En

el compás 119 regresa a 2/4 y una vez más retoma material de los cc. 67-77 y Fa sostenido como centro tonal.

Cierra con la reaparición del primer tema acompañado por arpeggios en las notas graves y el ostinato en Do sostenido índice 7 y 8. El centro tonal está de nuevo en Do sostenido. Añade material de los cc. 17-22 pero en vez de acordes sólo se toca el bajo de los mismos y después sobre una armonía de Fa sostenido mayor (que regresa como centro tonal) añade acordes con apoyaturas y retardos. Una vez más juega con la ambigüedad entre modos mayor y menor, cambiando en un compás a Fa sostenido menor. Finaliza solamente con el ostinato en Do sostenido en la región aguda (cc. 122-136).

### *Jardins sous la pluie*

Traducido literalmente, el título sería “Jardines bajo la lluvia”. Debussy tomó material melódico de dos canciones infantiles francesas: *Dodo, l'enfant do* (un arrullo) y *Nous n'irons plus au bois* (una ronda) (Roberts, p. 64).

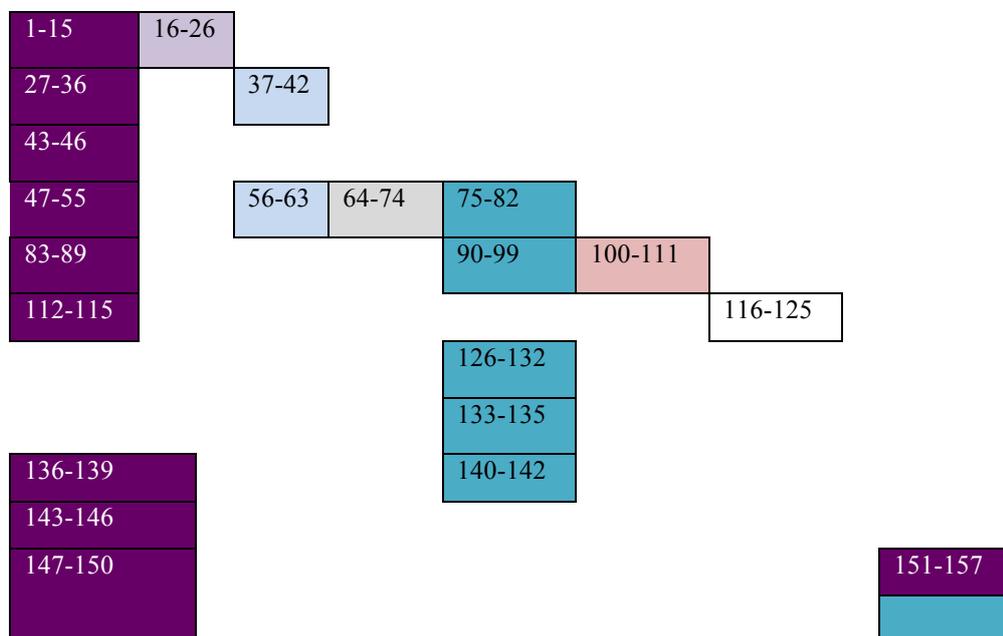
Figura 6. *Dodo, l'enfant do*.

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "Do - do, l'en - fant do, l'en - fant dor - mi - ra bien vi - te,". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "Do - do, l'en - fant do, l'en - fant dor - mi - ra bien tôt.".

Figura 7. *Nous n'irons plus au bois* (fragmento).

One staff of musical notation in treble clef, 2/4 time. The melody is for the lyrics: "Nous n'i - rons plus au bois les lau-riers sont cou-pés...".

Sobre estas dos canciones Debussy elabora la tercera *Estampe*, la cual está escrita en compás de 2/2 y comienza con la armadura de Mi menor. Su estructura de sería:



Comienza presentando el tema de *Dodo, l'enfant do* en Mi mayor con la mano izquierda, mientras la derecha hace arpeggios en dieciseisavos. Cabe hacer la observación de que todas las presentaciones de este tema (excepto la última) se hacen con la mano izquierda. La columna morada será la de todas las apariciones del mismo.

En el c. 16 pueden verse arpeggios disminuidos con séptima.

Más adelante, en el c. 27, volvemos a encontrar el tema de *Dodo, l'enfant do* primero en Fa sostenido Mayor y después en Fa sostenido Menor (lo cual recuerda la teoría de la coexistencia de los modos mayores y menores, como en la *Soirée dans Grenade*).

Posteriormente, en el c. 37 se introduce un motivo de tono ascendente en la mano izquierda con arpeggios disminuidos con séptima en la mano derecha. Luego encontramos una aparición más de *Dodo, l'enfant do* en tonalidad de Do Menor y después en Re bemol Mayor. El motivo de segunda ascendente regresa en el c. 56 en escala por tonos.

Figura 8. Escala por tonos sobre Mi.



En seguida, en el c. 64, la rítmica cambia a tresillos (hasta aquí había presentado siempre dieciseisavos). El pasaje es cromático. Este fragmento termina con un Sol sostenido en tresillos a la octava como dominante de la sección que sigue.

La columna turquesa, que es de las apariciones del tema de *Nous n'irons plus au bois*, comienza en el compás 75. El ritmo en tresillos (en intervalo de un tono, como en *Pagodes*) continúa en la mano izquierda, mientras la derecha muestra el tema en contratiempos. En el compás 83 aparece otra vez el tema de *Dodo, l'enfant do* pero en escala de tonos, cuyo centro tonal es Mi. Continúa acompañado por los tresillos. En el compás 90 regresa la tonalidad de Do sostenido mayor y el tema de *Nous n'irons plus au bois* en la mano derecha.

Después, en el c. 100, hay un pasaje de transición con rítmica de cinquillos y seisillos. Utiliza arpegios con sextas y octavas que van ascendiendo con la escala de Si menor natural.

Retoma *Dodo, l'enfant do* ahora en tonalidad de Si Menor, en el c. 112.

En el c. 116 pueden verse arpegios de séptima que descienden desde el índice acústico 7 hasta el 2. Posteriormente tenemos una sección de trinos en notas graves (índice acústico 2). A esto sigue un arpegio que va del índice acústico 2 a un trémolo entre Fa sostenido y Sol sostenido en el índice 5 y el tema de *Nous n'irons plus au bois* en Si Mayor (c. 126).

Después hay otro arpegio ascendente que retoma el mismo tema en la mano izquierda en Mi Mayor (c. 133). Luego aparece el tema de *Dodo, l'enfant do* en Sol sostenido menor (c.136). Esta sección se repite completa.

Para finalizar, primero presenta en la mano derecha un fragmento del final de *Dodo, l'enfant do* para después mostrar los dos temas simultáneamente (c. 151): la mano derecha continúa con el final de *Dodo, l'enfant do* mientras la izquierda (en el tenor) detenta un fragmento del inicio de *Nous n'irons plus au bois* en aumentación. El matiz va de *piano* a *forte*. Por último hace una cadencia en Mi mayor, característica de Debussy: tocar el séptimo grado de la escala, luego el sexto y llegar así al quinto. Con ello intentaba evitar o suavizar cadencias obvias. Termina en matiz *fortísimo*.

