



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

### **NOTAS AL PROGRAMA**

**OBRAS DE: BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, PONCE, RAVEL Y SHOSTAKOVICH**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**LICENCIADO EN PIANO**

PRESENTA:

**PABLO ANTONIO OCHOA ROJAS**

**FELIPE RAMÍREZ GIL (Q.E.P.D.) Y FERNANDO CARRASCO VÁZQUEZ**

ASESOR DEL PROYECTO PARA EXAMEN TEÓRICO

**ANA MARÍA BÁEZ SALDAÑA**

ASESORA DEL PROYECTO PARA EL EXAMEN PRÁCTICO

MÉXICO, D.F. OCTUBRE 2014



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.

## **Agradecimiento**

A mis padres Arturo y Carmen Adela

A mi hermano Guillermo Arturo

A mis hermanas Ana y Mónica

A Artemisa Mendoza

A Ricardo Aztegui

A Gutemberg Brito

A la familia Alonso Palacios

A la maestra Ana María Báez

Al maestro Fernando Carrasco

A la maestra Soledad Pérez Muela

Al maestro Felipe Ramírez Gil (q.e.p.d.)

A Dios

## Programa

### **Suite francesa No. 3 en Si menor, BWV 814**

**Johann Sebastian Bach**

- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Anglaise
- Menuet – Trio
- Gigue

### **Sonata No.12, Op.26 en La bemol**

**Ludwig van Beethoven**

- Andante con Variazioni
- Scherzo
- Marcia Funebre *sulla morte d'un Eroe*
- Allegro

### **Rapsodia en Sol menor, Op.79, No.2**

**Johannes Brahms**

### **Sonatina**

**Maurice Ravel**

- Modéré
- Mouvement de Menuet
- Animé

### **Tres danzas fantásticas Op.5**

**Dmitri Shostakovitch**

- Allegretto
- Andantino
- Allegretto

### **Tercer estudio de concierto *Hacia la Cima***

**Manuel María Ponce**

## Índice

<b>Introducción</b>		<b>1</b>
<b>1. Suite Francesa No.3 en Si menor</b>	<i>Johann Sebastian Bach</i>	
1.1 Contexto histórico	(1685-1750)	<b>3</b>
1.2 Aspectos biográficos		<b>10</b>
1.3 Análisis de la obra		<b>12</b>
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>19</b>
<b>2. Sonata No.12 Op.26 en La bemol</b>	<i>Ludwig van Beethoven</i>	
2.1 Contexto histórico	(1770-1827)	<b>23</b>
2.2 Aspectos biográficos		<b>28</b>
2.3 Análisis de la obra		<b>33</b>
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>43</b>
<b>3. Rapsodia Op.79 No.2 en Sol menor</b>	<i>Johannes Brahms</i>	
3.1 Contexto histórico	(1833-1897)	<b>46</b>
3.2 Aspectos biográficos		<b>51</b>
3.3 Análisis de la obra		<b>55</b>
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>58</b>
<b>4. Sonatina</b>	<i>Maurice Ravel</i>	
4.1 Contexto histórico	(1875-1937)	<b>61</b>
4.2 Aspectos biográficos		<b>64</b>
4.3 Análisis de la obra		<b>67</b>
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>71</b>
<b>5. Tres danzas fantásticas Op.5</b>	<i>Dmitri Shostakovich</i>	
5.1 Contexto histórico	(1906-1975)	<b>76</b>
5.2 Aspectos biográficos		<b>79</b>
5.3 Análisis de la obra		<b>83</b>
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>86</b>
<b>6. Tercer estudio de concierto <i>Hacia la cima</i></b>	<i>Manuel María Ponce</i>	
6.1 Contexto histórico	(1882-1948)	<b>88</b>
6.2 Aspectos biográficos		<b>92</b>
6.3 Análisis de la obra		<b>97</b>
6.4 Sugerencias técnicas e interpretativas		<b>100</b>
<b>Conclusiones</b>		<b>102</b>
<b>Bibliografía</b>		<b>103</b>
<b>Anexo</b>		<b>105</b>

## **Introducción.**

El objetivo principal del presente trabajo es ahondar en el estudio de las obras que interpretaré en el examen práctico de titulación. El análisis de las obras se compone de cuatro aspectos fundamentales. Contexto Histórico, aspectos biográficos, análisis de la obra y sugerencias interpretativas.

En el primer apartado hablaré del contexto general del autor, aspectos económicos, políticos, así como corrientes de pensamiento y artísticas presentes en su esfera social. El segundo apartado está dedicado completamente a la vida y obra del autor, su historia dentro de la música, algunas de sus piezas más representativas, los cambios que provocó (intencional o no intencionadamente) y las dificultades que enfrentó. En el tercer apartado realizaré un análisis en el que abordaré los principales elementos del lenguaje musical como son: armonía, la estructura formal, las frases melódicas etc. Para concluir daré breves sugerencias interpretativas que me han ayudado a abordar de una manera satisfactoria cada pieza.

Cabe aclarar que el programa está pensado para dar un panorama del desarrollo del lenguaje de la música para teclado, por lo tanto las obras que se tocarán responden a periodos distintos dentro de la historia de la música.



Imagen 1

**Johann Sebastian Bach**

**(1685-1750)**

***Suite francesa No.3 BWV814***

## 1. Suite Francesa No.3 en Si menor de Johann Sebastian Bach

### 1.1 Contexto histórico

En el siglo XVII hubo una crisis religiosa en Europa que devino en lo que se conoce como Reforma Protestante. Ésta surge en parte como respuesta al cambio de mentalidad que se vivió de la Edad Media al Renacimiento. La reforma cuyo principal representante es Martín Lutero se contrapone a la organización eclesiástica que desde siglos anteriores se preocupaba más por aspectos materiales que espirituales, la venta de bulas e indulgencias fue una de las principales situaciones que dieron pie al conflicto. La doctrina de Martín Lutero propone básicamente la libre interpretación de la biblia siendo ésta la única fuente mediante la cual el individuo es iluminado directamente por el espíritu santo, reduce los sacramentos a dos: el bautismo y la eucaristía; suprime el culto a la virgen y a los santos, el celibato, la jerarquía eclesiástica y la ostentación en los templos. La iglesia católica después de años de conflicto realiza el concilio de Trento en el cual tiene dos vertientes, una deseaba conseguir una armonía con los protestantes mientras que la otra era totalmente radical, triunfa finalmente la segunda. En este concilio quedó definida la doctrina católica contra la protestante, el culto a la virgen y los santos, la existencia del purgatorio y las obras buenas, los sacramentos, el uso del latín como lengua eclesiástica y el celibato entre otras cuestiones.<sup>1</sup>

Gracias al previo descubrimiento de América comienzan a aceptarse las teorías de Copérnico y Galileo acerca de la redondez de la tierra y se abandona la idea del geocentrismo. Así, paulatinamente se renuncia a la idea de que la humanidad es la única creación divina pues se encuentran fuera del centro de dios.<sup>2</sup>

Hacia 1618 comenzó el conflicto conocido como guerra de los treinta años, iniciado como un problema de rivalidad entre protestantes y católicos se tornó al final en un conflicto político territorial entre Alemania, Francia, España, Dinamarca, Suecia y Austria. Finaliza en 1648 con lo que se conoce como Paz de Westfalia, en ésta quedan estipuladas cuestiones como el reconocimiento de Suiza y los Países Bajos como estados independientes y la paz entre el Sacro Imperio y Francia. Todo esto trajo consecuencias económicas, sociales y culturales al imperio, con lo cual se debilitó.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> "Historia de la edad moderna". *Nueva Enciclopedia autodidáctica Quillet*. México, Volúmen IV, p. 424-448

<sup>2</sup> Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno*. México: Fondo de Cultura Económica., p. 13 - 23

<sup>3</sup> *Nueva Enciclopedia autodidáctica Quillet, op. cit.*

## El Barroco

El barroco es un movimiento artístico que surge en el siglo XVII en Italia y se desarrolla en toda Europa, dado su carácter monumental y exaltante es el instrumento ideal para reivindicar tanto a las monarquías como a la religión católica que en ese momento se encuentran debilitadas debido a la Reforma protestante. Así pues la libertad y fastuosidad del Arte Barroco es patrocinada y utilizada por la aristocracia y burguesía para demostrar el alcance de su poder. Es un periodo en el que la aristocracia realiza bodas, coronaciones y funerales con la máxima fastuosidad, y la burguesía (muchas veces mejor económicamente que la aristocracia) en su aspiración a lo divino representado en el rey, imita a las cortes convirtiéndose en el principal mecenas de muchos artistas.<sup>4</sup>

En este uso del arte para fines políticos y religiosos se puede percibir a la arquitectura, pintura y escultura como las evidencias más explícitas de esta situación, usándose con fines políticos o religiosos, se buscaba salir del clasicismo del Renacimiento construyendo sus propios cánones de belleza así como sus propias reglas. Se quiso representar y estimular los sentidos humanos y la divinidad que se alcanzaría si se tenía un buen comportamiento cristiano. Algunas características de la arquitectura Barroca son: el dinamismo, se basaba en el movimiento para revivir y resaltar sensaciones; la apariencia, se utilizan espejos o pinturas para dar la impresión de que el lugar es de mayor tamaño; y el urbanismo, empiezan a darle mayor importancia a las ciudades con la realización de conjuntos de edificios (plaza pública, palacios, jardines etc.). También se busca la simbiosis entre el exterior e interior logrando a consecuencia de ello una relación muy estrecha entre pintura, escultura y arquitectura. La pintura Barroca presenta similitudes con la arquitectura aunque se le agregan características como: el realismo, donde se busca representar puramente lo que se quiere sin idealizarlo, llegando incluso al naturalismo, dotando de suma importancia la representación de las emociones psicológicas; la profundidad continua, la búsqueda de nuevas perspectivas, fondos oscuros y atmósferas donde sólo resalta el dibujo; los contrastes, con el característico uso de luz y sombras, que producen el tenebrismo y formas que da la impresión se desvanecen; y la composición asimétrica y atectónica, ya que las composiciones simétricas se pierden y la innovación son pinturas desequilibradas y con horizontes que no son finitos.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Spasa, J. A. (2005). *Rembrandt*. Londres, Numen., p. 24 - 33

<sup>5</sup> Alexandre, V. (1998). "El espacio es la luz" en *La luz en la pintura*. Barcelona, Carrogio., 15 - 18

## Obras y Representantes principales.

### Pintura:

- Caravaggio: *Crucifixión de San Pedro, El canasto de frutas y Cabeza de Medusa.*
- Pedro de Cortona Barberini: *El triunfo de Baco.*
- Esteban Murillo: *Virgen con el niño y Los niños de la concha.*
- Pedro Pablo Rubens: *Descendimiento y Las tres gracias.*
- Rembrandt: *Lección de anatomía, La ronda nocturna y Betsabé en el baño.*
- Diego Velázquez: *La fragua del Vulcano, La Venus del espejo y Las Meninas.*
- Felipe de Champaigne: *El voto de Luis XIII y Cardenal Richelieu.*
- Nicolas Poussin: *El rapto de las Sabinas.*
- Adam Elsheimer: *La huída de Egipto y La vendedora de camarones.*
- Joshua Reynolds: *Georgiana condesa de Spencer y su hija y Lord Heathfield.*<sup>6</sup>

### Arquitectura:

- Lorenzo Bernini: *Basílica de San Pedro, Palacio de Barberini e Iglesia de San Andrés del Quirinal.*
- Francesco Borromini: *San Carlos de las cuatro fuentes, San Ivo de la Sapienza, Basílica de San Juan de Letrán, Oratorio de Filipenses.*
- Juan de Herrera: *Catedral de Valladolid y Monasterio El Escorial.*
- Francisco de Herrera: *Basílica del Pilar de Zaragoza.*
- Andrés de Schlüter y Matthaus Popelman: *Palacio Zwiger.*
- Luis le Vau, Julio Hardouin-Mansart, Roberto de Cotte: *Palacio de Versalles.*
- Jacques Lemercier y Claude Perrault: *Palacio de Louvre.*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Jeuge-Maynard, I. (2000). *Le Louvre, l'a alburne du musée.* Paris: Hachette., p. 12 - 80

<sup>7</sup> Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte.* China. Phaidon., p. 339 - 344

## Escultura:

- Stefano Maderno: *Sepulcro de Santa Cecilia*.
- Gianlorenzo Bernini: *Éxtasis de Santa Teresa, Fuente de Tritón, Sepulcro de Gabriele Fonseca, Sepulcro de Alejandro VII*.
- Francesco Duquesnoy: *San Andrés y Santa Susana*.
- Alexandro Algardi: *Santa María Magdalena y Decapitación de San Pablo*.
- Pietro Bracci: *Neptuno y María Clementina*.
- Fillipo della Valle: *Anunciación y Monumento a Inocencio XII*.
- Gottfried Schadow: *Princesa Luisa y Federica*.
- Juan de Mesa: *Jesús del gran poder*.
- Pedro de Mena: *Dolorosa*.
- Gregorio Fernández: *Cristo yacente y Cristo de la luz*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Jeuge-Maynard, I. *op cit.*, p. 82 - 92

## El Barroco en la Música

La música de esta época tiene ciertos rasgos que justifican que se le considere un periodo estilístico. El término “barroco” –palabra francesa derivada del portugués *barroco*, que significa perla desfigurada<sup>9</sup> – fue aplicado por primera vez a la música de la ópera de Rameau *Hippolyte et Aricie* (Hipólito y Aricia) en 1733, para expresar atrevimiento, aspereza e incoherencia. Fue adoptado en la crítica del arte y la arquitectura de la época para indicar irregularidad y extravagancia. Rousseau en 1768 definió la música barroca como aquella en la cual “la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”.<sup>10</sup> A principios del siglo XX se comenzó a usar para el estilo musical de un periodo y perdió sus connotaciones negativas. Si bien se acepta que el siglo y medio que va desde 1600 a 1750 es una división apropiada, también es admitido que muchas características del estilo barroco pueden encontrarse en parte de la música de la segunda mitad del siglo XVI especialmente en Italia y que otras persistieron en algunas partes de Europa hasta finales del siglo XVIII. La época barroca ha sido subdividida en tres partes: temprana, hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hasta finales del siglo XVII; y tardía, hasta las muertes de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel.