- **Reflexión**

A pesar de ser piezas tan diferentes entre sí, una con inspiración oriental, otra española y una más basada en dos canciones infantiles francesas, funcionan muy bien como tríptico. Hay

elementos en común, como los cambios agógicos a lo largo de todas ellas, el juego entre modos mayor-menor, el uso de los tres pedales para crear diferentes efectos (o colores), el cambio constante de armadura (y de tonalidad o centro tonal) y el motivo de un tono en tresillos que aparece en la primera y la última. También pienso que la diversidad en el tratamiento de los temas hace que las tres obras se complementen entre sí. En *Pagodes* los temas son manipulados rítmicamente, invertidos, expuestos en diferente orden, mostrados en aumentación, etc. Todo surge de cuatro ideas musicales (si tomamos en cuenta la segunda voz del c. 7). En *Soirée dans Grenade* se pueden ver tres temas principales y cuatro secundarios; pareciera un *collage*. Esta variedad de temas, a mi modo de ver, se equilibra con el uso exclusivo de dos temas en *Jardins sous la pluie*. Aunque sean formas libres hay un desarrollo lógico, coherente y equilibrado.

Interpretativamente son piezas exigentes. Hay que poner atención en los cambios agógicos, los matices, los diferentes planos sonoros y el carácter de cada una, entre muchas otras cuestiones. También técnicamente son demandantes. En *Pagodes* mencionaré dos pasajes: los acordes de los cc. 41-44/73-77 y la coda (c. 78-98). Es importante estudiar estos fragmentos de muchas maneras; por ejemplo, en el caso de los acordes, tocar uno por uno, tocar un acorde y el que le sigue y regresar al primer acorde. Otro ejercicio que puede ayudar es tocar un acorde y repetir cada nota varias veces mientras las demás se dejan tenidas. La finalidad de este tipo de ejercicios es que suenen todas las notas de los acordes al mismo volumen y simultáneamente. En cuanto a la coda, creo conveniente estudiar la mano derecha cambiando la rítmica, variando los acentos y tocarla con *staccato* de dedos, para que las notas suenen regulares, ligeras y en el matiz indicado (*pianissimo*). También opino que es básico cuidar la rítmica (por ejemplo los pasajes de tresillos contra octavos) y practicar algunos saltos (como los del c. 22 al 23). Respecto a la *Soirée dans Grenade*, además de poner especial cuidado en la articulación como ya lo había mencionado más arriba, hay que trabajar los acordes (que aparecen en prácticamente toda la pieza) y los contrastes entre secciones. La rítmica también ha de estudiarse con especial atención. Un pasaje que a mi me pareció particularmente difícil fue donde cambia el compás a  $\frac{3}{4}$ , ya que los acordes deben sonar rítmicamente precisos pero al mismo tiempo en matiz *pianissimo* y ligeros. Y finalmente, en lo que toca a *Jardins sous la pluie*, me fue muy útil estudiar todo *forte* con *staccato* de dedos, muy cerca de la tecla, sin pedal de resonancia ni sordina, para que todas las notas sonaran lo más claramente posible; y posteriormente estudiarlo *non legato* y ligero. Los cc. 79-81 y 94-

97 son complejos rítmicamente, ya que la izquierda tiene tresillos de octavos mientras la derecha tiene tresillos de cuartos; se debe cuidar mucho la acentuación. Es beneficioso estudiar toda la sección final, desde el c. 100 hasta el término de la pieza, con variaciones rítmicas, cambios de acentos, diferentes tipos de *staccato*, manos separadas y usando el mayor número de recursos posible, ello con la finalidad de que las notas suenen regulares, a la velocidad adecuada, con los acentos en los lugares señalados y el toque indicado para que el pasaje suene cristalino y brillante.

## **Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel para piano solo de Manuel M. Ponce (1882-1948)**

---

- **Contexto y Marco histórico**

Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas. Sus padres, Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar eran oriundos de Aguascalientes. Don Felipe había servido a Maximiliano durante su breve imperio, y una vez que éste cayó debió refugiarse con su familia en la ciudad en la que nació Manuel, el doceavo de sus hijos. Tres meses después de este suceso pudieron regresar a su ciudad de origen, donde el compositor viviría los primeros dieciocho años de su vida.

A los ocho años, tras recuperarse de sarampión, compone su primera creación musical: *La marcha del sarampión*. La inclinación de Manuel hacia la música no era de extrañar, ya que ésta fue una constante en su vida familiar. Su hermana Josefina fue una maestra de piano renombrada. Ella le dio sus primeras clases. Su hermano José también tocaba y componía. Dos años después comienza a tomar clases de piano con Cipriano Ávila, maestro local, quien además era abogado. Otro de sus hermanos, Antonio, era ministro del Templo de San Diego, al que Manuel entró como niño del coro para después convertirse, a los trece años, en ayudante del organista y en organista titular a los dieciséis (Miranda, pp. 13-14).

En 1900 decide ampliar sus horizontes trasladándose a la Ciudad de México, donde toma clases con el pianista madrileño Vicente Mañas. Al mismo tiempo estudia armonía con Eduardo Gabrielli. Posteriormente ingresa al Conservatorio Nacional, donde, víctima de la burocracia, le obligan a tomar materias del primer ciclo sin posibilidad de cursar niveles superiores. Él siente que está perdiendo el tiempo y prefiere regresar a Aguascalientes (Castellanos, p. 22).

Durante 1902 y el año siguiente se dedica a dar clases en su ciudad natal y a ofrecer algunos conciertos. Conoce a Saturnino Herrán y a Ramón López Velarde, con quien comparte noches de conversación en el Jardín de San Marcos, en las cuales el tema principal era la creación de un arte nacional. Su obra de dicha época se integra por en su mayoría por mazurcas y danzas para piano, como la *Gavota* y *Malgré tout* (Barrón, pp. 2-3). En 1904 realiza una gira dando conciertos en recintos como el Teatro de la Paz de San Luis Potosí y

en el Teatro Degollado de Guadalajara.

Desde que regresó de México había comprado un piano de cola y ahorrado algo de dinero. Vende el piano, y con apoyo de su hermano Antonio y una carta de recomendación de Gabrielli para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia, parte hacia Italia (Miranda, pp. 15-17).

Al llegar a Italia se presenta ante Bossi, quien al no poder tomarlo como alumno por estar muy ocupado, lo refiere a Cesare Dall'Olio, quien fuera maestro de Puccini. En el Liceo Musicale también toma clases de contrapunto con Luigi Torchi, musicólogo italiano (Barrón, p. 4).