El principio estético central del Barroco fue que la música debía expresar estados afectivos y que debía mover las pasiones del oyente. Durante el siglo XVII, en Alemania especialmente, se desarrolló una serie compleja de paralelismos entre retórica y música por medio del análisis de figuras musicales similares a las figuras del lenguaje del orador. Éstas debían usarse para propósitos afectivos con el fin de despertar estados emocionales idealizados en el oyente. Estilísticamente hablando, varios rasgos pueden determinarse como característicos del Barroco. Mientras que la música del Renacimiento se considera en grandes términos caracterizada por una polifonía plana, líneas fluidas y texturas homogéneas, en la época barroca los compositores buscaron contraste en varios planos distintos: entre suave y fuerte, entre solo y tutti u otros grupos contrastantes (el estilo concertado), entre lento y rápido, etc.

Un rasgo fundamental de la música barroca, comparada con la de las etapas anteriores, es el papel del bajo, vocal o instrumental, como la voz predominante de la armonía. En la polifonía renacentista, la voz del bajo por lo general tiene la misma textura musical que las voces superiores; en la música barroca temprana, el nuevo sentido de la armonía, y especialmente el sentido creciente de la tonalidad, determinó que la línea del bajo debía

---

<sup>9</sup> Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 160 - 163

<sup>10</sup> García Martín, M. (1993). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, p.59

moverse en ciertas series de progresiones que ayudaron a establecer la estructura tonal de la música y la forma armónica de sus frases. El concepto de “melodía y bajo” se remonta esencialmente al principio del Barroco. De esta época data el surgimiento de la canción con acompañamiento, y también la línea instrumental con acompañamiento, como en la nueva sonata. Ésta también fue la época en que las variaciones sobre un bajo base, en las cuales las progresiones del bajo regían la estructura, se convirtieron en una pauta común para la composición. El surgimiento del concepto de acompañamiento desde una línea del bajo con acordes agregados, el bajo continuo, donde el intérprete del continuo, por lo general en el clavecín, el órgano, en la viola da gamba o en algún instrumento punteado como el laúd o la tiorba, tocaba desde una línea de bajo agregando armonía suplementaria con cifras que indicaban qué acordes debían tocarse. También la ópera y el oratorio surgieron en este periodo.

Todas estas tendencias fueron italianas, el Barroco fue un periodo de hegemonía musical italiana. La monodia surgió del pensamiento de los académicos y humanistas florentinos. Fue en Florencia donde se produjeron las primeras óperas, en 1598 la *Euridice* (Eurídice) de Jacopo Peri, en 1600 en Roma se produjo el primer oratorio, la *Reppresentatione di Anima, et di Corpo* (Representación del alma y el cuerpo) de Emilio de Cavalieri, y en Venecia fue que se abrió el primer teatro público de ópera, en 1637. En Roma, como en Nápoles Alessandro Scarlatti fue una figura dominante durante 40 años tanto en oratorio como en ópera. Las primeras sonatas compuestas para ensamble y violín son de Giovanni Gabrieli, Salamone Rossi, Castello y Marini, y fue en las obras de Arcangelo Corelli que la trío sonata llegó a su forma clásica. El concierto instrumental se desarrolló inicialmente en Bolonia, con compositores como Maurizio Cazzati y Giuseppe Torelli, y en Roma con Corelli, pero su máxima realización se dio en Venecia con la música de Tomaso Albinoni y en particular la de Antonio Vivaldi.

Francia se mantuvo aparte, el hombre que creó el estilo operístico de distintivo sello francés fue Jean-Baptiste Lully, compositor francés de origen italiano. Las óperas de Jean-Philippe Rameau tuvieron un fuerte impacto en el segundo cuarto del siglo XVIII. En la música instrumental, François Couperin compuso trío sonatas a fines de la década de 1690, antes prefirieron la suite de danza como la había cultivado Marin Marais.

La influencia italiana también se sintió con fuerza en Alemania. Heinrich Schütz fue a Venecia a estudiar con Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi. El motete italianizado culminó en la cantata sacra alemana. La cantata basada en el coral, elemento esencial del culto protestante, se volvió cada vez más importante, tal como puede constatarse en las obras de compositores como Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt y Dietrich

Buxtehude, y alcanzó su apogeo en la música de Johann Sebastian Bach. Del mismo modo, el tema de la Pasión protestante prosperó en el centro y norte de Alemania.

Fuera de las tres culturas musicales principales de Europa, el Barroco tuvo dialectos locales pero que en general estuvieron influidos por el estilo italiano. La música española fue conservadora; el desarrollo principal se dio en el villancico. Fue en la obra de Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach, junto con algunos de sus contemporáneos, entre ellos Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau y Georg Philipp Telemann en particular, que la época barroca alcanzó su culminación.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Latham, A. *op cit.*

## 1.2 Aspectos biográficos

### Johann Sebastian Bach

El compositor Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Bach es considerado el máximo genio musical del Barroco tardío, fue el más joven de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y su primera esposa Maria Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694). En sus primeros 10 años de vida perdió a sus padres y fue enviado junto con su hermano Johann Jacob a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph Bach (1671-1721), quien era organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt. Bajo el cuidado de Johann Christoph recibió educación sólida en técnica musical y aprendió composición de forma autodidacta, principalmente copiando las obras de otros compositores.<sup>12</sup> El 9 de agosto de 1703, Bach fue nombrado organista y maestro del coro de la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, gozando de buen sueldo y con obligaciones relativamente ligeras. En junio de 1707 se mudó a Mühlhausen como organista en la Blasiuskirche donde compuso sus primeras cantatas eclesiásticas importantes incluyendo *Aus der Tiefen rufe ich* (De las profundidades he llamado) BWV131. En octubre de 1707 se casó con su prima segunda, Maria Barbara Bach, con la cual tuvo siete hijos, incluyendo a Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel.

En junio de 1708 Bach fue nombrado organista y músico de corte del duque Wilhelm Ernst de Weimar. A ese periodo se remontan muchas de sus obras de órgano más conocidas y muchos de los preludios corales en el *Orgel-Büchlein* (Pequeño libro de órgano), además de arreglos para teclado de obras de Vivaldi y otros, que lo condujeron al estudio del estilo de concierto italiano. En agosto de 1717 le fue ofrecido el puesto de Kapellmeister en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. No le fue fácil liberarse de su empleo previo y se desató una batalla legal con el duque Wilhelm que terminó en diciembre después de que Bach pasara un mes en la cárcel. Ya en Cöthen la existencia del Collegium Musicum brindó a Bach la oportunidad de terminar y ejecutar varias obras instrumentales, incluyendo sus suites e invenciones para teclado, el primer libro de *El clave bien temperado*, varias sonatas para violín y para violonchelo, suites y partitas, y los seis *Conciertos de Brandeburgo*. En julio de 1720, estando de viaje en Carlsbad recibió la noticia de la muerte de Maria Barbara, lo que le dejó cuatro hijos pequeños que criar. El 3 de diciembre de 1721 se casó en segundas nupcias con la hija de 20 años de un

---

<sup>12</sup> Repollés, J. (1963). *Gigantes de la música*. Barcelona: Bruguera, p.19 - 66

trompetista de la corte, Anna Magdalena Wilcken; ella daría a luz a 13 hijos, de los cuales 10 murieron en la infancia. En 1722 se postuló para el puesto de Thomaskantor en Leipzig.

En Leipzig, Bach y sus alumnos de la Thomasschule estaban obligados a proporcionar la música para las cuatro iglesias principales de la ciudad; en viernes santo se ejecutaba anualmente una Pasión en estilo de oratorio. Con el fin de cumplir con estos requerimientos Bach acabó más de tres ciclos anuales de cantatas, unas 150, junto con sus dos grandes Pasiones, *San Juan* (1724) y *San Mateo* (1727), su *Magnificat* (1723) y una gran cantidad de motetes y otras piezas sacras, durante los primeros cinco años de su encargo.<sup>13</sup> Desde 1729 y por unos 13 años (con un intermedio de dos años a partir de 1737), Bach se desempeñó como director del Collegium Musicum que Telemann había fundado en Leipzig en 1702. De esta etapa son la segunda y tercera *Suites Orquestales*, la *Cantata de café*, el segundo volumen de *El clave bien temperado* (c.1742), los cuatro juegos de *Clavier-Übung* (Prácticas de teclado, 1731-1742), que incluyen las *Partitas* para clavecín, la *Misa de órgano*, el *Concierto Italiano* y las *Variaciones "Goldberg"*. El 7 de mayo de 1747 Bach visitó Postdam por invitación de Federico el Grande; le fue proporcionado un "tema real" sobre el cual improvisar. Este tema sirvió posteriormente de base para su *Ofrenda musical* (septiembre de 1747). También en 1747, su *Canon triplex* BWV 1076 fue enviado por el compositor como la "comunicación científica" que se le solicitó para poder participar en la Sociedad de las Ciencias Musicales, que fundó en Leipzig Christoph Mizler, un antiguo alumno de Bach, en 1738. Envió su *Ofrenda musical* como su "comunicación anual" de 1748, y probablemente habría mandado al año siguiente *El arte de la fuga*, su vasto compendio de técnicas contrapuntísticas, si no se hubiera quedado aparentemente inconcluso a su muerte. La *Misa en Si menor* fue terminada en 1748. Hacia el final de su vida fue perdiendo la vista, se piensa que pudo haber padecido una forma severa de diabetes. Murió en Leipzig el 28 de julio de 1750 y fue sepultado en el cementerio de la Johanniskirche, cerca de la muralla sur de la iglesia.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Repollés, J. *op cit.*

<sup>14</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 136 - 138

### 1.3 Análisis de la obra

La suite es un género musical que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Si bien la palabra “suite” no apareció sino hasta mediados del siglo XVI la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del siglo XIV y el siglo XV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario, y de inmediato otra danza rápida en tiempo ternario; las danzas podían compartir material temático o cuando menos tener motivos melódicos o rítmicos parecidos.<sup>15</sup>

La suite es una forma musical muy importante en el periodo barroco, como lo demuestra el hecho de que Bach dedicó suites a varios instrumentos y a la orquesta; es además antecedente de otras formas musicales importantes del barroco, tal es el caso del concierto grosso, ya que los concerti grossi de Corelli, que fueron los primeros en editarse, contienen algunas danzas propias de la suite. Asimismo es antecedente de formas musicales del clasicismo, pues la sinfonía y la sonata heredan el minueto, que es uno de sus movimientos característicos.

Los términos suite, orde, partita y obertura, se utilizaron en el barroco para designar una obra formada por una serie de movimientos de origen coreográfico, o sea, danzas estilizadas o no, y sólo excepcionalmente se introducen otros movimientos que no son danzas, como el preludio o la fantasía.

Los movimientos de la suite son de estructura binaria simple A – A<sup>1</sup> o de forma binaria compuesta A – B – A. Todos los movimientos están en un mismo tono y son diferenciables entre sí principalmente por sus características rítmicas, o sea aquellas que tienen que ver con el tiempo: unas son rápidas y otras son lentas, unas tienen compases binarios y otras ternarios, unas empiezan con motivos rítmicos anacrúsicos y otras con motivos téticos.

Las tres primeras suites francesas aparecieron por primera vez en el *Pequeño cuaderno para Anna Magdalena Bach*, las dos siguientes aparecieron más tarde en 1725, pero fue hasta que Bach concluyó la sexta suite cuando las presentó como un ciclo completo e independiente. El título original de las *Suites francesas* (BWV 812-817) es “*Suites pour le clavecín*”. Más tarde se les denominó Francesas para distinguirlas de las inglesas, de las cuales difieren debido a que no tienen preludio introductorio. Bach realizó tres grupos de suites para clavecín, las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Partitas*. Los movimientos de la suite mantienen algunas características en común que le dan unidad a la obra. Todos

---

<sup>15</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 1471 - 1473

los movimientos se encuentran en el mismo tono, todas las danzas tienen una estructura binaria y cada una de esas secciones se repite.<sup>16</sup>

En la *Suite francesa no.3* en Si menor, Bach, al igual que en todas sus otras suites para teclado sigue el esquema formal de allemande – courante – sarabande – gigue, cuenta también con dos movimientos de danza adicionales que son una anglaise y un menuet con trio.

## Allemande

La palabra allemande quiere decir alemana. La primer danza de la *Suite francesa no.3* en Si menor de Bach es una allemande, esta pieza es una danza escrita en un compás de 4/4 con motivos rítmicos anacrúsicos. Al igual que la mayoría de las danzas pertenecientes a las suites, su estructura es binaria simple (A – A<sup>1</sup>) en donde la primer parte se mueve armónicamente hacia el quinto grado, terminando en éste, y la segunda parte comienza en el quinto grado y viaja de regreso a la tonalidad inicial. El motivo rítmico y melódico sobre el que está hecha esta allemande es anacrúsico y está basado en el salto ascendente de cuarta, de Fa sostenido a Si, y un bordado descendente, de Si a La sostenido y viceversa. Este motivo es usado durante toda la parte A, iniciando en la mano derecha en la anacrusa al primer compás e inmediatamente de forma canónica en la mano izquierda dentro del primer compás (Ejemplo 1), la mayor parte del tiempo se realiza un dialogo entre las dos voces en el cual una mano toca a manera de pregunta y al siguiente cuarto la mano contraria toca a manera de respuesta. En la parte A<sup>1</sup> el motivo cambia, pues en esta ocasión el salto de cuarta es descendente iniciando en la mano derecha con la anacrusa al compás trece con un Do sostenido que viaja a Sol sostenido descendente, éste sube a un Si y regresa a La sostenido, la manera en que se realiza esta segunda parte es muy similar a la primera, pues la mano izquierda entra de manera canónica dentro del compás trece y a partir de ese momento se realiza un dialogo parecido al de la parte A.



<sup>16</sup> Estrada, L. A." La Suite en J.S.Bach - Guía Auditiva".Revista *Pauta*, número 32, CENIDIM-UAM, Octubre de 1989, p. 85 - 90.

## Courante

La courante es una danza que apareció originalmente en fuentes francesas del siglo XVI. Su popularidad duró hasta mediados del siglo XVIII y, como forma instrumental, fue uno de los movimientos habituales de la suite barroca.<sup>17</sup> Era una danza “de carrera” como su nombre lo indica (de la voz francesa “corriente”). Generalmente es una danza escrita en compás de 3/2, la courante de esta suite está escrita en 6/4 (compás de 3/2 compuesto). El motivo rítmico y melódico principal sobre el que está escrita la courante, se presenta en el primer compás en la mano izquierda, iniciando con un silencio de octavo, seguido por una pequeña melodía en los siguientes cinco octavos, ésta comienza en un Mi que se mueve por grado conjunto hacia Do sostenido, después regresa a Re, de aquí hace un salto de tercera descendente hacia Si y finalmente concluye en el siguiente cuarto en un La sostenido (Ejemplo 2). Este motivo genera todo el movimiento pues en cuanto la voz de la mano izquierda llega al reposo en La sostenido, inmediatamente se dispara el motivo en la soprano en la mano derecha, y al concluir esta, una voz intermedia inicia el motivo. Así se mueven la mayor parte del tiempo las tres voces dentro de la danza. De la misma manera tiene una estructura binaria simple donde la primera sección se mueve armónicamente de la tónica al quinto grado y la segunda sección comienza en este quinto grado moviéndose hacia la tónica y concluyendo la pieza en ésta.

Ej. 2



## Sarabande

La sarabande fue una danza popular de finales del siglo XVI al siglo XVIII. En su forma instrumental aparece como uno de los movimientos principales de la suite barroca, por lo general, como en el caso de esta suite, a continuación de la courante. Algunas fuentes mencionan que al igual que la chaconne, es una danza originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras) que llegó a España en el siglo XVI. En este periodo la danza era rápida y viva. Pronto llegó a Francia, donde formó parte del “ballet de cour” y otros espectáculos teatrales; se incorporó

<sup>17</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 395 - 396

también al salón de baile y en este contexto evolucionó en una forma de danza más lenta y majestuosa, en tiempo ternario con un marcado acento en el segundo tiempo. Este estilo de sarabande es el que aparece en las composiciones de Bach,<sup>18</sup> de manera que esta pieza debe ser tocada con un tiempo lento. Robert Donington al hablar de las sarabandas de Bach dice: “...las sarabandas, que son lentas, tienen algo de su armonía más apasionada, combinada con una naturaleza contemplativa que es quizás única.”<sup>19</sup> En esta danza escrita en compás de 3/4 los motivos rítmicos son téticos, y están contruidos sobre un arpeggio ascendente. El motivo no aparece tantas veces pues al ser una danza lenta las voces tienen un poco más de libertad para cantar y extender su diálogo. El motivo aparece en el primer compás en la mano derecha sobre Si menor, después en el compás cuatro iniciando en la mano izquierda sobre Fa sostenido mayor. Vuelve aparecer hasta la parte A<sup>1</sup> siempre sobre la mano izquierda, primero en el compás nueve sobre Re mayor, después en el compás dieciséis sobre Fa sostenido menor y finalmente en el compás veintiuno nuevamente en Si menor. Al igual que las anteriores danzas su estructura es binaria simple, la diferencia aquí reside en que armónicamente en la primera sección no se viaja de la tónica al quinto grado sino que se mueve de Si menor a su relativo mayor, esto es Re mayor; la segunda sección comienza en Re mayor y su movimiento armónico va dirigido de tal manera que concluye en la tónica, Si menor.

## Anglaise

Anglaise (Inglesa) es un tipo de danza campestre de los siglos XVII y XVIII, por lo general en tiempo binario rápido.<sup>20</sup> La anglaise no tiene características rítmicas definidas. Ésta es la única anglaise que escribió Bach dentro de los tres grupos de suites que realizó para teclado (las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Partitas*).<sup>21</sup> También es la primera danza de esta suite que no está dentro del esquema tradicional de la suite barroca que consistía en allemande – courante – sarabande – gigue. Esta danza está escrita en compás de 2/4, sin anacrusa. Su estructura también es binaria simple, y al igual que la sarabande la primer sección es mucho más pequeña que la segunda y también armónicamente se mueve de Si menor a su relativo mayor, Re; la segunda sección comienza en el relativo y viaja de regreso a la tónica, Si menor. En esta danza, aunque son tres voces las que cantan, la soprano en la mano derecha tiene especial importancia pues realiza frases largas y pareciera que las dos voces de abajo solamente la acompañan. La frase, que nos

---

<sup>18</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 1336 - 1337

<sup>19</sup> Citando a Robert Donington en Estrada, L. A. “La Suite en J.S. Bach – Guía auditiva”. Revista Pauta, No. 33, CENIDIM – UAM, Enero 1990, p. 77-78

<sup>20</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 87

<sup>21</sup> Estrada, L. A. *op. cit.*, p. 71 - 87

recuerda al motivo de la allemande, se desprende a partir de un salto de cuarta ascendente de un Fa sostenido a un Si, y continua con el paso cromático de Si a La sostenido y viceversa. A partir del regreso al Si la melodía canta libremente, mientras es acompañada por la mano izquierda. La parte A<sup>1</sup> inicia nuevamente con un salto de cuarta en la melodía que se encuentra en la soprano, esta vez de un La a un Re, y continua con el paso cromático de Re a Do sostenido y el regreso a Re. Dentro de la parte A<sup>1</sup> en el compás veinticinco aparece nuevamente el tema como fue tocado al inicio de la danza, sobre Si menor.

### **Menuet y Trio**

El menuet (minueto) es una danza majestuosa en tiempo ternario, generalmente en 3/4, que floreció entre mediados del siglo XVI y finales del siglo XVIII, también, una forma instrumental comúnmente utilizada en obras con varios movimientos como la suite barroca y la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerdas del Clásico. Generalmente en forma binaria, se caracteriza por tener una estructura de frases regulares, generalmente de cuatro compases, armonía simple y una línea melódica poco elaborada. El menuet hizo su primera aparición en la corte francesa en la década de 1660 y a partir de entonces se convirtió en una danza social muy popular.<sup>22</sup> Acerca del menuet Rousseau dice: “el carácter del menuet es de sencillez elegante y distinguida, el tempo es por eso más moderado que rápido...”<sup>23</sup> El menuet de esta suite está escrito en compás de 3/4 y su estructura es binaria simple, al igual que la sarabande y que la anglaise los motivos rítmicos son téticos. El motivo rítmico y melódico sobre el que está escrita la danza aparece en la mano derecha en los dos primeros compases, está hecho sobre un arpeggio en octavos sobre Si menor. En toda la parte A, el tema es cantado en la mano derecha y es acompañado por figuras de cuartos en la mano izquierda (Ejemplo 3), mientras que en la parte A<sup>1</sup> el tema se encuentra en la mano izquierda, pero no es acompañado por cuartos en la derecha sino por otra voz que dibuja una melodía más libre (Ejemplo 4). Hacia el final del menuet regresa el acompañamiento en cuartos a la mano izquierda y la melodía a la mano derecha. En la primera sección que comienza en Si menor se va armónicamente hasta el quinto grado, donde concluye esta sección; la segunda sección inicia aquí en Fa sostenido mayor, el quinto grado, y viaja al final del minueto de regreso a Si menor, la tónica.

---

<sup>22</sup> Latham, A., *op. cit.*, p. 960

<sup>23</sup> Estrada, L.A., *op. cit.*

Ej.3



Ej. 4



El trío es la parte central de un menuet o un scherzo (como movimiento de una sonata, una sinfonía y otras formas similares). En el siglo XVII, principalmente en Francia, era común componer dos danzas para interpretarse alternadamente ofreciendo un contraste instrumental; así por ejemplo, un menuet para cuerdas a cuatro o cinco partes era seguido por otro para vientos a tres partes (de donde proviene el nombre de “trío” para la segunda danza). Esta práctica condujo en el siglo XVIII a la forma menuet-trío-menuet (repetición del primero),<sup>24</sup> como en el caso de esta suite. El trío o parte central del menuet de tiene su contraste de voces al aumentar una voz, pues durante todo el menuet sólo hay dos voces interactuando entre sí. El trío comienza de igual manera en Si menor y también éste por sí solo tiene una forma binaria simple donde en la primera sección se viaja de igual manera de la tónica al quinto grado y la segunda sección comienza en este quinto grado para durante la sección viajar de regreso al Si menor final. Concluye con la indicación menuet da capo.

---

<sup>24</sup> Latham, A., *op. cit.*, p. 1531

## Gigue

La gigue es una danza alegre que se mueve saltando.<sup>25</sup> Es una danza de origen británico exportada a Francia a mediados del siglo XVII; como forma instrumental, la gigue francesa fue uno de los movimientos comunes de la suite barroca. Es una danza de un tiempo que va de moderado a rápido, tiene predominancia de notas con puntillo, lo cual la hace más elegante que su predecesora británica.<sup>26</sup> En esta danza hay dos voces, las cuales se van imitando prácticamente todo el tiempo, inicia con la anacrusa al primer compás en la mano derecha con salto de cuarta, como en la allemande y en la anglaise, este salto descendente va de Si a Fa sostenido, de aquí se desprende una melodía escrita en su mayoría sobre dieciseisavos que cantan arpeggios quebrados y grados conjuntos; la mano izquierda comienza de forma canónica en la anacrusa al segundo compás. La parte A<sup>1</sup> se desarrolla de la misma manera, iniciando en la mano derecha con la anacrusa al compás treinta y cinco y la mano izquierda la imita a partir de la anacrusa al compás treinta y seis. Esta gigue está escrita en un compás de 3/8 y de igual manera tiene una forma binaria simple donde en la primer sección la música se mueve armónicamente del primer grado al quinto, concluyendo en éste, y la segunda parte inicia en el quinto grado y se viaja de regreso, para terminar la gigue y de esta manera la suite, a si menor. Los motivos rítmicos de la gigue son anacrúsicos y las voces se van imitando durante gran parte de la danza.

---

<sup>25</sup> Estrada, L.A., *op. cit.*

<sup>26</sup> Latham, A. *op. cit.*, p. 656 - 657

## 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Me parece importante para la interpretación tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra, así como para qué instrumento se creó originalmente y si es el caso en cuál se interpretaba comúnmente en la época. En este caso fueron compuestas para clavecín, por lo tanto durante toda la suite considero adecuado tocar lo más ligero posible puesto que no era un instrumento que tuviera ni los matices ni la resonancia del piano actual. Creo que también es conveniente escuchar diferentes interpretaciones, si es posible que alguna de ellas sea en clavecín.

Propongo algunas sugerencias técnicas que han contribuido a mejorar mi interpretación de la obra.

**Courante:** Sugiero tocar con la mano izquierda la voz media en los compases tercero (Ejemplo 5, del Do al Si); quinto (Ejemplo 6, del Sol al segundo Si) y veinteavo (Ejemplo del Sol al segundo Fa) distinto a como se indica, para realizar con mayor soltura la voz de arriba con la mano derecha.

Ej.5



Ej.6



Ej.7



**Sarabande:** En el compás noveno tocar el segundo Re del tema principal con la mano izquierda, pues de este modo la voz de arriba se puede cantar con mayor soltura.

Ej.8



**Anglaise:** Durante toda la sección A sugiero tocar con la mano izquierda las dos voces de abajo, de esta manera resulta más fácil la ejecución y proporciona mayor libertad a la mano derecha.

Ej.9



**Menuet:** Dado que la primera sección está construida de tal manera que el tema aparece dos veces, cambiar la dinámica en alguna de las veces que aparece el tema (la primera suave y la segunda fuerte o viceversa).

Ej.10

The image shows a musical score for a Minuet in G major, 3/4 time. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system contains the first six measures, the second system contains the next six measures, and the third system contains the final three measures, including a first and second ending. Blue boxes are drawn around the first and second appearances of the main theme, which is a six-measure phrase. The first appearance is in the first system, and the second appearance is in the second system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.



Imagen 2

**Ludwig van Beethoven**

**(1770-1827)**

***Sonata No.12 Op.26***

## 2. Sonata No.12, Op.26 en La bemol de Ludwig van Beethoven

### 2.1 Contexto histórico

#### Segunda mitad del S. XVIII y principios de S.XIX

La segunda mitad del siglo XVIII está marcada por el inicio de las transformaciones que sufrirán las monarquías europeas. Francia durante los siglos XVII y XVIII se dividía en 3 estados: noble, eclesiástico y llano. Los primeros 2 eran la clase privilegiada compuesta por el alto clero y la alta nobleza que vivía entre lujos que sostenía la nación sin ser productivos a ésta, y el tercero estaba compuesto por burgueses, campesinos y artesanos. Al igual que Francia casi todas las monarquías europeas durante estos siglos tuvieron una división social notoria.

La Revolución Francesa de 1789 produce un cambio en las sociedades, de ser una sociedad estamental se transforma a una sociedad de clases en la que el individuo (gracias en gran parte a las ideas plasmadas en la *Declaración del hombre y el ciudadano*) se consolida como ente social encontrándose solo ante sí mismo en un mundo en el que puede construir el destino que elija. Entra en crisis el orden lógico y natural de las cosas, fracasa la razón. Gracias a este movimiento las clases obreras y la burguesía se consolidan como clase social. La burguesía comienza a dominar todos los ámbitos de la vida, investiga y crea en función al mundo nuevo que pretenden construir. Comienza la urbanización y la construcción de grandes fábricas, la extensión de vías férreas, fluviales y la construcción de caminos, extendiendo las vías de comunicación.<sup>27</sup>

A partir del 10 de noviembre de 1799 Europa cambia nuevamente pues Napoleón da golpe de estado al gobierno apoyado en el ejército y sus amigos bancarios, disuelve el directorio, las cámaras, y se autoproclama primer Cónsul, tres años más tarde aprovechando la tranquilidad que había logrado modifica la constitución y se da el título de Cónsul vitalicio con la facultad de nombrar a su sucesor. Napoleón estabiliza Francia centralizando el poder e impulsando una serie de medidas educativas, económicas, legislativas (promulgación del *Código Civil*) y diplomáticas, de igual modo aprovechando la necesidad que existía de abolir las monarquías absolutas va ganando territorios paulatinamente obligando a los monarcas a renunciar, así en 1804 es nombrado Emperador.

---

<sup>27</sup> Bromm, J. (2012). *Esbozo de historia universal*. México D.F. Grijalbo., p. 159 - 173

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII lo que llamamos en la actualidad Alemania estaba disperso en distintos principados. Fue Napoleón el que hacia 1806 conformó la Confederación del Rin en un intento de crear un estado unificado introduciendo reformas liberales y democráticas. Sin embargo esta medida no fue bien tomada por la mayoría de los principados alemanes y considerándola invasiva decidieron desintegrarla para formar la Confederación Germánica, la cual mantendría la seguridad, la independencia e integridad de los 39 estados que la conformaron incluyendo al imperio austriaco.<sup>28</sup>

Desde ese momento Alemania comenzó a fortalecer la idea de unidad nacional. Su deseo era construir una patria, para lo cual utilizaron aquello común que los identificara como su raza, la lengua, su historia, su folclor, sus tradiciones y su fe. Éstas fueron las bases con las que se desarrolló el nacionalismo.