En diciembre de 1905 Dall'Olio muere y Ponce decide ir a Alemania a seguir su formación. Ingresó al Conservatorio Stern de Berlín con Martin Krause, quien fuera alumno de Liszt y más tarde maestro de Claudio Arrau. Durante el año que permaneció ahí como su alumno aprovechó al máximo las clases de piano; ello se ve reflejado en el virtuosismo que adquirieron sus obras para dicho instrumento, para el cual continuó componiendo. Durante su estancia en Alemania también conoció a pianistas de renombre, como Eugene D'Albert y Ferruccio Busoni, y contó con la amistad de algunos condiscípulos que con el tiempo llegaron a ser famosos, como Edwin Fischer.

El final de ese año coincidió con el final de sus ahorros, por lo que tuvo que regresar a México. Antes de su partida, Krause lo presentó en un recital en el Beethoven Halle de Berlín, ocasión que Ponce atesoraría dentro de los mejores recuerdos de su carrera (Miranda, pp. 20-22). A su regreso al país se establece en Aguascalientes y lleva una vida discreta como docente.

Por las mismas fechas, otro compositor regresaba de Europa a la ciudad de México: Ricardo Castro. Fue nombrado director del Conservatorio Nacional, pero falleció súbitamente. Comenzaron una serie de movimientos que le abrieron una oportunidad al joven Ponce: Gustavo E. Campa fue nombrado director del conservatorio, designando al pianista Alberto Villaseñor jefe de las clases de piano, quien dejó vacante su puesto como profesor. Luis Moctezuma, amigo de Ponce, lo recomendó con Campa para ocupar la plaza disponible. Campa mandó llamar al compositor y tras escucharlo le concede el cargo (Ibíd., pp. 22-23). Una vez instalado en la ciudad de México, traba amistad con sus colegas Ernesto Elorduy y Miguel Lerdo de Tejada, entre muchos otros artistas e intelectuales (Barrón, pp. 5-6).

A continuación se sucedieron años de intenso trabajo. Realizó una gira con el

Cuarteto Saloma, presentándose en San Luis Potosí, Aguascalientes y Zacatecas. También abrió una academia de piano en su domicilio, donde además llegó a organizar recitales. Algunos de éstos fueron constituidos íntegramente por composiciones suyas.

En 1910 fue jurado del concurso *Poema sinfónico Independencia*, al lado de figuras como el compositor español Felipe Pedrell. En 1912 sus alumnos ofrecen un recital en la Casa Wagner dedicado totalmente a Debussy. Dicho recital contó con la participación de un alumno suyo que con el tiempo llegó a ser un destacado músico: Carlos Chávez, quien en ese entonces contaba con once años. El 7 de julio de ese mismo año se estrena su Concierto para piano y orquesta bajo la dirección de Julián Carrillo, con Ponce como solista. En esa ocasión, además del concierto, interpretaron *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de cuerdas, el Trío para piano, el *Tema variado mexicano* y la primera *Rapsodia mexicana* (las dos últimas para piano solo). También ese afortunado año publica una serie de melodías populares arregladas para piano y edita por primera vez su famosísima canción *Estrellita*. Otras composiciones de ese período son *A la memoria de un artista*, dedicada a Justo Sierra y el *Scherzo (Homenaje a Debussy)*. Su búsqueda de la identidad mexicana comulga con la de intelectuales como José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, quienes se vuelven sus amigos y lo invitan a integrarse al Ateneo de la Juventud (Miranda, pp. 26-33).

Durante este tiempo, México vivía los tiempos convulsos de la Revolución. Hasta ese momento, Manuel se había mantenido al margen de la misma. Se había limitado a recibir estímulos económicos del gobierno en turno: las presentaciones de su Concierto para piano se realizaron gracias al apoyo del presidente Francisco I. Madero, y después del asesinato del mismo, aceptó un salario mensual del traidor en el poder, Victoriano Huerta. Cuando el último abandonó el país y Carranza entró en el poder, la situación de aquellos que tuvieron relaciones con el gobierno de Huerta se tornó incierta (Ibíd., pp. 30-35). Ponce decide entonces abandonar el país en marzo de 1915. Se autoexilia en Cuba, donde se dedica a escribir reseñas y artículos en periódicos y publica obras ahí compuestas: tres *Rapsodias Cubanas*, una *Suite cubana* y una *Elegía de la ausencia* (Bitrán, Heterofonía, pp. 9-23).

Finalmente decide congraciarse con el gobierno Carrancista, escribiendo una carta al cónsul mexicano en La Habana, Antonio Hernández Ferrer. En ella se ofrece a formar un contingente para defender México en caso de que tropas estadounidenses se internaran en el país (la incursión villista en el vecino país había sucedido recientemente). El cónsul rechazó la idea del contingente, pero le respondió ofreciéndole cierta garantía para regresar a México. Esta carta y la presencia de un exalumno dentro del gobierno carrancista lo convencieron para

retornar después de dos años (Miranda, pp. 43-45).

El 3 de septiembre de 1917, poco después de su regreso, se casa con Clementina Maurel, cantante de ascendencia francesa (Bitrán, Heterofonía, pp. 9-23). Ese mismo año queda a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, con la cual llegó a dirigir a grandes solistas como Pablo Casals y Arthur Rubinstein. Su tiempo lo reparte entre la orquesta, clases en el Conservatorio y escribir sobre asuntos musicales. En 1919 funda, junto con su amigo Rubén M. Campos, la *Revista Musical de México*, que se publicaría por un año. Después colabora con la revista *México Moderno* en su sección musical.

En 1921 renuncia a la Orquesta Sinfónica Nacional. Esporádicamente aparece en conciertos en ciudades como Guadalajara y Aguascalientes. Compose su Sonata para violonchelo y piano y *Chapultepec* para orquesta (Miranda, pp. 48-52). Tres años después resuelve regresar a Europa a estudiar. Decide establecerse en París y convertirse en alumno de Paul Dukas en la *École Normale de Musique*. Entre sus condiscípulos estaban José Rolón y Joaquín Rodrigo. Por recomendación de Dukas termina la ópera de Isaac Albéniz *Merlín*. Además de llevar a cabo sus estudios, publica la *Gaceta Musical*, la que contó con colaboradores como Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla y Darius Milhaud. Finalmente se gradúa en composición en 1932 y regresa a México al año siguiente (Barrón, pp. 13-58).

A su llegada toma el puesto de consejero de música de Bellas Artes y algunas clases en el Conservatorio y en la Escuela Universitaria de Música. Al poco tiempo queda como director interino del primero, puesto en el que permaneció durante un año. En la Escuela Universitaria, institución que también llegaría a dirigir, funda la cátedra de Folklore musical. Para esa época su música es interpretada en Nueva York, Filadelfia y por supuesto en su país de origen por la Sinfónica de México, la Orquesta del Conservatorio Nacional y otras agrupaciones. También, por esa temporada, debe guardar dos meses de reposo, ya que una uremia que padecía de años atrás se agrava. En 1936 publica *Cultura Musical*, la última de las revistas que dirigiría. De vez en cuando toca en conciertos en Saltillo, Monterrey, Morelia y Guadalajara (Miranda, pp. 73-80).