### **El arte europeo contemporáneo de Beethoven**

Dentro de las artes surge el Romanticismo a mediados del S XVIII en Gran Bretaña. Con la industrialización, consecuencia de la Revolución Industrial, la vida se vuelve más veloz y la gente se encuentra cansada pues la mayoría trabaja largas jornadas por un sueldo ínfimo. De este modo comienzan a evocar el pasado pensándolo como una época mejor. Si bien su desarrollo en las artes fue paulatino, en música se considera que la transición al romanticismo se da con los últimos trabajos de Beethoven. Comienza a existir la conciencia del Yo como entidad autónoma y viene la supremacía del sentimiento sobre la razón, durante este periodo se comienza a aceptar la obra inacabada (por ejemplo se permite dejar las esculturas y pinturas sin una mano o sin pelo etc.) también se busca la originalidad. En algunos países comienza una fuerte tendencia nacionalista. Este movimiento se desarrolla paulatinamente en las artes.

A diferencia del S. XVII donde prevalecía lo bello, en este momento comienza a aparecer lo grotesco, de modo que las categorías estéticas se abren un poco, el poeta surge como figura heroica que expresa sus sentimientos respecto a lo que vive día a día. En las novelas y la poesía aparecen los estereotipos del “dandi” y la “femme fatal” (mujer fatal).

El último cuarto del S. XVIII en Alemania trae consigo el espíritu romántico, se busca a través de la imaginación y del ensueño el camino de la plenitud y de lo ilimitado, es decir, lo sublime. La formación del “Sturm und Drang” (Tormenta e ímpetu) como movimiento literario que influiría a grandes escritores como Schiller y Goethe.

---

<sup>28</sup> “Historia contemporánea”. *Nueva Enciclopedia autodidáctica Quillet*. México, Volúmen IV, p. 449-463

En pintura los principales representantes fueron: Caspar David Friedrich - *Caminante sobre el mar de nubes* y Philipp Otto Runge - *Las horas del día*, así como el grupo de los "Nazarenos".<sup>29</sup>

### **La época clásica en la música**

Por época clásica suele entenderse el periodo en que fueron compuestas las obras "clásicas" fundamentales del repertorio básico, esencialmente, las obras de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven; es decir, desde alrededor de 1750 o un poco después y hasta alrededor de 1800 a 1830. El hecho de que éste sea un verdadero periodo estilístico, en el sentido de que el estilo de estos tres compositores fue utilizado, o si simplemente es un periodo en el que esos tres grandes compositores trabajaron, ha sido un tema de debate.

La palabra "clásico" se deriva del latín "classicus" (de primera clase). La idea de una "escuela clásica" específica en referencia a Haydn, Mozart y Beethoven, se arraigó con fuerza en escritos alemanes sobre música durante la década de 1830, como un fenómeno alemán o vienés, paralelo a los clásicos de Weimar: Goethe y Schiller; solamente más tarde llegó a ser llamada la "Escuela Vienesa Clásica" (y posteriormente la "Primera Escuela de Viena", para distinguirla de la Segunda Escuela de Viena: Schoenberg, Berg y Webern). Fue al inicio del siglo XIX que se sintió la necesidad de una terminología que pudiera diferenciar el nuevo movimiento romántico de lo que había pasado antes. La palabra "romántico", como un término para describir un estilo musical o un enfoque hacia la música, parece haber entrado al vocabulario antes que la palabra "clásico", que ahora era usada como una antítesis para describir la música de la época precedente, los compositores fueron llamados "clásicos" sólo en retrospectiva. En lo referente a las características formales y estructurales de la música de la época y su relación con la expresión, la tradicional antítesis clásico-romántico, presentada de una forma sumamente simplificada, define la preferencia dada por el compositor clásico a los asuntos formales y por el compositor romántico a los expresivos.

En el llamado periodo preclásico o rococó, antecedente al periodo clásico, los elementos del barroco son suavizados y altamente decorados. Este periodo comenzó alrededor de 1730, algunos escritores afirman que continuó hasta el "alto" clasicismo de la década de 1770 o 1780 y que incluye toda la obra de compositores tales como Giovanni Battista

---

<sup>29</sup> Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. China. Phaidon., p. 379 - 401

Pergolesi, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach y Johann Adolf Hasse, así como las obras tempranas y del periodo medio de Haydn. Para 1750, muchos compositores utilizaban patrones de estructura simétrica de frases, aunado a la armonía cadencial, con líneas de bajo crecientemente estáticas, del tipo que sustentaría numerosas composiciones clásicas, y muy pronto después de esa fecha el patrón formal básico del clasicismo – conocido como la forma sonata – evolucionó a partir de sus precursores de la forma binaria. La forma sonata, que contempla la presentación de dos grupos contrastantes de material en tonalidades complementarias, y su posterior recapitulación en la misma tonalidad, es fundamental y permea virtualmente toda la música del periodo clásico y continuó estando en uso durante mucho tiempo. En este período preclásico intermedio hay otras varias características estilísticas o manierismos como fueron el “Empfindsamkeit” (sensibilidad o sentimiento), que fue un movimiento estético que floreció en Europa, especialmente en el norte de Alemania a mediados del siglo XVIII y tiene sus orígenes en parte en el culto inglés de la “sensitivity” que subraya la importancia de una respuesta emocional personal, también los del periodo “Sturm und Drang”, marcados por sus tormentosos exabruptos y su tono apasionado, y el ligero estilo galante, con su aura de gracia encantadora y cortesana, así como sus patrones cadenciales estandarizados. Fueron Haydn y Mozart los que lograron sintetizar todas estas características para que la alta era clásica pudiera consumarse. El estilo clásico vienés es el estilo de Haydn, Mozart y, en una extensión más tardía, Beethoven. El periodo de los compositores clásicos, aunque sean muy pocos en número, puede con justicia ser considerado un “periodo clásico”. En cualquier caso, la mayoría de los compositores activos en este periodo compusieron en estilos que en un sentido general son indistinguibles de los estilos de los grandes creadores y sus propios lenguajes personales carecen de la amplitud y riqueza de los de Haydn, Mozart y Beethoven, o de su universalidad, pues entre estos tres llegaron a alturas muy superiores a la de cualquiera de los compositores de su tiempo en todos los géneros musicales importantes como la sinfonía, el concierto, el cuarteto y quinteto de cuerdas, la sonata para piano, la ópera y la música sacra.

La ubicación de Beethoven al interior de la escuela clásica vienesa ha dado lugar a temas complicados. Para aquellos que en un inicio describieron la escuela inmediatamente después de su tiempo, su estatura de gigante exigía su inclusión como un clásico instantáneo. Sin embargo está claramente situado al menos al borde del Romanticismo, con su salvajismo y su extravagancia, su resistencia a observar las convenciones, su interés por los significados extra musicales de su obra, su propósito de originalidad, su actitud heroica hacia su arte y su sufrimiento personal. El sentido de la forma clásica que siempre conservo es lo que justifica su inclusión. Otro compositor que podría ser considerado clásico vienés, aunque mucho más limitado que estos tres, fue Christoph Willibald Gluck.

Su contribución principal fue la creación de un nuevo estilo operístico, que renunció a las extravagancias, vocales y decorativas, de la ópera seria italiana, a favor de una “noble simplicidad”. También se puede pensar en incluir a Franz Schubert, sin embargo es claro, especialmente a partir de su manejo de la forma y el hecho de que sus prioridades no son las mismas de Haydn, Mozart o Beethoven que su pensamiento musical, una vez pasadas sus obras tempranas, es de la nueva era. Gioachino Rossini es otro compositor de la época que puede ser considerado como clásico más que como romántico en su pensamiento compositivo.

Durante este periodo musical clásico la suerte del compositor sufrió cambios considerables. En 1750, la mayoría de los compositores estaban contratados por patronos privados o por la Iglesia; para 1800, el patrocinio privado había disminuido notablemente y la mayoría de los compositores tenía que ganarse la vida de manera independiente, componiendo e interpretando para un público más amplio. Esto se hizo más sencillo gracias al auge de la vida de conciertos, que se había desarrollado desde la década de 1760, también al creciente mercado para maestros, por el notable aumento en el número de hijas de la clase media y la mayor disponibilidad de los instrumentos; también a los cambios en los métodos de edición y publicación de música, con ediciones más baratas producidas en cantidad por numerosas firmas en los principales centros de Europa.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 325 - 328

## 2.2 Aspectos biográficos

### Ludwig van Beethoven

El compositor alemán Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827. Su vida profesional y su música suelen dividirse en tres periodos. En el primero, aproximadamente hasta 1802, cuando la influencia de Mozart y Haydn era más evidente, compuso una abundante cantidad de música para piano y de cámara, así como varios conciertos y dos sinfonías. El segundo periodo continúa hasta cerca de 1815, que fue cuando Beethoven se dio cuenta cabal de que iba a tener que enfrentar una creciente sordera, y expone la expansión de formas y otras innovaciones. El tercer periodo, en el cual cada obra importante es completamente distintiva, original, y de una mayor profundidad de pensamiento, continuó hasta su muerte.<sup>31</sup>

Beethoven provenía de una familia musical, aunque ninguno de sus antepasados fue compositor. Su abuelo Ludwig o Louis, de origen flamenco, fue “Kapellmeister” en la corte del elector de Colonia en Bonn. Su padre Johann fue tenor profesional allí, y también profesor de canto y piano. Ludwig conoció y admiró a su abuelo, pero su relación con su padre fue menos afortunada. Johann le brindó una amplia educación musical, pero aparentemente a veces era demasiado estricto y propenso a episodios de fuertes ataques de alcoholismo. El entrenamiento de Beethoven en piano y teoría fue transferido de su padre a Christian Neefe en 1779. Neefe fue nombrado organista de la corte en 1782, ese mismo año Beethoven publicó su primera composición, las *Variaciones Dressler*. Para 1787 se aprestaba a viajar a Viena con el fin de tomar clases con Mozart. Después de sólo dos semanas de estar allí, tuvo noticia de que su madre estaba enferma, regresó de inmediato y llegó poco antes de su muerte. En el lapso de dos años, su padre se había vuelto un alcohólico y Beethoven se convirtió en el sostén de la familia. En 1790, tras un periodo en el cual compuso pocas obras conocidas, escribió la *Cantata por la muerte de José II*, quien había sido un gobernante sumamente ilustrado. Dos años después cuando Haydn pasaba por Bonn, al regreso de su visita de Londres a Viena, Beethoven le mostró algunas de sus composiciones (entre ellas probablemente la cantata), y se hicieron planes para que Beethoven fuera a Viena a estudiar con Haydn. Se fue de Bonn en noviembre de 1792, posiblemente con la intención de regresar en algún momento, nunca lo hizo y vivió en Viena el resto de su vida.

---

<sup>31</sup> Repollés, J. *op cit.*, p. 141 - 188

Los lazos que tenía Beethoven con Bonn se deshicieron a la muerte de su padre en 1792. Viena tenía grandes atractivos, pues era de hecho la capital musical de los países de habla alemana. Mozart había muerto en 1791 y varios empleadores buscaron a Beethoven para llenar el vacío, lo cual llevó a cabo en cierta medida, a pesar de que su temperamento era distinto. Había mucha demanda de pianistas virtuosos, especialmente en casas privadas de la nobleza, y él pronto probó estar a la altura de cualquiera. Sus improvisaciones eran especialmente sobresalientes. Las clases de Beethoven con Haydn continuaron hasta 1794, cuando Haydn realizó su segunda visita a Londres. A continuación Beethoven estudió con J.G. Albrechtsberger, quien parece haber sido mucho más sistemático y quien condujo a Beethoven a través de una ruta rigurosa de estudio del contrapunto. Beethoven hizo su primera aparición en público como pianista en Viena, en marzo de 1795, en la que tocó un concierto para piano recientemente terminado, probablemente el que se conoce como no.1 en Do mayor. Haydn y Beethoven compartían una cálida admiración mutua y en 1796 Beethoven le dedicó sus *Sonatas* op.2 a Haydn, como una muestra de respeto y gratitud. En ese mismo año llevó a cabo una extensa gira por Praga, Dresde, Leipzig, Berlín y Pressburg (Bratislava). Para ese entonces sus composiciones ya se habían vuelto muy populares, los miembros de la nobleza a menudo comisionaban obras nuevas o pagaban por las dedicatorias, además de que publicar traía ingresos extra. De esta manera se mantenía Beethoven en Viena.<sup>32</sup>

Las sonatas para piano de este periodo contienen la esencia de su estilo. En muchas ocasiones se acercan más a Clementi que a Haydn y despliegan una tendencia hacia texturas y efectos más cargados. La música de cámara recuerda más a Haydn pues contiene material modelado de manera más fina y se concentran más en el desarrollo motivico. En 1800 finalizó su *Primera sinfonía*. Haydn también fue su modelo a seguir, sin embargo, Beethoven introdujo muchas innovaciones atrevidas, entre éstas el comienzo de la sinfonía con una disonancia fuera de tono.<sup>33</sup>

Algún tipo de infección que contrajo alrededor de 1797 lo condujo a una pérdida gradual de la audición. Para 1800, siendo Beethoven un pianista y compositor exitoso, comenzó a buscar consejo de los médicos y hacia 1802 comenzaba a desesperarse ante la falta de posibilidades de curación. El impacto emocional fue muy grande y se sintió obligado a recluirse de la sociedad debido al deseo de esconder su sordera. En octubre de 1802, después de un descanso de seis meses en el pueblo de Heiligenstadt como un último intento de cura, escribió un documento dirigido a sus hermanos que estaba destinado a

---

<sup>32</sup> Latham, A. *op cit.*, 174 - 178

<sup>33</sup> Abbiati, F. (1960). *Historia de la Música*. Tomo IV. México D.F. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana., p.481 - 535

leerse después de su muerte, en el cual externaba sus pensamientos suicidas, su devoción al arte y su disposición a que el destino siguiera su curso. El “Testamento de Heiligenstadt” (como se conoce ahora) puede considerarse un momento crucial en sus crisis de sordera.