Empieza la década de los 40 recibiendo un diploma de la Sociedad de Artes y letras de la Habana y la orden Maestro Altamirano de la SEP. Y en otro absurdo de la burocracia, se vio obligado a titularse en la institución que había dirigido, el Conservatorio, en 1940. En ese mismo año compone el *Concierto del Sur* para guitarra, dedicado a su gran amigo Andrés Segovia, y el poema sinfónico *Ferial*. También realiza una gira por Sudamérica tocando piano, dirigiendo sus obras y dictando conferencias en Montevideo, Buenos Aires, Santiago

de Chile y Lima. En 1943 el afamado violinista Henrik Szeryng estrena su Concierto para violín con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Chávez.

Su última presentación como director fue en 1944 al frente de la Orquesta Sinfónica de la Universidad con un programa formado con sus obras. Cuatro años después, en febrero de 1848, recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, siendo el primer músico galardonado con el mismo. Debido a su mala salud asistió a la premiación en silla de ruedas. Finalmente fallece el 24 de abril de 1948 en la Ciudad de México (Ibíd., pp. 84-92).

- **Análisis**

Existen algunas discrepancias respecto al año en que se escribió esta obra. Ricardo Miranda afirma que fue compuesta durante la estancia del compositor en Alemania, es decir, en 1906. En su libro narra la anécdota de que Krause tocó dentro de la clase algunos fragmentos de las Suites de Georg Friederich Haendel y a la siguiente sesión Ponce llegó con un Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel, tomado de la Suite en Mi menor<sup>12</sup>. En cambio, Pablo Castellanos (p. 56) y Jorge Barrón Corvera<sup>13</sup> afirman que fue compuesta en su residencia en Cuba hacia 1916.

En cuanto a por qué componer un preludio y fuga tomando un tema barroco, se puede explicar a través de una de las facetas de la música del siglo XIX: visitar formas que habían caído en desuso. Es el caso de esta obra de Ponce, inspirada en un tema del primer movimiento de una suite de Haendel. Aunque la suite de Haendel de la cual tomó el tema Ponce está en Mi menor, el músico escogió la tonalidad de Re menor.

### ***Preludio***

El Preludio está en compás de 12/8 y la indicación agógica es de *Moderato solenne*. La textura generalmente se compone de tres o cuatro voces. La singularidad de este Preludio radica que usa un tema sumamente parecido al de la Fuga. En ello se distingue de los Preludios barrocos. Este tema se presenta en diferentes tonalidades que lo van conduciendo a sendos desarrollos. Comienza en Re menor.

---

<sup>12</sup> Carlos González Peña, “Manuel M. Ponce en la música y en la vida”, *El Universal* (8 de agosto de 1946), en R. Miranda, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. (Ed. Teoría y Práctica del Arte, México, 1998), p. 22).

<sup>13</sup> “El compositor y pianista mexicano Manuel M. Ponce se halla en esta Metrópoli”, (22 de junio de 1917).

The image shows a musical score for the first three measures of Ponce's Preludio. The title is 'Moderato solenne'. The music is in 12/8 time. The right hand (treble clef) begins with a whole note chord, and the left hand (bass clef) begins with a whole note chord. The first measure is marked 'p'. The second measure is marked 'p legato'. The third measure shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is marked 'Crd. III'.

Después es mostrado nuevamente en la mano izquierda iniciando en la tónica y haciendo una inflexión hacia La menor. La siguiente presentación está en el c. 11. Ahora es mostrado en Sol menor, utilizando el tercer grado (Si bemol) para iniciar el tema. Más adelante convierte el acorde de Sol menor en Sol sostenido menor simplemente subiéndolo un semitono, y de ahí lo transforma a Sol sostenido mayor como dominante de Do sostenido menor, tonalidad hacia la cual modula.

Volvemos a encontrar el tema ya en la nueva tonalidad (Do sostenido menor), principiando en el quinto grado de la misma (Sol sostenido). Hacia el final hay otro pasaje con sextas y por último un pasaje con octavas en la izquierda que termina en Do sostenido y descende cromáticamente al Do natural para modular hacia La menor. Este tipo de modulaciones lo distinguen como una obra de principios del siglo XX, diferenciándola de una pieza barroca.

En el compás 21 tenemos de nuevo el tema en la mano derecha, en la soprano, en tonalidad de La menor, sobre la tónica, tratado de forma similar al c. 11. En el c. 26 lo presenta una vez más pero empezando en el tercer grado (Do). El pasaje finaliza con octavas en la mano izquierda similares a las del c. 19. Posteriormente encontramos un compás con acordes abiertos y grandes saltos en ambas manos en movimiento contrario, que armónicamente regresan a Re menor,

Ilustración 43. Ponce, *Preludio*, cc. 30-34.



para retornar al tema exactamente como se había presentado en el principio. Después hace una serie de acordes, el último de los cuales es el de dominante (La Mayor).

### *Fuga*

La Fuga está en compás de 4/4. La indicación agógica es *Allegro non troppo*. De inicio tiene cuatro voces, aunque no las mantiene estrictamente a lo largo de la fuga. Comienza en Re menor, con la primera entrada del sujeto sobre el quinto grado (La) con la mano derecha, en lo que podría denominarse la soprano; el sujeto tiene tres compases de extensión:

Ilustración 44. Ponce, *Fuga*, cc. 1-3.



Después, como si de una fuga barroca se tratase, la respuesta del sujeto se presenta en la dominante (La menor), comenzando en el quinto grado de ésta (Mi) en la mano izquierda (c. 4). Aquí la diferencia con una fuga barroca estriba en que la segunda entrada se encuentra en la voz que podría denominarse tenor, y la tercera y la cuarta entrada aparecen de nuevo en

la soprano (en una fuga barroca, las entradas se alternarían entre las cuatro voces). La tercera entrada del sujeto, en el compás 7, está en Re menor e inicia en el quinto grado (La) como en la primera entrada; y la cuarta, en el c. 10, regresa a la dominante (La menor) comenzando de nuevo en el quinto grado de ésta (Mi). Las respuestas de la segunda y cuarta entrada son reales (es decir, se reproducen los intervalos tal cual fueron expuestos en el sujeto; en contraposición con la respuesta tonal, en la cual se modifican los intervalos). El contrasujeto está elaborado con dieciseisavos, octavos y mitades. Muestra material que se repetirá a lo largo de la fuga. Aparece en las entradas 2, 3 y 4 acompañando al sujeto. Aquí termina la exposición de la fuga. Como en las fugas barrocas, las entradas del sujeto son de una en una, y sólo hasta que cada entrada ha expuesto el sujeto por completo empieza la siguiente entrada.