Al poco tiempo después de su regreso de Heiligenstadt comenzó a componer nuevamente y en 1803 finalizó el oratorio *Christus am Ölberge* (Cristo en el monte de los olivos), en el cual explora a fondo la cuestión del sufrimiento, usando ideas muy parecidas a las del Testamento de Heiligenstadt: el triunfo heroico de un individuo solitario sobre la adversidad, a través del amor por la humanidad. Esta idea del heroísmo también estuvo presente en su siguiente obra orquestal, la célebre *Sinfonía “Heroica”* compuesta entre 1803 y 1804. Ésta fue inspirada y dedicada originalmente a Napoleón, la personificación heroica de la Revolución Francesa. Sin embargo cuando Napoleón se declaró emperador, Beethoven sustituyó la dedicatoria. Esta *Sinfonía “Heroica”* fue mucho más extensa que cualquier sinfonía previa. Después siguió su ópera *Fidelio* en sus versiones de 1805 y 1806. Otras obras notables en el periodo extraordinariamente fértil que siguió a la *Sinfonía “Heroica”* son su *Cuarta*, *Quinta* y *Sexta* sinfonías compuestas entre 1806 y 1808, el *Triple concierto* de 1804, el *Concierto para violín* de 1806, dos conciertos para piano compuestos entre 1806 y 1809, las *Sonatas “Waldstein”* y *“Apasionata”* entre 1804 y 1805, y los *Cuartetos “Razumovski”* de 1806. Varias de estas obras tienen un espíritu heroico, algunas otras como la *Sexta Sinfonía “Pastoral”*, expresan un amor romántico por la naturaleza. La sensación que emanan puede ser de triunfo, como en la *Quinta Sinfonía*, de paz, como en la *Sexta*, o de vitalidad, como en el tercer *Cuarteto “Razumovski”*.

En 1808 le ofrecieron el puesto de Kapellmeister en la ciudad de Kassel pero tres nobles vieneses, el príncipe Lobkowitz, el archiduque Rudolph y el príncipe Kinsky establecieron un fondo anual para Beethoven a condición de que se quedara en Viena, lo cual aceptó. La inseguridad financiera fue superada con el establecimiento de este fondo anual, por lo que Beethoven comenzó a planear su matrimonio, pero sus planes fracasaron. En 1812 se enamoró nuevamente, el 6 o 7 de julio de ese año escribió una carta a una mujer anónima a la cual se refiere como su “amada inmortal”. Su identidad sigue siendo un misterio, existe la teoría de que pudo haber sido Antonie Brentano. Beethoven permaneció soltero toda su vida. Alrededor de esta época entre 1811 y 1812 compuso sus *Séptima* y *Octava* sinfonías y también la obra programática *El sitio de Wellington* (conocida como la “Sinfonía de la batalla”), que celebraba la derrota de los franceses en la batalla de Vitoria en 1813.

Al final de la década, la situación había cambiado. La música de Rossini había desbancado a la de Beethoven en popularidad en Viena, aunque se le reconocía como un gran compositor. Muchos de sus amigos y mecenas habían muerto o se habían ido de Austria;

su audición se había deteriorado a tal grado que tenía que apoyarse en cuadernos para sostener conversaciones; en 1815 murió su hermano Carl y Ludwig inició una lucha legal para ganar la custodia de su sobrino Karl. Debido a todo esto su producción se vio afectada, especialmente entre 1817 y 1821 escribió muy poco. La gente comenzó a juzgarlo de excéntrico o de loco. Las primeras obras que muestran claros signos de su estilo posterior son las dos *Sonatas para violonchelo* op.102, escritas en 1815. Comienza a darle una creciente importancia a la fuga y a las texturas polifónicas. En cuanto a la disposición anímica, se comienza a mostrar un Beethoven aislado espiritual y musicalmente, y en lugar del sentimiento de heroísmo y triunfo se impone la calma y la ensoñación.

Con la *Sonata "Hammerklavier"*, terminada en 1819, Beethoven expandió su escala de pensamiento del mismo modo que lo había hecho antes con la *Sinfonía "Heroica"*. Las 33 *Variaciones Diabelli* fueron terminadas en 1823, al igual que su *Missa solemnis*, escrita para el nombramiento del archiduque Rudolph como arzobispo de Olmütz; en ella se refleja su profunda fe personal. La *Novena Sinfonía "Coral"* se terminó en 1824 y en su conjunto es más amplia que sus previas sinfonías, su humor varía de la desesperación de su tema inicial a un exaltado júbilo en el finale. La introducción de voces solas y en coro en el finale es la más obvia de las muchas innovaciones de la obra en su conjunto. Para este año, Beethoven sufría de varias dolencias, las cuales, en ocasiones se veían exacerbadas por los médicos.<sup>34</sup>

En 1826 su sobrino Karl intentó suicidarse. En este año Beethoven compuso sus últimos cinco *Cuartetos de cuerda*; cada uno de ellos presenta notables innovaciones en la forma, la textura, el ritmo o la estructura del tono, y poseen un carácter visionario que los hace parecer siempre nuevos y trascendentes. Éstos fueron terminados en octubre de 1826.<sup>35</sup>

Su música abarca toda la gama de emociones humanas, y muestra un dominio extraordinario de los elementos básicos del lenguaje musical. Pocos compositores han tenido tanta influencia en sus sucesores, muchos siguieron innovaciones específicas suyas, tales como: introducir un coro en una sinfonía, basar una sinfonía en un programa, ligar los movimientos temáticamente, abrir un concierto sin un ritornello orquestal, expandir las posibilidades de la estructura tonal dentro de un movimiento o de una obra e introducir nuevos instrumentos en la orquesta sinfónica, entre muchas otras. Beethoven rescató la música de su papel de entretenimiento puro y la volvió objeto de reverencia silenciosa: música escrita sin otra finalidad que su propio poder para sublimar. A los grandes compositores se les considera igualmente dignos de un enorme respeto, y esto se

---

<sup>34</sup> Latham, A. *op cit.*

<sup>35</sup> Abbiati, F. *op cit.*

debe en buena medida al cambio de percepciones en la función de la música que Beethoven motivó.<sup>36</sup>

Durante su último año de vida siguió teniendo una posición de honor y recibía numerosas visitas, su enfermedad empeoró continuamente y murió el 26 de marzo de 1827.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Latham, A. *op cit.*

<sup>37</sup> Repollés, J. *op cit.*

## 2.3 Análisis de la obra

### Las sonatas para piano de Beethoven

La palabra “sonata” ha sido aplicada a una sorprendente variedad de formas instrumentales a lo largo de los siglos, con el único denominador común de que todas son para ser tocadas instrumentalmente. La palabra sonata viene del italiano donde se usaban dos verbos para la acción de “tocar”: sonare y toccare. La sonata para teclado tiene sus inicios en la década de 1730, cuando el término “sonata” comenzó a aparecer con gran frecuencia para instrumentos de teclado solo; un ejemplo de una sonata en un movimiento de Händel se publicó en Ámsterdam alrededor de 1732. Domenico Scarlatti legó varios centenares de piezas para clavecín en un solo movimiento con dicho título en los manuscritos. Son piezas de enorme originalidad en cuanto a forma, armonía y textura. Las sonatas para teclado en varios movimientos fueron desarrolladas en un principio por compositores italianos como Giovanni Benedetto Platti y Giuseppe Matteo Alberti, quienes trabajaron con formas de dos a cinco movimientos cortos y acostumbraron escribir un minuetto u otra danza como movimiento final. Esta forma fue imitada en el norte de Alemania, en especial por C.P.E. Bach, quien les impuso un nivel mucho mayor de inventiva musical. Los primeros ejemplos de Haydn, algunos de ellos con el nombre de “divertimento” siguen el estilo italiano ligero, pero hacia 1770 Haydn siguió los pasos de C.P.E. Bach en el tratamiento general de la sonata como un medio expresivo más serio en un contenido emocional e intelectual, en especial en los primeros movimientos, más complejos que los otros.

Las sonatas para piano de Mozart mostraron también más profundidad expresiva, todas tienen tres movimientos. En este periodo el piano comenzaba a desplazar al clavecín y al clavicordio ofreciendo nuevas sonoridades experimentales y el uso del pedal de sostén. Con el tiempo la sonata para teclado obtuvo cada vez mayor auge entre los compositores, hacia 1790 Muzio Clementi había compuesto más de 70 sonatas, solas y “acompañadas”. Las primeras datan de 1770 y derivan de la sonata temprana con figuraciones de Alberti, pero las siguientes, escritas en Viena y Londres en la década de 1780, evolucionaron en sonatas con tres movimientos sustanciales y de carácter serio.

Hay algunas sonatas tempranas que no figuran generalmente en el catálogo de sonatas de Beethoven, compuestas alrededor de 1790-1792. Las primeras en aparecer formalmente son las tres sonatas para piano op.2. A partir de entonces y durante toda su vida compuso sonatas para piano, siendo éstas una parte fundamental dentro de toda su obra. Para 1805 Beethoven había compuesto 25. Las sonatas de sus primeros años fueron obras

mayores escritas para el lucimiento de la técnica pianística y publicadas para el consumo doméstico; constan principalmente de cuatro movimientos, incluyendo un minueto o un scherzo, que fue una de las contribuciones de Beethoven al género de la sonata. Los primeros movimientos, en forma sonata, despliegan mucho material temático con amplio desarrollo. La sonata op.2 no. 3 en Do, se asemeja por momentos a un concierto al grado de tener una cadenza completa escrita en el primer movimiento. Para 1800 sus sonatas comienzan a alejarse del modelo sinfónico. El op.27 consiste en dos sonatas, ambas con el subtítulo “quasi una fantasía” y con un orden inesperado de los movimientos. La segunda, conocida como “Claro de luna”, despliega un estilo improvisativo concebido pianísticamente. En el op.53, la sonata “Waldstein” tiene un movimiento lento que está concebido como un puente entre un inmenso movimiento inicial y un rondó extendido. También son muy notables las cinco sonatas escritas entre 1816 y 1822. No hay dos iguales en proporción y en el orden de sus movimientos. La sonata “Hammerklavier”, op.106, es una de las sonatas más largas jamás escritas (alrededor de 50 minutos), termina con una gran fuga. La última sonata, op.111, tiene sólo dos movimientos; el primero es una pieza de enormes dimensiones en forma sonata y el segundo una serie de variaciones. Estas últimas sonatas tienen un estilo más íntimo y profundo. Aunque no fueron escritas exclusivamente para el lucimiento del intérprete, son piezas que demandan gran virtuosismo. Beethoven escribió en total 32 sonatas más las de juventud. A la luz de estas obras, los compositores encontraron en la sonata para piano un reto difícil de abordar.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Latham, A. *op cit.*, 1433 - 1439

## **Sonata para piano no.12 en La bemol mayor, opus 26**

Esta sonata está dedicada al príncipe Karl von Lichnowsky, aparece con el número de opus 26 en marzo de 1802, en Capi (Viena). Los primeros apuntes son de 1800. La sonata debió terminarse en 1801. En el margen de un boceto para el primer movimiento Beethoven escribió: "Sonata para M. en la bemol". Una teoría dice que la M. puede significar Mollo, uno de los editores de Beethoven.

En esta sonata Beethoven no utiliza la "forma sonata", el primer movimiento es un tema con variaciones, el segundo un scherzo, después una marcha fúnebre y finalmente un rondó. Beethoven dio un título al tercer movimiento de la sonata: "Marcia funebre sulla morte d'un eroe", este título y los apuntes del movimiento se encuentran en los borradores de 1800; la marcha fúnebre estaba prevista desde el principio y no fue añadida más tarde. Por el contrario, parece que Beethoven en un principio había colocado delante de la marcha fúnebre el *allegro* que ahora va después y que había proyectado un final distinto. Fue esta marcha fúnebre la que acompañó el entierro de Beethoven.<sup>39</sup>

## **Andante con Variazioni**

Las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones a cada re exposición. Las variaciones pueden ser continuas, como en los movimientos en ostinato, o con modificaciones discretas, como en las variaciones estróficas. No hay un número fijo de variaciones sobre un tema. La técnica y el proceso de las variaciones ha sido fundamental en la música occidental desde los albores de su historia, pero la forma en sí se deriva de las prácticas de improvisación de adornos en las estrofas sucesivas de las canciones y danzas durante el siglo XVI, denominadas "diferencias". La forma de variaciones sobre un tema tiene la peculiaridad de ser adaptable tanto a las expresiones más vacuas como a las más profundas de la música instrumental occidental.

Aunque todos los parámetros musicales pueden someterse al proceso de variación, la mayoría de las veces los recursos utilizados son las variaciones sobre un canto firme, las variaciones sobre un ostinato o bajo fijo, las variaciones sobre una armonía fija, las variaciones melódicas, las de carácter, las formales y las seriales.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Massin, J., & Massin, B. (1967). *Ludwig van Beethoven*. Madrid. Ediciones Turner, S.A., p. 573 - 612

<sup>40</sup> Latham, A. *op cit.*, 1556 - 1557

El andante que Beethoven utiliza para las variaciones en este movimiento está escrito en 3/8. La primer frase va desde el primer hasta el octavo compás comenzando con un Mi bemol que sirve de anacrusa. La primer semifrase armónicamente se construye viajando del primer al quinto grado y viceversa, la segunda comienza en el cuarto grado y hace un encadenamiento de algunos acordes, el quinto del quinto, el séptimo disminuido y primero (compás seis); el sexto, séptimo y primero, (compás siete); concluye la frase en el quinto grado dejándola abierta para su repetición. La repetición de esta frase va del compás noveno hasta el dieciseisavo (contando la anacrusa en el octavo compás). La frase se repite casi íntegramente, haciendo una pequeña variación en el ritmo en el compás noveno y cambiando el final de la frase para que acabe en el primer grado en el compás dieciséis. Con la anacrusa al compás diecisiete comienza la pequeña parte "B" del Andante, ésta es una frase contrastante de diez compases que concluye en el compás veintiséis. Esta frase comienza en un Fa mayor (quinto del segundo grado) que utiliza para hacer una pequeña inflexión a Si bemol menor (compases diecisiete y dieciocho). Dos compases después (compases diecinueve y veinte) regresa rápidamente al primer grado usando el quinto grado con séptima. En los siguientes seis compases llega al clímax haciendo dos pequeñas inflexiones, una al sexto grado (compás veintidós), y otra al tercer grado (compases veintitrés y veinticuatro), termina esta parte "B" en quinto grado en el compás veintiséis. En el compás veintisiete, vuelve a la primera frase, la cual se repite de modo similar del compás noveno al dieciséis.

### **Variación I**

En la variación primera el esquema armónico permanece invariable. Aquí el tema es presentado en forma de arpeggios ascendentes hechos con treintaidosavos en el primer tiempo del compás, y desciende en los otros dos tiempos en base a octavos. A partir de esto crea una variación que no difiere mucho en carácter del Andante.

### **Variación II**

La segunda variación es de mayor dificultad técnica, ya que durante toda la variación se alternan dieciseisavos en la mano izquierda con octavas, terceras, acordes completos y silencios en treintaidosavos en la mano derecha. La melodía del tema se encuentra en la mano izquierda. Aquí también como en la primera variación el esquema armónico permanece invariable.