Del compás 13 al 15 tenemos un episodio que toma material del final del sujeto. Posteriormente hace un puente de dos compases con material del sujeto en la mano izquierda en Re menor. Después es mostrado en la mano derecha pero en Re como dominante para modular hacia Sol menor, tonalidad en la que se encuentra el siguiente episodio (cc. 21-25), que de nuevo utiliza material del final del sujeto. A partir de esta sección la elaboración es más Romántica en el sentido de que realiza mayor número de modificaciones al sujeto, introduce más arpegios, hay más pasajes virtuosísticos, etc. También llama la atención que en este episodio cada frase dura dos compases y medio, por lo que la segunda frase empieza a mitad del compás.

Ilustración 45. Ponce, Fuga, cc. 21-26.

The image displays a musical score for a fugue by Ponce, covering measures 21 to 26. It is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 21-22) features a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The second system (measures 23-24) shows a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The third system (measures 25-26) features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Hacia el c. 26 regresa a Re menor, tomando material del sujeto para hacer otro pequeño puente. En el c. 28 es posible escuchar de nuevo al sujeto pero en Si menor; para en el c. 30 modular hacia Mi menor, donde el tema del sujeto aparece en las voces internas que forman los acordes y es acompañado en la mano izquierda por escalas en dieciseisavos primero y figuraciones en octavos después. Estos octavos usan el contrasujeto invertido y en aumentación rítmica con contratiempos en la mano derecha.

Luego repite todo lo hecho a partir del tercer tiempo del compás 30, primero en La Menor y después en Re menor; pero en esta última tonalidad invierte las líneas (la izquierda tiene los acordes y la derecha las escalas).

En el c. 39 encontramos una vez más al sujeto en Re menor; pero aquí extiende el material del final, introduciendo una voz en la mano izquierda. En el tercer tiempo del c. 44 introduce una tercera voz en la mano derecha, al ponerle plicas dobles al primer dieciseisavo (que se convierte en octavo con punto) y al último dieciseisavo de cada tiempo.

Más adelante, en el c. 48 encontramos un *stretto*, aunque el sujeto no es presentado de forma literal (el final del mismo es presentado con una variante, haciendo progresiones descendentes con los primeros cuatro dieciseisavos). Una vez terminado el *stretto* se halla un pasaje de escalas que recuerda al del c. 30, aunque aquí las escalas se alternan entre las dos

manos y las de la derecha son con terceras.

Después, al igual que en el compás 30, sigue una sección de escalas con octavos en la izquierda acompañada de contratiempos en la derecha. Este pasaje desemboca en otro en el que la izquierda hace dos líneas: un bajo en octavas y una voz superior que va descendiendo a lo largo del fragmento, mientras la derecha toca arpeggios:

Ilustración 46. Ponce, Fuga, c. 60.



Por los arpeggios, el matiz (*fortissimo*) y las figuras irregulares, es posible decir que este es el fragmento más intenso de la *Fuga*.

Llegamos a la penúltima presentación del sujeto en el c. 66, en Re menor, con el tema sobre el quinto grado dentro de acordes (como en el c. 30) en la mano derecha acompañado por octavas en la mano izquierda. En el último tiempo de ese compás el sujeto se pasa a la mano izquierda mientras la derecha hace contratiempos (como en el c. 31). Aquí utiliza rítmica de octavo con punto y dieciseisavo, lo que recuerda la rítmica vista en los cc. 44-46. En el c. 68, el sujeto regresa a la mano derecha, haciendo una inflexión hacia Sol menor y regresando a Re menor en el c. 70, para hacer una cadencia plagal y finalizar con un arpeggio de Re menor. De esta manera, en el final hace un resumen de los elementos presentados a lo largo de la fuga.

- **Reflexión**

En conclusión, se trata de una obra inspirada en formas idiomáticas del Barroco, retomadas por un compositor del siglo XX de una manera muy libre que utiliza los recursos y un instrumento como el piano, propios de su época. Tanto en el Preludio como en la Fuga creo

importante darle continuidad a las voces aunque no se trate de una polifonía estricta; así como mantener un pulso estable excepto cuando las indicaciones agógicas así lo demanden. El seguir las indicaciones dinámicas también es fundamental para una buena interpretación.

Al estar estudiando esta pieza me surgieron dudas respecto a algunos detalles: las sugerencias de pedal en el preludio, los *sforzati* que aparecen en los cc. 13-16 y una indicación *non legato* en el c. 30; quería saber si los había agregado el editor o si Ponce los había escrito. Para despejar esta duda decidí pedir permiso a la Biblioteca Cuicamantini de la ENM para tener acceso al manuscrito de la obra. Por ello quiero agradecer tanto a la Biblioteca Cuicamatini como al Coordinador de Acervos Musicales, Lic. Carlos Cervantes Méndez. Gracias a esta oportunidad me enteré de que en la biblioteca hay tres manuscritos: uno copiado por Clema Ponce (titulado *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*) y otros dos de copistas desconocidos (con el epígrafe *Preludio y Fughetta sobre un tema de Haendel*). El manuscrito de Clema también tiene indicaciones a lápiz de Carlos Vázquez, alumno de Ponce. Una de las anotaciones de Vázquez es al inicio del Preludio, sugiriendo el matiz *mezzo piano* en vez del *piano* con el que finalmente se editó. Personalmente me parece mejor el *mezzo piano*, sobre todo pensando en que el Re octavado del segundo compás deberá durar dos compases más. Las indicaciones de pedal del Preludio están exactamente iguales a las de la partitura publicada; en la Fuga hay unas indicaciones omitidas en la impresión (c. 18) y también algunos matices diferentes (*piano súbito* en cc. 21 y 24, *fortissimo* antes del regulador en el c. 36). Los *sforzati* de los cc. 13-16 y la indicación *non legato* del c. 30 aparecen igual en la publicación que en los manuscritos. Entre los manuscritos no hay diferencias; por lo que probablemente se haya tratado de una obra terminada para cuando se elaboraron. Fue una experiencia muy interesante el tener contacto con estas partituras. Aunque ninguna era autógrafa de Ponce, si me despejaron la duda respecto a las indicaciones, que eran originales. Así que decidí apegarme a todas ellas y seguirlas lo más fielmente posible; también buscar lugares en los que, a pesar de no haber directrices especiales, podría aplicarlas dentro del contexto. Por ejemplo, en los cc. 30-34 del Preludio (ver p. 39), la voz superior de los acordes del primer octavo de cada tiempo lleva el Tema del Preludio. Todas las ocasiones en el que el Tema aparece lleva acento (>), por lo que encuentro adecuado acentuarlo en los cc. 30-34 a pesar de no existir la indicación.

### Síntesis de las Notas al programa

#### ***Suite francesa en Do menor BWV 813*** ***Johann Sebastian Bach (1685-1750)***

Tras terminar sus estudios musicales, Bach encontró trabajo como organista en Arnstadt y posteriormente en Mühlhausen. Durante su residencia en dicha ciudad se casa con María Bárbara, su prima en segundo grado. Quizá para complementar sus ingresos comienza a tomar alumnos, actividad con la que continuaría toda su vida.

Posteriormente entra al servicio de la corte de Weimar y después en la de Anhalt-Cöthen. En esta última trabaja para el príncipe Leopold, quien conocía y amaba la música según palabras de propio Bach. Estando al servicio del príncipe muere su esposa María Barbara en 1720; un año después se casa de nuevo con Anna Magdalena Wülken, cantante. Por esas mismas fechas el príncipe se casa y su nueva esposa carece de interés por la música. Entonces Johann Sebastian cuenta con algo de tiempo libre que ocupa para componer por gusto y no por obligación, y para organizar sus composiciones, las que en su gran mayoría eran para teclado. Entre su producción encontramos las *Invencciones* a dos y tres voces, las *Suites francesas*, las *Suites inglesas* y *El clave bien temperado*. Todas ellas eran usadas con fines didácticos; muchos de sus alumnos fueron músicos destacados. Tomando en cuenta que las *suites francesas* eran material de enseñanza que no se publicó en vida de Bach, no es de sorprender que existan 21 manuscritos con varias redacciones. Consistían en un conjunto de danzas estilizadas en la misma tonalidad y con carácter contrastante entre sí. En el original están tituladas únicamente como *Suites pour le Clavessin*. Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, menciona que se les conoce como *Suites francesas* “porque están escritas en el gusto francés”. Probablemente así hayan adquirido este nombre. Cuenta con las danzas *Allemande*, *Courante* (que, por sus características, en realidad es una *Corrente*), *Sarabande* y *Gigue*, que eran las que se pueden hallar en casi todas las *suites* de la época; además un *Air* (el único movimiento cuyo origen no era una danza) y un *Menuet* (en algunas versiones posee dos *Menuets*) intercalados entre la *Sarabande* y la *Gigue*.

#### ***Sonata para piano en Mi menor Op. 90*** ***Ludwig van Beethoven (1770-1827)***

Cuando Beethoven se mudó definitivamente a Viena, abandonando su natal Bonn, apenas contaba con 22 años. A los 17 había realizado un viaje previo con la intención de estudiar con Mozart; más la muerte de su madre le hizo regresar y el alcoholismo de su padre lo forzó a quedarse ahí trabajando para hacerse cargo de sus dos hermanos menores. El conde Waldstein se vuelve su promotor en un nuevo viaje a Viena para que estudie con Haydn. Este viaje resultó en mudanza definitiva. Al llegar a la ciudad le precedía su fama como compositor y pianista virtuoso, además de las recomendaciones de varios nobles de Bonn. Uno de sus primeros mecenas fue el príncipe Lichnowsky. Esta sonata está dedicada al hermano menor del príncipe, Moritz. Todas las fuentes concuerdan en que la posible inspiración para esta sonata fue el romance ilícito que el conde tuvo con una actriz-cantante-bailarina cuyo nombre artístico era Josefa Stummer. La sonata no fue escrita por encargo y Beethoven no pretendía cobrar nada por ella, según se puede deducir de una carta al conde del 21 de septiembre de 1814. Para esta fecha la hija ilegítima del conde y Josefa tenía tres meses de nacida; sin embargo, Moritz seguía casado con su primera esposa. En 1817 ésta

última muere, haciendo posible que el conde y Josefa se casen en 1820 y que el primero pudiera reconocer a su hija. Permanecieron juntos hasta la muerte de Josefa.

La sonata fue compuesta en el verano de 1814 y publicada hasta el año siguiente. Es una de las cuatro sonatas que Beethoven compuso con dos movimientos. Originalmente, el primer movimiento llevaba la indicación *Kampf zwischen Kopf und Herz* (Lucha entre la razón y el corazón) y el segundo *Conversation mit der Geliebte* (Conversación con la amada). En la versión final de la sonata el primer movimiento quedó como *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad, sentimiento y expresividad de principio a fin) y el segundo como *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (Sin apresurarse y muy cantable).

A pesar de que la sonata es una forma clásica, Beethoven introduce innovaciones que lo alejan de obras anteriores. Por ejemplo, en el primer movimiento no hay repeticiones y el desarrollo está enlazado a la exposición sin interrupción ni cadencia de por medio.

En cuanto a la inusual estructura en sólo dos movimientos, Lawrence Kramer—estudioso de Beethoven—lo explica a través de la duplicación expresiva, un recurso que repite el mismo patrón básico en versiones contrastantes; concentra, repite y yuxtapone para elaborar estudios de contraste. Como resultado, los conflictos o ambivalencias que marca una de las partes serán sublimados, reprimidos o asimilados en su contraparte. Bajo esta óptica, el primer movimiento sería un drama comprimido y el segundo un idilio expandido.

### ***Tres Intermezzi para piano Op. 117*** ***Johannes Brahms (1833-1897)***

Para cuando Brahms crea estos tres *Intermezzi* ya era un compositor reconocido. Nacido en Hamburgo, al no encontrar un trabajo que la satisficiera en su ciudad, se muda a Viena, donde viviría hasta el fin de sus días y encontraría apoyo y éxito. En 1865 tras la muerte de su madre compone *Ein Deutsches Requiem*, que lo catapulta a la fama internacional. En la década de 1880 recibe distinciones que van acompañados de dinero, lo cual desahoga su situación económica.

En 1892 publica sus últimos trabajos para piano, cuatro colecciones de piezas cortas Op. 116-19. En una misiva a su gran amiga Clara Schumann datada de esta época, le dice que él no escribe más para el público, sino para sí mismo. En otra carta a un amigo llama al Op. 117 “canciones de cuna de mi tristeza”; probablemente porque esa época es de pérdidas personales para Brahms: fallecen muchos de sus más cercanos amigos y su hermana, Elise.

El término *intermezzo* comenzó a usarse a principios del siglo XIX para referirse a piezas independientes para piano de carácter lírico. Las tres piezas de este Op. 117 presentan secciones luminosas que contrastan con oscuras. También tienen partes que darían la impresión de tener varias voces en oposición a otras más homofónicas. Las armonías son complejas en general. Una referencia para el carácter de estas piezas es la cita que puede leerse al inicio del primer *intermezzo*:

¡Duerme suavemente, mi niño, duerme suavemente y bien!  
Me duele mucho verte llorar.  
(Escocés. De *Canciones folklóricas* de Herders)

### ***Estampes*** ***Claude-Achille Debussy (1862-1918)***

El año de 1903 fue un parteaguas en la vida de Debussy. Llevaba cuatro años casado con la modelo Lily Texier. Ya había estrenado con bastante éxito en 1902 su ópera *Pelléas et Mélisande*, con guión de Maeterlinck, convirtiéndolo en un compositor célebre. En ese

importante año conoce a Emma Bardac, cantante amateur casada con un banquero y madre de un alumno de Debussy; e inician una relación. Un año después abandona a Lily por Emma, por ello la primera intenta suicidarse, lo que hace que Debussy pierda varias de sus amistades. En esta época intensa compone *Estampes* para piano solo. Traducido, el título de esta obra sería “Grabados”, refiriéndose a la técnica de impresión. La colección fue dedicada al pintor Jacques-Emile Blanche, quien en 1903 realizó un retrato de Debussy.