### **Variación III**

La tercera variación está en La bemol menor y tiene un carácter muy distinto al del Andante. El tema vuelve a estar en la mano derecha, esta vez se encuentra sincopado. La melodía del tema principal es muy distinta solamente quedan algunos rasgos como el inicio con la anacrusa en Mi bemol que va a La bemol. El esquema armónico de la variación cambia con respecto a la del Andante; la primera frase va subiendo por grados conjuntos y igual manera termina en el quinto grado en el octavo compás, su repetición, que va del noveno compás al dieciseisavo termina en el primer grado. En la parte "B", que también dura diez compases, Beethoven hace una pequeña inflexión al cuarto grado (compases diecisiete y dieciocho), y una al quinto grado (compases veintiuno y veintidós); en el compás veintisiete regresa a la primera frase en La bemol menor.

### **Variación IV**

La cuarta variación tiene un carácter muy contrastante con la tercera, pues además de regresar a la tonalidad original (La bemol mayor), la melodía sincopada en la mano derecha y la mano izquierda casi siempre en staccato le dan un carácter lúdico. Aquí el esquema armónico vuelve a ser igual que el del Andante.

### **Variación V**

La quinta y última variación es quizá la más complicada técnicamente. Está hecha sobre la misma forma y el mismo esquema armónico del Andante. La primera frase se presenta en tresillos de dieciseisavos en ambas manos, la mano izquierda acompañando con arpeggios ascendentes y la derecha mostrando el tema con una figura de arpeggios quebrados. En el compás noveno comienza la repetición de la frase pero esta vez con treintaidosavos en ambas manos; el tema se presenta en una tercera voz que canta en medio del bajo y de la soprano. En el inicio de la parte "B" nuevamente son solo dos voces, llevando la melodía la soprano en la mano derecha. Al regresar, en el compás veintisiete, el tema melódico principal se encuentra nuevamente en la voz de en medio, entre el bajo y la soprano. En el compás treinta y cuatro termina el tema del andante y comienza una pequeña coda de quince compases donde se reafirma la tonalidad, ésta marca el final del movimiento en el compás cuarenta y nueve de la variación.

## Scherzo

El scherzo es una pieza o movimiento rápido y ligero que por lo general está en tiempo ternario. La palabra “scherzo” viene del italiano y quiere decir “broma” o “juego”. Reemplazó casi totalmente al minueto hacia finales del siglo XVIII, como segundo o tercer movimiento dentro de las formas musicales mayores, como la sinfonía, el cuarteto de cuerdas o la sonata. Al igual que el minueto suele estar en forma ternaria, con una sección contrastante o “trío” en la parte central. Haydn fue el primer compositor que incluyó un movimiento marcado como “Scherzo”, en lugar de un minueto, en sus cuartetos de cuerdas de 1781, los op.33; pero Beethoven fue quien estableció definitivamente el scherzo como una alternativa genuina para sustituir al minueto: todas sus sinfonías, a excepción de la primera y la octava, tienen un scherzo en lugar de minueto. El scherzo suele ser rápido, incorporar efectos rítmicos y con frecuencia con un humor crudo.<sup>41</sup>

El scherzo de esta sonata también está construido sobre la forma de un minueto, de manera que en la parte central del movimiento hay un “trío”. Está escrito en compás de 3/4 con la indicación “Allegro molto”. La primer frase está constituida por dos semifrases, la primera que inicia con una anacrusa de dos octavos comienza en Fa menor y termina en el quinto grado de La bemol (Mi bemol mayor), y la segunda, también anacrusica, comienza en el segundo grado (Si bemol menor) y finalmente aterriza al primer grado (La bemol) al concluir la frase en el octavo compás. Toda esta frase se repite con pequeñas modificaciones en la melodía. Con la anacrusa al compás diecisiete, comienza un desarrollo que puede ser tomado como un puente en el que inflexiona primero a Si bemol (compases diecinueve y veinte) y después a Do (compases veintitrés y veinticuatro). Del compás veinticinco al cuarenta y cuatro solamente utiliza el acorde de Do mayor con séptima menor creando tensión, utilizándolo como un quinto con séptima de Fa menor. Con la anacrusa al compás cuarenta y cinco en la mano izquierda comienza otra presentación del tema del scherzo, esta vez iniciando en Fa menor; la mano derecha acompaña con una melodía en octavos. En el compás cincuenta y dos se intercambian los temas, el tema principal aparece en la mano derecha y la melodía en octavos que la acompaña ahora se encuentra en la mano izquierda. En el compás sesenta y siete concluye el scherzo en La bemol mayor y comienza el trío.

El trío está escrito en Re bemol mayor. Éste contrasta con el scherzo por su carácter; su tema es más cantable y menos rítmico. Todo el trío esta hecho sobre el mismo motivo rítmico que consiste en una anacrusa de octavo que resuelve a una mitad en el siguiente compás. La primera parte del trío es una frase de ocho compases, comenzando en Re bemol mayor y concluyendo en su quinto grado (La bemol), que se repite. La segunda

---

<sup>41</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 1350

parte está construida en el doble de compases (dieciséis), comienza en La bemol mayor y termina en Re bemol, haciendo una pequeña inflexión a Sol bemol (compases quince y dieciséis). Esta segunda parte concluye en el compás veinticuatro con barra de repetición y tiene dos casillas distintas, la segunda casilla recuerda el tema del scherzo y anuncia su repetición, ésta al igual que en un minueto se hace de manera íntegra. Así concluye el segundo movimiento de la sonata.

### **Marcia Funebre (Marcha Fúnebre)**

La marcha es música destinada al acompañamiento de movimientos y marchas militares, con ritmos enérgicos repetitivos y por lo general en tiempo binario. Se tiene conocimiento del uso de instrumentos musicales para acompañar la marcha de los ejércitos en combate desde tiempos muy remotos. La música para marcha se desarrolló a partir del toque de tambor con variantes de ritmos regulares que abarcan marchas lentas, rápidas o a doble tiempo. Las primeras marchas militares escritas por compositores conocidas pertenecen a Jean Baptiste Lully y a André Danican Philidor (c.1652-1730). La marcha procesional forma parte de obras clásicas del repertorio occidental, como en óperas, oratorios, sinfonías, sonatas, etc.<sup>42</sup>

La marcha fúnebre de esta sonata está escrita en un compás de cuatro cuartos y en la tonalidad de La bemol menor. La estructura de la marcha es ABA. Comienza con una anacrusa en un Mi bemol octavado en la mano derecha, éste tiene la figura rítmica que predominará en toda la marcha, que consta de un dieciseisavo con puntillo y un treintaidosavo. La primera frase se encuentra en los primeros cuatro compases y tiene dos semifrases, las dos comienzan en el primer grado (La bemol menor) y terminan en el quinto grado (Mi bemol). La segunda frase comienza igual que la primera, y su duración es también de cuatro compases, solamente que aquí hace una pequeña inflexión (compases siete y ocho) terminando la frase en Do bemol mayor (tercer grado). La tercer frase inicia en Si menor ya que Beethoven enarmoniza el Do bemol utilizándolo como Si mayor, de este modo el Fa sostenido con el que inicia la melodía sirve de anacrusa al noveno compás. Esta tercera frase está hecha como si nos encontráramos en la tonalidad de Si menor yendo del primer al quinto grado y viceversa, terminando en el compás doce en el quinto grado (Fa sostenido mayor). La cuarta frase comienza del mismo modo que la tercera, con su anacrusa de Fa sostenido a Si menor, utilizando después el cuarto grado de Si menor (Mi menor) para hacer una inflexión a Re mayor (compases quince y dieciséis). Termina la frase en Re en el compás dieciséis. Los siguientes cuatro compases los utiliza

---

<sup>42</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 916 - 917

para regresar a la tonalidad anterior (La bemol menor) esta frase contiene también dos semifrases. La primera semifrase tiene variaciones respecto de las anteriores en cuanto a la rítmica, armónicamente está hecha sobre un acorde de séptima disminuido de Mi bemol mayor (quinto de La bemol). En la segunda semifrase, hecha con los mismos acordes, se retoma el ritmo constante de la marcha, terminándola con una escala descendente desde un Fa bemol a La bemol. Durante el compás veintiuno se retoma la primera frase de la marcha, es decir, se toca prácticamente igual comenzando en La bemol menor y terminando en Mi bemol mayor en el compás veinticuatro. En el transcurso de los siguientes seis compases realiza una cadencia para concluir esta primera parte (parte A), empezando en el compás veinticinco con el tema en La bemol mayor utilizando esto para ir a Re bemol menor en el compás veintiséis. En el compás veintisiete utiliza un acorde napolitano que va a un quinto con séptima en el compás veintiocho, éste resuelve a La bemol en el compás veintinueve y en el compás treinta se reafirma la tonalidad.

La sección central de la marcha parece representar el golpe de tambores en el momento del entierro. Esta sección está dividida en dos partes, cada una con barras de repetición. La armonía aquí es más simple, lo importante es la rítmica que logra crear esta imagen que recrea a los tambores. La primer parte viaja del primer al quinto grado y la segunda parte, que comienza en el quinto grado con séptima, regresa al primer grado. Esta pequeña sección central termina en el compás treinta y ocho.

Al terminar esta sección central se comienza la repetición íntegra, que concluye en el compás sesenta y ocho, de la primer parte que comienza con la anacrusa de Mi bemol octavado en la mano derecha. También en el compás sesenta y ocho inicia una pequeña coda con un bajo ostinato en un La bemol. En la coda utiliza un acorde disminuido con séptima disminuida a partir de Do, esta coda dura ocho compases y Beethoven la utiliza para terminar el movimiento en La bemol mayor.

## **Allegro**

El Allegro con el que Beethoven termina la sonata no.12 tiene forma de rondó. El rondó es una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. Esta forma se encuentra en muchas culturas y periodos, como en el "carol" o villancico medieval. Bajo esta acepción formal, el término "rondó" se usó inicialmente en los movimientos de suite del Barroco tardío y más adelante en las obras instrumentales del clasicismo, donde se hizo característica del movimiento final de una obra de múltiples movimientos (como en este caso). En el rondó clásico, la sección A o

“tema rondó” se repite siempre en la tonalidad principal, mientras que los episodios modulan a tonalidades vecinas y pueden presentar temas diferentes en las nuevas tonalidades.<sup>43</sup>

El estribillo o parte A de este rondó inicia con un Fa mayor con séptima menor y sigue con una progresión de acordes de dominante en arpeggios quebrados en la mano derecha. Después, en el tercer compás, entra la mano izquierda con un Mi Bemol en el bajo que es el quinto de la tonalidad La bemol mayor, del tercer al sexto compás hay una escala descendente que comienza en Re bemol en la mano izquierda hasta llegar nuevamente al Mi bemol mientras que la mano derecha dibuja un escala ascendente que se alterna con un Mi bemol ostinato. En la anacrusa al séptimo compás aparece nuevamente la progresión inicial pero esta vez en ambas manos y con movimiento contrario, en el compás nueve aparece nuevamente la escala descendente desde Re bemol pero esta vez octavada con la mano derecha y resolviendo finalmente a La bemol en el compás doce. En la anacrusa al compás trece, comienza un tema melódico que dibuja un arpeggio descendente de Do con séptima menor. Aquí comienza un diálogo entre la mano izquierda y la mano derecha formado en base a este tema melódico, de modo que en el compás catorce se intercambia el rol de cada mano apareciendo la respuesta melódica en la mano derecha que esta vez forma un acorde de Si bemol mayor con séptima menor. El diálogo continúa y en el compás dieciséis se intercambian nuevamente los papeles apareciendo la respuesta en la voz inferior con la mano izquierda, en esta ocasión dibujando el acorde de Mi bemol mayor con séptima menor, quinto grado de la tonalidad que usa para llegar a La bemol en el compás veinte. Como anacrusa al compás veintiuno responde nuevamente la mano derecha pero esta vez octavando el tema, en el veintidós contesta la mano izquierda y en el veinticuatro aparece por última vez el tema melódico en la mano derecha llevándolo a través de una pequeña cadencia a terminar el La bemol en el compás veintiocho. De esta manera concluye la parte A o estribillo del rondó.

El primer episodio está hecho a partir de un acorde de Si bemol mayor con séptima menor. En un principio el tema melódico aparece en octavas en la mano derecha mientras es acompañado por un arpeggio quebrado en treintaidosavos en la mano izquierda. En el compás treinta y seis de la misma manera que se intercambian las manos en la parte A, aquí el tema octavado pasa a la mano izquierda mientras el acompañamiento en treintaidosavos se ejecuta en la mano derecha, en el compás cuarenta y dos comienza un pequeño puente en el que sincopas en la mano izquierda y escalas descendentes en la mano derecha nos llevan de regreso al estribillo, éste se repite íntegramente del compás cincuenta y cinco al compás ochenta.

---

<sup>43</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 608

Con la anacrusa al compás ochenta y uno inicia el segundo episodio que está en Do menor, este episodio está hecho en ocho compases con puntillos de repetición, aquí las dos manos hacen treintaidosavos, en la mano izquierda el bajo alterna casi todo el tiempo las notas de Do y Sol mientras que en la mano derecha se dibuja una melodía que va ascendiendo con intervalos de tercera desde el Do central, la primera vez que se presenta este tema reafirma la pequeña inflexión a Do menor en los compases ochenta y tres y ochenta y cuatro, la segunda vez que aparece el tema hace una inflexión a Sol menor en los compases ochenta y siete y ochenta y ocho. En la segunda casilla de la repetición del compás ochenta y ocho hay un pequeño pasaje que nos lleva de regreso a la tonalidad inicial, en este pasaje además de la inflexión a Sol menor hay dos breves inflexiones, la primera a Fa menor en los compases noventa y uno y noventa y dos, la segunda a Mi bemol en los compases noventa y cinco y noventa y seis. En la anacrusa al compás noventa y siete inicia una pequeña progresión, en donde una melodía que va dibujando terceras en la mano derecha, nos lleva directamente a la repetición idéntica del estribillo que comienza en el compás ciento tres y termina en el compás ciento veintiocho.

Con la anacrusa al compás ciento veintinueve inicia el tercer episodio que es prácticamente lo mismo que el primer episodio pero en lugar de estar hecho sobre el acorde de Si bemol está hecho sobre el acorde de Mi bemol mayor con séptima menor. En el compás ciento cincuenta y cuatro comienza una coda con un La bemol pedal en la mano izquierda, en la mano derecha se dibujan progresiones que nos recuerdan la figura de arpeggios quebrados que ha predominado en la obra, esta coda nos reafirma la tonalidad de La bemol, termina en el compás ciento sesenta y nueve.