La primera pieza lleva por título *Pagodes*, aludiendo a las construcciones asiáticas. Está basada en escalas pentáfonas que le dan un aire oriental. Por esta misma razón se apoya en la repetición de las ideas musicales, las cuales transforma de diferentes maneras. De toda la producción de Debussy, esta pieza es la más influenciada por el gamelán javanés que había escuchado en la Exposición Universal de 1889.

La segunda pieza, *Soirée dans Grenade*, traducida al español “Atardecer en Granada”, recrea el ambiente andaluz. Tiene un ritmo de habanera como *ostinato*, que aparece prácticamente toda la pieza.

La última pieza, *Jardins sous la pluie*, “Jardines bajo la lluvia”, toma material melódico de dos canciones infantiles francesas: *Dodo, l'enfant do* (un arrullo) y *Nous n'irons plus au bois* (una ronda).

A pesar de ser piezas tan diferentes entre sí, funcionan muy bien como tríptico. Hay elementos en común, como los cambios agógicos a lo largo de todas ellas, el juego entre modos mayor-menor, el uso de los pedales para crear diferentes efectos (o colores) y el cambio constante de tonalidad o centro tonal. La heterogeneidad en el tratamiento de los temas le da unidad dentro de la variedad. En *Pagodes* los temas son manipulados rítmicamente, invertidos, expuestos en diferente orden, mostrados en aumentación, etc. Todo surge de cuatro ideas musicales. En *Soirée dans Grenade* se pueden ver tres temas principales y cuatro secundarios; pareciera un *collage*. Esta variedad de temas se equilibra con el uso exclusivo de dos temas en *Jardins sous la pluie*. Aunque en su estructura estas piezas tengan una forma libre, cada una muestra un desarrollo lógico, coherente y equilibrado.

### ***Preludio y fuga sobre un tema de Haendel para piano solo*** ***Manuel M. Ponce (1882-1948)***

Nacido en Fresnillo, Zacatecas, Ponce creció en Aguascalientes, donde recibió sus primeras clases de piano. En 1900 se traslada a la Ciudad de México, donde ingresa al Conservatorio Nacional, pero víctima de la burocracia, le obligan a tomar materias del primer ciclo sin posibilidad de cursar niveles superiores. Él siente que está perdiendo el tiempo y prefiere regresar a Aguascalientes para después irse a estudiar a Italia y Alemania. Ricardo Miranda, en su libro *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*, afirma que la obra fue compuesta durante la estancia del compositor en Alemania, es decir, en 1906. En su libro narra la anécdota de que su maestro de piano, Martin Krause (quien más tarde sería maestro de Claudio Arrau), tocó dentro de la clase algunos fragmentos de las Suites de Georg Friederich Haendel. A la siguiente sesión Ponce habría llegado con un *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*, tomado de la Suite en Mi menor.

A su retorno al país, el compositor entra al Conservatorio Nacional de Música como maestro de piano. Durante este tiempo, México vivía los tiempos convulsos de la Revolución. Hasta ese momento, Ponce se había mantenido al margen; limitado a recibir estímulos económicos del presidente Francisco I. Madero. Después de su asesinato, acepta un salario mensual del traidor en el poder, Victoriano Huerta. Cuando Carranza entró en el poder, la situación de aquellos que tuvieron relaciones con el gobierno de Huerta se tornó incierta. Ponce decide entonces autoexiliarse en Cuba en 1915. Pablo Castellanos, en *Manuel M.*

*Ponce: Ensayo*, y Jorge Barrón Corvera, en *Manuel María Ponce: a Bio-Bibliography*, aseveran que fue en este autoexilio cuando compone esta obra. En todo caso, los biógrafos de Ponce no coinciden en la fecha de creación de esta obra.

El preludio asociado a una fuga vivió su apogeo durante el Barroco, con Bach como uno de sus máximos exponentes en *El clave bien temperado*. Respecto a por qué componer un preludio y fuga tomando un tema barroco, se puede explicar a través de una de las facetas de la música del siglo XIX: visitar formas que habían caído en desuso. Ponce lo hace de una manera muy libre y utilizando los recursos disponibles de su época. Hay varios elementos que distinguen esta composición de un preludio y fuga barrocos: el preludio usa un tema sumamente parecido al de la Fuga, en ambos se emplean sextas, octavas acordes abiertos, grandes saltos, modulaciones hacia tonalidades lejanas y varias veces sin conservarlas estrictamente a lo largo de la obra.

## FUENTES CONSULTADAS

---

### Bibliografía

#### Fuentes impresas

- BARRÓN CORVERA, Jorge. *Manuel María Ponce: a Bio-Bibliography*. Praeger, Westport, Connecticut, 2004.
- BARTH, George. *The Pianist as Orator. Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*. Cornell University Press, New York, 1992.
- BOTSTEIN, Leon (Editor). *The Compleat Brahms: a Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. W. W. Norton, New York, 1999.
- BRAHMS, Johannes. *Johannes Brahms: Life and Letters/Selected and Annotated by Styra Avnis, Translated by Josef Eisinger and Styra Avnis*. Oxford University Press, New York, 1997.
- CAPLIN, William E. *Classical Form*. Oxford University Press, New York, 1998.
- CASTELLANOS, Pablo. *Manuel M. Ponce: Ensayo*. UNAM, México, 1982.
- DAWES, Frank. *Debussy Piano Music*. University of Washington Press Edition, Seattle, 1971.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Juan Sebastian Bach*. Versión española, introducción y notas de Adolfo Salazar. Fondo de Cultura Económica, 3a ed., México, 1966.
- GEIRINGER, K. *Brahms. Su vida y su obra*. Traducción del inglés de Pablo Sela Hoffmann y Juan García Barqueiro. 1ª ed., Madrid, Altalena Editores, 1984.
- JONES, Barrie. *Debussy*. Open University Press, Great Britain, 1979.
- KALI, A. C. (Editor) *Beethoven's Letters. With Explanatory Notes by A. C. Kali; Translated with Preface by J. S. Sheldock, B. A.; Selected and Edited by A. Eaglefield*. New York, Dover, 1972.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical. Traducción de Luis Romano*. Idea Books, Barcelona, 2003.
- LESURE, François. *Claude Debussy : biographie critique. Suivie du catalogue de l'oeuvre*. Fayard, París, 2003.
- LITTLE, Meredith and Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana University Press, E. E. U. U., 1991.