## 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para la interpretación es importante tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra, por ejemplo saber en qué época y bajo qué circunstancias se compuso, conocer el carácter explosivo de Beethoven, así como también saber cómo era el piano en el que se creó. De igual manera creo que es conveniente escuchar diferentes interpretaciones y diferentes piezas de Beethoven, esto nos puede ayudar a comprender mejor la música. Propongo algunas sugerencias técnicas que han contribuido a mejorar mi interpretación de la obra.

### Andante con Variazioni:

En el primer movimiento de la sonata, el Andante con variaciones, no hay ninguna alteración en cuanto a tempo, sin embargo creo conveniente a favor de la interpretación, bajar el tempo de la variación número tres en La bemol menor ya que su carácter más reflexivo nos invita a hacerlo. En la última variación hay una dificultad especial para la mano derecha del compás nueve al compás dieciséis pues el tema de la variación se encuentra en la voz central mientras el bajo y la soprano acompañan con treintaidosavos, recomiendo estudiar lentamente esta variación tratando de destacar la melodía, acentuándola un poco para que sobresalga entre las otras voces.

Ej. 11

The image displays three systems of musical notation for the 'Andante con Variazioni' movement. Each system consists of a piano (piano) part and a violin part. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a crescendo (*cresc*) marking. The third system includes a piano (*p*) marking and a violin (*V*) marking. Blue boxes highlight specific passages in the piano part of each system, likely indicating areas of technical difficulty or interpretive focus.

## Scherzo:

En el scherzo, indicado también Allegro molto, hay un pequeño pasaje que va del compás veintiséis al veintinueve, en éste hay una especial complicación para la mano derecha pues la línea melódica se debe de tocar en terceras con ligadura de frase. Recomiendo tocar separando muy ligeramente los dedos del piano, pues al ser un movimiento rápido se complica en demasía cantar las frases sin separar la mano, además de que la velocidad ayuda a ligar la frase.

Ej. 12

The image displays a musical score for a Scherzo, specifically Example 12. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system covers measures 26 to 29. The second system covers measures 30 to 33. A blue rectangular box highlights measures 28 and 29 in the second system. In these measures, the right hand plays a melodic line consisting of eighth notes grouped in triplets, with phrasing slurs over each triplet. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Dynamics markings include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.



Imagen 3

**Johannes Brahms**

**(1833-1897)**

***Rapsodia Op.79 No.2***

### **3. Rapsodia Op.79 No.2 en Sol menor de Johannes Brahms**

#### **3.1 Contexto histórico**

Al caer el imperio Napoléonico en 1815 Europa se encontraba dividida. Hacia el este del Rin se mantuvieron los regímenes absolutistas, mientras que al oeste se instauró un liberalismo moderado. En este año se crea la Santa Alianza, integrada inicialmente por Rusia, Austria y Prusia con el propósito de mantener en paz a la sociedad europea basándose en los Evangelios y rechazando las aspiraciones democráticas de los pueblos, el conde Klemens von Metternich la convierte en un pilar de apoyo entre monarquías. Poco tiempo después se les unen Inglaterra y Francia, logran la paz durante 20 años aproximadamente, sin embargo más que paz real es un momento de tranquilidad pues ni los gobernados ni los gobernantes tienen los recursos o el ánimo de seguir luchando. Hacia 1830 surgen algunos movimientos en los estados europeos, pues los problemas y el descontento continuaban, se percatan de que el dinero es fundamental para el ascenso social creando a la vez discriminación, la burguesía buscaba derrocar a la nobleza encontrándose muy lejos del pueblo y sus carencias. Es nuevamente en Francia donde en julio de 1830 se inicia una revolución debido a los errores cometidos por Carlos X y su afán de imponer nuevamente el absolutismo, esta revolución es iniciada por la alta burguesía, sin embargo se unieron también los obreros, campesinos, propietarios y casi todo el resto de la burguesía. El levantamiento tuvo secuelas en toda Europa, para Bélgica y Suiza el triunfo fue de la burguesía, en España y Portugal se aceptó la monarquía constitucional, Alemania sólo triunfó parcialmente y en Polonia e Italia las revoluciones fueron disueltas.

Décadas después entre 1845 y 1848 Europa sufrió una terrible crisis tanto económica como política, comenzó con una plaga en Irlanda que se expandió por toda Europa perdiéndose las cosechas durante dos años, debido a esto, el hambre, las enfermedades y los niveles de mortandad se elevaron, así como el pillaje y la delincuencia. Esta situación afectó enormemente a la industria y al comercio, se perdieron grandes capitales, aumentó el desempleo y disminuyeron los salarios. Comienzan las rebeliones campesinas, los levantamientos obreros y los movimientos nacionalistas en diferentes partes, una vez más es en Francia donde logra consolidarse una revolución popular hacia febrero de 1848, donde obreros y estudiantes con ayuda de la Guardia Nacional, después de varios días de lucha, logran la abdicación del rey y proclaman la República. El gobierno provisional tiene disputas inmediatamente pues dos de sus miembros eran obreros, de modo que la burguesía pugna por un gobierno liberal y el proletariado demanda un estado social. Es a finales de ese mismo año cuando se promulga la constitución Republicana, dividida en un ejecutivo que será el presidente y un legislativo que será la asamblea. Napoleón III es

electo presidente, sin embargo sus constantes enfrentamientos con la asamblea lo llevan a dar golpe de estado en 1851 y coronarse algunos meses después como emperador, manteniéndose en el poder hasta 1871 debido al miedo que se tenía a las ideas socialistas y anarquistas.

En Austria el movimiento fue mucho más complicado pues la monarquía dominaba un territorio muy extenso (gran parte de la Europa del este, al norte y sur del Danubio) donde habitaban una gran variedad de pueblos con lenguas, costumbres y religiones distintas (ucranianas, rumanas, croatas, polacas, eslovacas, checas y eslovenas), buscando casi todos autonomía del poder central mediante movimientos nacionalistas. Para 1848 hubo grandes levantamientos que exigían la abolición de los privilegios de la nobleza, el clero y el ejército así como la monarquía absoluta. Lograron expulsar a Metternich pero su falta de orden interno y el apoyo total del ejército y la burocracia hacia la monarquía impidieron su triunfo. Lograron sin embargo la abolición de la servidumbre campesina y la creación de una conciencia en las minorías nacionales.

Para marzo de 1848 surge una sublevación en Alemania que trae como consecuencia la promesa de parte del rey de realizar una constitución, se convoca un parlamento constituyente en Fráncfort donde se desarrolla una constitución que otorga el poder a un emperador hereditario y a una asamblea legislativa. Declara inviolables los derechos del hombre. Esta revolución tenía primordialmente dos objetivos: unificar el país, pues la burguesía buscaba la expansión de mercado, y la abolición del absolutismo. En 1849 los diputados declaran obligatoria la constitución iniciando la lucha, no obstante la mala organización de las fuerzas populares los lleva a ser derrotados algunos meses después. En los primeros meses de 1848 aparece publicado el *Manifiesto del partido comunista*, texto de Karl Marx y Friederich Engels, ellos afirmaban que estaba naciendo la nueva clase revolucionaria (proletariado) cuya misión era derrocar a la burguesía, tomar a su cargo el Estado, eliminar las clases sociales y transformar la propiedad privada de los medios de producción en propiedad colectiva. Posterior al fracaso de 1848 las organizaciones obreras casi desaparecen, sin embargo en 1864 es creada la Asociación Internacional de Trabajadores (Primera Internacional) presidida esencialmente por Marx y Engels donde se reunieron muchas de las asociaciones de trabajadores, sindicatos y recién creados partidos políticos. Buscaban la solidaridad entre trabajadores, discutían y difundían las ideas socialistas de Marx, éste los conminaba a no temer a la realización de huelgas y paros en pro de un salario mejor y de la transformación de la sociedad. Hasta 1870 hubo muchas reuniones de la Internacional para elaborar estrategias, las huelgas así como la persecución de los miembros de la Internacional se intensificaron.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Bromm, J. (2012). *Esbozo de historia universal*. México D.F. Grijalbo., p. 179 - 197

## El Romanticismo

La palabra “romántico” deriva de “romance”, el idioma antiguo de Francia, por lo que en su connotación original se refería a poemas o leyendas fantasiosas e imaginativas características de la literatura francesa. Fue hasta el siglo XIX que este término se usó para referirse al nuevo espíritu abrazado por las artes, la filosofía y otras áreas del pensamiento humano. El Romanticismo se arraigó en diferentes países en momentos distintos y bajo formas diferentes, por lo tanto nunca formó un movimiento integrado y coherente. Para fines históricos se ha establecido al Romanticismo como una época que se extendió desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX. En un periodo tan largo hubo muchos cambios políticos, sociales y económicos; por esto se entiende que haya presentado una serie de tendencias contradictorias. Sin embargo, en todas sus manifestaciones, el Romanticismo colocó el predominio de las emociones por encima de la forma y el orden. Los nuevos valores se inclinaron por lo novedoso y por las sensaciones, en las innovaciones técnicas y la experimentación, y en la retroalimentación de nociones de diferentes disciplinas, tanto dentro como fuera de las artes.<sup>45</sup>

Alemania perseguía una síntesis de las artes, aunque varios poetas concedieron la supremacía al arte de la música, esta tendencia rindió frutos con Richard Wagner. En Italia, el movimiento tuvo tintes políticos; poetas y compositores se adhirieron al Risorgimento, que fue un movimiento que perseguía la independencia política y la unidad, donde Giuseppe Verdi fue una figura clave. En Francia el *Hernani* de Victor Hugo fue una motivación muy importante para el movimiento así como la figura incomprendida de Hector Berlioz. La mayor contribución al Romanticismo en Inglaterra fue su producción literaria con Lord Byron y Walter Scott. Jean Jacques Rousseau, filósofo adoptado por los románticos con entusiasmo, fue quien sentó las bases para justificar la imposición de la emoción sobre la razón. También de su pensamiento surgió el gusto por el campo y la admiración de las virtudes de las personas simples y sin malicia. Hubo también un cambio de lo racional, que era el principio supremo de la Ilustración, a lo irracional como representación de las exigencias superiores de la imaginación. Otra de las características del Romanticismo fue la añoranza por las cosas lejanas, que podía abarcar desde sueños con tierras remotas, en un nuevo gusto por lo exótico, como por el pasado remoto, con la fascinación por la antigua época caballerescas. También se engendró un apasionado deseo de identidad nacional e independencia, así como una búsqueda de identidad personal, junto con la admiración de la figura del héroe que desdeña los convencionalismos.

En el romanticismo la ópera adquirió un nuevo rango de importancia. En general los temas clásicos fueron desplazados por escenarios de épocas pasadas o lugares remotos, así

---

<sup>45</sup>Latham, A. *op cit.*, p. 1297 - 1299

como por los peligros inminentes y los horrores de las revoluciones y las guerras, estos propiciaron el surgimiento de un nuevo género conocido como la “ópera de rescate”. Los compositores de diferentes países comenzaron a desarrollar intencionalmente una tradición nacional tomando elementos de la música folclórica, de figuras históricas o legendarias y otros recursos que sirvieran para imprimir color local e individualidad. En Rusia se ha considerado a Mijail Glinka como el padre de la ópera nacional con sus óperas *Una vida para el zar* de 1836 y *Ruslan y Lyudmila* de 1842. Otros casos parecidos son Stanislaw Moniuszko en Polonia con su ópera *Halka* de 1848, y Bedrich Smetana en la antigua Checoslovaquia con su ópera *La novia cambiada* de 1866. En los países de Europa del este las ideas nacionalistas tendieron a manifestarse más vivamente en la ópera. Entre otros beneficios aportados por Glinka está el de la técnica de “fondo cambiante” incorporada en *Kamarinskaya* de 1848, técnica de variaciones que los compositores rusos, incluyendo Tchaikovski, encontraron más acorde que la forma sonata. Entre los compositores que trataron de definir el lenguaje melódico nacional recurriendo a las inflexiones de su propio lenguaje estuvieron Aleksandr Dargomizhski y Modest Musorgski en Rusia así como Antonín Dvořák y Bedřich Smetana en Checoslovaquia.<sup>46</sup>

La orquesta adquirió un papel más importante en la ópera proporcionando al drama elementos más descriptivos. El desarrollo del Leitmotiv (motivo conductor) ofreció toda una nueva coherencia dramática, ya que la antigua estructura formal de números sucesivos se debilitaba. La música orquestal puso mayor énfasis en el elemento dramático. La forma sonata y la estructura tradicional de la sinfonía se abrieron a nuevos métodos constructivos más dramáticos, pictóricos o narrativos; así como la tendencia romántica para perseguir nuevas interrelaciones entre las artes. Robert Schumann admitió un elemento pictórico en su *Sinfonía Renana*, era común que los compositores experimentaran con sinfonías programáticas, como la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz, o bien con nuevas formas moldeadas a partir de elementos narrativos o pictóricos, como los poemas sinfónicos de Franz Liszt. El virtuosismo se convirtió en un elemento musical mucho más fuerte. El concepto de “artista visto como héroe” enfrentando dificultades extraordinarias o alcanzando emociones exaltadas gracias a su sensibilidad especial, se nutrió del éxito de Nicolò Paganini. Sus *Caprichos* para violín llamaron la atención de Liszt, quién quiso ser el “Paganini del piano”, y cuyo brillante virtuosismo personal incorporaba técnicas compositivas novedosas. La orquestación romántica adquirió con Richard Wagner una mezcla rica y suave, y con Hector Berlioz y Gustav Mahler adquirió un gusto por las combinaciones sonoras novedosas y densidades de música de cámara dentro de la orquesta completa. Este momento de sensibilidad y de intensificación de las emociones, también dio origen a miniaturas románticas y piezas

---

<sup>46</sup> Latham, A. *op cit.*

cortas para piano con Robert Schumann y Fryderyk Chopin. Franz Schubert halló una manera nueva de fusionar la música y la poesía con el piano, tejiendo un fondo ilustrativo para la narración vocal, y escribió los primeros ciclos de canciones refinadas, *Die schöne Müllerin* (La hermosa molinera) y *Winterreise* (Viaje de Invierno), fue el primer gran maestro de Lied alemán.<sup>47</sup>

La ópera mantuvo una posición dominante a lo largo del siglo combinando varias manifestaciones artísticas en un contexto dramático. La gran ópera parisina se mantuvo en cierto modo aparte de la tradición romántica, su tradición descansó más en la vena relativamente sentimental de Jules Massenet y Charles Gounod. Francia subestimó a su más grande romántico, Hector Berlioz, cuyas formas e ideas novedosas le eran desconcertantes. En Italia las melodías largas y expresivas de Vincenzo Bellini ganaron gran admiración, al igual que las tragedias románticas de Gaetano Donizetti. La ópera europea de mediados a finales del siglo estuvo bajo el dominio de Giuseppe Verdi y de Richard Wagner. Cada uno de ellos tuvo la capacidad de fusionar en su arte distintas tendencias de etapas anteriores del romanticismo y llevarlas a su punto culminante. Wagner, en particular, extendió la armonía cromática hasta los límites de la tonalidad, principalmente bajo la influencia de Liszt; las disciplinas aparentemente más clásicas de Johannes Brahms le merecieron un seguimiento que lo colocó en oposición a Wagner.