- LOCKSPEISER, Edward. *Debussy*. Versión directa del inglés por Vicente P. Quintero. Buenos Aires, Ed. Schapire, 1959.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven. The Music and the Life*. W. W. Norton & Company, Inc. New York, 2003.
- MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México, Ed. Teoría y Práctica del Arte, 1998.
- MORONEY, Davitt. *Bach, an Extraordinary Life*. Reino Unido, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2000.
- MUSGRAVE, Michael. *The Music of Brahms*. Oxford University Press, New York, 1994.
- NICHOLS, Roger. *Debussy remembered*. Portland, Oregon, Amadeus, 1992.
- NIEMANN, Walter. *Brahms by Walter Niemann, Translated by Catherine Alison Phillips*. New York, Tudor, 1937.
- PEDRO, Dionisio de. *Manual de formas musicales*. Real Musical, 5ª ed., Madrid, 1995.  
----- *Teoría completa de la música*. Real Musical, 2ª edición, 14ª reimpresión, Madrid, 2007.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1995.
- ROBERTS, Paul. *Images: the Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon, Amadeus, 1996.
- SCHINDLER, Anton Felix. *Beethoven as I Knew Him: a Biography*. Faber and Faber, Londres, 1866.
- SCHMITZ, Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. Da Capo Press Reprint Series. Originally published by Duell, Sloan and Pearce, New York, 1950.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach : His Work and Influence in the Music of Germany, 1685-1750*. Translated from the German by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. London, Nevelle, 1952.
- THAYER, Alexander Wheelock. *Life of Beethoven. Revised and Edited by Elliot Forbes*. Princeton University Press, New Jersey, 1964.
- THOMPSON, Oscar. *Debussy, Man and Artist*. General Publishing Company, 1ª reimpresión, Toronto, 1965.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*. New York, W.W. Norton, 2000.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Idea Books, Barcelona, 2004.

## Partituras

BACH, Johann Sebastian. *Suites francesas: BWV 812-817*. Editadas a partir de los autógrafos y copias manuscritas por Hans-Christian Müller; Digitación de Hans Kann; Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1985.

BACH, Johann Sebastian. *Französische Suiten: Die verzierte Fassung BWV 812-817*; Herausgegeben Alfred Durr. Barenreiter, Kassel, Alemania, 1980.

BACH, Johann Sebastian. *Französische Suiten*. Herausgegeben von Rudolf Steglich ; Fingersatz von Walther Lampe. G. Henle, München, 1956.

BACH, Johann Sebastian. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Die sechs Französischen Suiten BWV 812-817, 814a, 815a und Zwei Suiten a-Moll und Es-Dur BWV 818, 819, 818a, 819a*; Herausgegeben von Alfred Durr. Barenreiter, Kassel, Alemania, 1980.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonaten Für Klavier zu Zwei Händen. Band II*. Herausgegeben von Claudio Arrau. Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters. Frankfurt, 1978.

BRAHMS, Johannes. *Complete Shorter Works for Solo Piano: Waltzes Op. 39, Klavierstücke Opp. 76, 118 and 119, Rhapsodies Op. 79, Fantasies Op. 116, Intermezzi Op. 117 and Other Pieces*. Edited by Eusebius Mandyczewski. Dover Publications, Inc. New York, 1971.

DEBUSSY, Claude-Achille. *Piano Music 1888-1905*. Dover Publications, Inc. Second Edition, New York, 1973.

PONCE, Manuel M. *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*. Peer, New York, 1950.

## Fuentes electrónicas

BOZARTH, George y Walter Frisch. *Brahms, Johannes*, Grove Music Online <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879#S51879> > Consultado el 27 de enero de 2013.

FORTUNE Nigel, David Greer y Charles Dill . *Air (i)*. Grove Music Online. <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48638?q=air&article\\_section=all&search=article&pos=10&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48638?q=air&article_section=all&search=article&pos=10&start=1#firsthit)> Consultado el 30 de abril de 2013.

JENNE, Natalie. *On the Performance of Keyboard Allemandes*. *Revista Bach* Vol. 10 No. 2, abril de 1979. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41640079?uid=3738664&uid=2134&uid=4580679097&uid=2&uid=4580679087&uid=70&uid=3&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid=21102169173167&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false>> Consultado a través de JSTOR el 19 de abril de 2013.

KERMAN, Joseph et al. *Beethoven, Ludwig van*, Grove Music Online  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026#S40026> >  
Consultado el 3 de enero de 2013.

KRAMER, Lawrence. *Expressive Doubling: Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Romantic Literature*. *Revista Studies in Romanticism* Vol. 27 No. 2, Verano de 1988.  
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25600707?uid=3738664&uid=2134&uid=4580679097&uid=2&uid=4580679087&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21102121130473>>  
Consultado a través de JSTOR el 17 de junio de 2013.

LEDBETTER, David and Howard Ferguson. *Prelude*. Grove Music Online.  
<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302?goto=prelude&\\_start=1&pos=3](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302?goto=prelude&_start=1&pos=3)>  
Consultado el 9 de julio de 2013.

LESURE, Françoise y Roy Howat. *Debussy, Claude*. Grove Music Online  
<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?goto=Debussy&\\_start=1&type=biography&pos=3](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?goto=Debussy&_start=1&type=biography&pos=3) >  
Consultado el 10 de enero de 2013.

LITTLE, Meredith Ellis and Suzanne G. Cusick. *Allemande*. Grove Music Online.  
<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=Allemande&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=Allemande&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>  
Consultado el 31 de marzo de 2013.

LOCKSPEISER, Edward. *French Influences on Bach*. *Revista Music and Letters* Vol. 16 No. 4, octubre de 1935.  
<<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/728728?seq=9&Search=yes&searchText=bach&searchText=french&searchText=suites&searchText=airs&list=hide&searchUri=%2Fbetasearch%2F%3Facc%3Doff%26Query%3Dbach%2Bairs%2Bin%2Bfrench%2Bsuites%26ac%3D0%26si%3D0%26fq%3D%252Bpp%253Ar6&prevSearch=&item=2&ttl=4223&returnArticleService=showFullText&resultsServiceName=null>>  
Consultado a través de JSTOR el 26 de abril de 2013.

TREBER, Stefan L. *A Schenkerian Analysis of Beethoven's E Minor Sonata, Op. 90*  
University of North Texas Digital Library  
<<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc28486/m1/3/>>  
Consultado el 15 de junio de 2013.

TROY, Charles L. and Piero Weiss. *Intermezzo*, Grove Music Online  
<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13834?goto=intermezzo&\\_start=1&pos=2](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13834?goto=intermezzo&_start=1&pos=2)>  
Consultado el 22 de julio de 2013.

WALKER, Paul M. *Fugue*. Grove Music Online.  
<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?goto=Fugue&\\_start=1&pos=2](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?goto=Fugue&_start=1&pos=2)>  
Consultado el 10 de julio de 2013.

WOLFF, Christoph et al. *Bach, §III: 7. Johann Sebastian Bach*. Grove Music Online.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?goto=Bach+Johann+Sebastian&type=biography&start=21&pos=30>>  
Consultado el 17 de octubre de 2012.