Aunque se ha establecido que el movimiento romántico terminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial, su legado a los compositores posteriores ha sido de tal magnitud que su esencia ha seguido presente hasta nuestros días.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Abbiati, F. *op cit.*, p. 5 - 23

<sup>48</sup> Latham, A. *op cit.*

## 3.2 Aspectos biográficos

### Johannes Brahms

El compositor alemán Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y murió en Viena el 3 de abril de 1897. Brahms fue uno de los más grandes compositores del siglo XIX, su música une el romanticismo lírico con el rigor de las formas barrocas y clásicas.

Brahms nació en una familia de recursos limitados. Su padre, Johann Jakob, se ganaba la vida como músico independiente tocando, de acuerdo con la necesidad, flauta, violín, violonchelo, corno y contrabajo. Contrajo matrimonio con su casera, Christiana Nissen, una costurera 17 años mayor que él. Tuvieron tres hijos, el segundo de los cuales fue Johannes, nacido en Gängeviertel, viejo distrito de Hamburgo. Brahms pasó sus años formativos lejos de Gängeviertel y de los puertos del Elba, en una pequeña casa en el Dammtorwall, el perímetro norte de Hamburgo cerca de Inner Alster. Junto con su hermano, fue educado en una escuela secundaria para “niños de la clase media general”. Aproximadamente a los siete años comenzó a recibir lecciones de piano y posteriormente tomó clases de corno y violonchelo. Sus maestros de piano fueron Otto Cossel quien le enseñó hasta la edad de diez años y Eduard Marxsen quien también le dio sus únicas clases formales de teoría y composición. Brahms se graduó a los 14 años con algunos conocimientos de latín, francés, inglés, ciencias naturales, historia, matemáticas y gimnasia. Un profundo interés en la historia, las artes visuales y la literatura lo acompañó durante toda su vida. Tuvo su debut como pianista a los 15 años en abril de 1849 con un programa que incluía una de sus composiciones, el recital no obtuvo los resultados esperados y tampoco fue del gusto de sus padres su interés por la composición. Como no conseguía recitales contribuía a la economía familiar tocando en tabernas, salones de baile, para el Teatro de la Ciudad de Hamburgo y esporádicamente en alguna velada musical en alguna casa aristocrática.<sup>49</sup>

A los 19 años buscando satisfacer a sus padres y forjar una vida como concertista, emprendió una corta gira en algunas ciudades del norte de Alemania, acompañando al violinista húngaro Eduard Reményi. Sin embargo más que lanzarlo como pianista la gira marcó el inicio de su vida como compositor. Reményi lo llevó a Hanover a conocer a su compatriota Joseph Joachim con quien entabló una amistad que perduraría durante toda su vida. A través de Joachim, Brahms conoció a Liszt, Berlioz y más importante aún a Robert y Clara Schumann, los que percibieron inmediatamente su talento. Cuando volvió a Hamburgo en diciembre de 1853 ya era un joven compositor distinguido en Alemania con

---

<sup>49</sup> Repollés, J. *op cit.*, p. 225 - 228

siete obras a punto de publicarse. Este ascenso fue el resultado de su encuentro con los Schumann, pues Robert fomentó sus intereses y en un escrito publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva revista de música) lo menciona como el largamente esperado salvador de la música e hizo que el joven de veinte años fuera objeto de atención general. También los Schumann expandieron sus horizontes musicales y literarios y lo presentaron con amigos que tendrían un lugar en su vida durante las cuatro décadas siguientes. Mucha de la música que ha sobrevivido de ese periodo es turbulenta y apasionada, las piezas para piano son de enorme dificultad (sus *Sonatas para piano* opus 1, 2 y 5 y el *Scherzo* op.4).

Robert Schumann estaba sufriendo de las últimas etapas de neurosífilis, y su intento de suicidio en febrero de 1854 así como su ingreso al hospital, señalaron el final del primer periodo de productividad de Brahms. Al acercarse a Clara para ayudarla, Brahms se enamoró de ella al tiempo que mantenía un amor reverencial por su esposo que se encontraba ahora en un sanatorio. De esta época data su primer *Concierto para piano* opus 15. La posibilidad de un romance entre Clara y Brahms fue remota dadas sus personalidades y las circunstancias, sin embargo la amistad duró toda su vida. Con la muerte de Robert Schumann en 1856 Brahms regresó a Hamburgo y sus obras publicadas fueron disminuyendo, hacia 1860 comenzó a publicar nuevamente. En los años intermedios se aplicó al estudio del contrapunto con su amigo Joachim, y escribió música en estilo arcaico o clásico como su *Primera serenata* op.11, el *Primer sexteto de cuerdas* op.18 y las *Variaciones Händel* op.24. Durante tres temporadas que abarcan de septiembre a diciembre de 1857 a 1859 fue director del coro privado del conde Leopold III zur Lippe en Detmold y maestro de piano de la princesa real. En 1859 fundó un coro femenino y con ayuda de Clara intentó resucitar su vida como concertista del piano. En 1862 fue rechazado para el puesto de director de la Sociedad Coral y la Filarmónica de Hamburgo, debido a este rechazo decidió partir a Viena.

Brahms fue elegido como director del Singverein (Asociación de canto) de Viena en 1863 pero renunció un año después para dedicarse a la composición, la ejecución y la publicación de su música. No tenía un domicilio fijo y poseía poco dinero. Los veranos siguientes los pasó fundamentalmente en Baden-Baden, donde Clara y sus hijos tenían su hogar. Entre las obras de esta época se encuentran algunos de sus mejores trabajos para música de cámara como el *Quinteto con piano* op.34, la *Primera sonata para violonchelo* op.38, el *Segundo sexteto para cuerdas* op.36, el *Trío con corno* op.40, y los *Valses* para piano a cuatro manos op.39. La obra que culmina este periodo es *Un réquiem alemán* op.45, que fue comenzado alrededor de 1865 e interpretado en Bremen en 1868. En un breve lapso se ejecutó en muchas ciudades lo que logró una amplia aceptación de su música.

De esta época también son dos de sus obras más populares, la *Canción de cuna* y las *Danzas húngaras*.

Brahms se estableció en Viena en 1871 al recibir una oferta para dirigir la orquesta y el coro de la Gesellschaft der Musikfreunde (Amigos de la Sociedad de Música). Brahms ante su gusto por lo antiguo le dio a Viena su primera audición de la cantata de Bach, *Christ lag in Todesbanden* (Cristo Jesús yacía en ataduras de la muerte) (BWV 4) y de otras obras barrocas muy poco conocidas. Fue editor de algunas de las muchas ediciones autorizadas que se estaban publicando en ese entonces, para lo cual preparó las *Pièces de concert* dentro de la edición completa de la música de Couperin e hizo contribuciones a las ediciones completas de Chopin, Mozart, Schubert y Schumann. En 1875 renunció a su puesto orquestal y estableció el patrón de vida que mantuvo hasta su muerte, el cual consistía en giras como intérprete y director de sus propias obras durante el otoño y el invierno, viajes en la primavera y composición durante el verano, por lo regular en las montañas.

Brahms fue atacado frecuentemente en la prensa por Wagner y sus seguidores, debido a su “conservadurismo”, en contraste, Brahms apreciaba la música de Wagner y la defendía, e incluso se autodenominaba “el más wagneriano de todos”. La fama de Brahms continuó creciendo y obtuvo numerosas medallas y honores entre los cuales se encuentran la Orden de Maximiliano (Baviera, 1873), Pour le Mérite (Prusia, 1887), Comandante de la Orden de Leopold (Austria, 1889) y la Orden Austriaca para el Arte y las Ciencias (1895). En 1879, la Universidad de Breslau le concedió un doctorado honorario, después de que declinó viajar a Inglaterra para aceptar otro de la Universidad de Cambridge. Durante los últimos 20 años de su vida fue la figura musical dominante en Viena.<sup>50</sup>

La asociación de Brahms con los Schumann tuvo un profundo efecto en su música, en ella podemos encontrar una enorme reverencia por los grandes compositores de finales del Renacimiento en adelante; en lugar de descartar sus técnicas a favor de algo nuevo, las adoptó y las llenó con su romanticismo lírico. Su habilidad para aprovechar el movimiento rítmico y armónico, y su capacidad de desarrollar el material musical para que sea variado y reutilizado a lo largo de la pieza de modo abundante y económico es lo que llamó la atención de Arnold Schoenberg, quien escribió el ensayo “Brahms el progresista” en 1933. La obra de Brahms se divide en periodos identificables, el más temprano de ellos incluye composiciones exuberantes y apasionadas como las *Sonatas para piano* opus 1, 2 y 5, el *Trío para piano* op.8, el *Concierto para piano* op.15 y el *Cuarteto con piano* op.26. Una

---

<sup>50</sup> Geiringer, K. (1984). *Brahms. Su vida y su obra*. Altalena., p. 114 - 147

larga serie de composiciones de grandes dimensiones se sucedieron durante los siguientes veintitantos años. Entre las composiciones más conocidas están *Un réquiem alemán* (1865-1868) y la *Rapsodia para contralto* de 1869.

La primera gran obra madura para orquesta fueron las *Variaciones sobre un tema de Haydn* op.56a de 1873, que sigue siendo una de sus obras más populares. Sus sinfonías aparecieron entre 1876 y 1885, el *Concierto para violín* en 1878, las oberturas *Trágica* y *Festival académico* en 1880, el *Segundo concierto para piano* en 1881. Las obras de cámara de gran envergadura están presentes en su periodo medio de madurez: los tres cuartetos para cuerdas, el *Segundo sexteto de cuerdas*, dos tríos con piano y dos quintetos de cuerda. También de esta época son las dos *Rapsodias para piano*. Brahms también compuso canciones, de las cuales existen más de 200. Fue uno de los cuatro grandes compositores alemanes de Lied del siglo XIX. Sus canciones expresan un amplio rango de color y carácter, si bien en muchas de ellas trata temas como la melancolía, el amor no correspondido o la naturaleza, también tiene arreglos de melodías folclóricas que reflejan su profundo interés en lo que veía como la esencia de la música alemana y su creencia de que la gente no cultivada debía poder disfrutarlas. Aproximadamente a partir de 1880 comienza a crear su música coral más rigurosa, también las *Piezas para piano* opp.116-119. En 1890 da la noticia a su editor Fritz Simrock de que estaba listo para retirarse de la composición y le envía también su testamento para que lo resguarde. Aun así antes de morir compuso todavía algunas obras para el clarinetista Richard Mühlfeld, sus dos *Sonatas para clarinete* Op.120, el *Trío con clarinete* op.114 y el *Quinteto con clarinete* op.115. Su última pieza en publicar fue *Vier ernste Gesänge* (Cuatro canciones serias) para voz sola y piano op.121 en 1896.<sup>51</sup>

Por el testimonio de sus cartas se sabe que si bien Brahms estuvo seriamente vinculado con varias mujeres (además de Clara Schumann), nunca se casó y aunque algunas veces se quejó de la soledad, de hecho, tenía necesidad de estar solo. Pero al mismo tiempo, era una persona sociable pues son muchas las cartas que se tienen a un círculo considerable de amigos que incluía importantes científicos, musicólogos, poetas, escritores, periodistas, artistas, directores, ejecutantes y amantes de la música.<sup>52</sup>

Murió el 3 de abril de 1897 de cáncer, justo antes de cumplir 64 años y la ciudad declaró un día de duelo y fue sepultado en una tumba honoraria entre Beethoven y Schubert.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 222 - 226

<sup>52</sup> Avins, S. (1997). *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford.

<sup>53</sup> Repollés, J. *op cit.*

### 3.3 Análisis de la obra

La rapsodia es una pieza instrumental en un movimiento, a menudo basada en melodías populares, nacionales o folclóricas. El término rapsodia en la cultura clásica griega indicaba la recitación de poesía épica. Su sentido musical fue utilizado por primera vez en el siglo XIX por el compositor checo Václav Tomásek, como título de una colección de seis piezas para piano, alrededor de 1803. Brahms compuso tres rapsodias para piano, dos op.79 y una op.119, así como también la *Rapsodia Alto* op.53, para contralto, coro masculino y orquesta.<sup>54</sup>

Las dos rapsodias, Op.79, escritas en el verano de 1879, son las obras de piano más apasionadas del tercer periodo compositivo de Brahms. El carácter dramático y casi de baladas de estas piezas hace que se las pueda creer obras de juventud.<sup>55</sup>

En ninguna de las dos rapsodias se encuentra, como se podría esperar, el carácter improvisatorio y salvaje de las rapsodias de Liszt. Las dos tienen una forma simétrica muy concreta, tal vez por esta característica, parecen estar mal definidas en su nombre. De hecho, Brahms, en principio había llamado a la primera de las dos Capriccio.<sup>56</sup>

La segunda rapsodia op.79 de Brahms, en sol menor, tiene una forma sonata. La forma sonata es una combinación de elementos binarios y ternarios pues, si bien su esencia es abandonar la tónica para volver a ella, el oído percibe la estructura ABA donde la recapitulación repite el material temático inicial con algunos cambios. Solamente se puede dar un esquema aproximado de la forma sonata, pues el material musical de un movimiento en forma sonata puede presentar muchas variantes. Los “sujetos” por lo general no son melodías o temas largos, sino ideas breves, fáciles de retener. Debido a que suele haber más de un sujeto, en ocasiones se les llama “grupos temáticos”. Es común que el primer sujeto se integre casi imperceptiblemente al puente. El segundo sujeto puede presentar material temático contrastante, sin embargo, hay ocasiones en que se usan elementos del primer sujeto en el segundo. Como característica esencial, el segundo sujeto debe aparecer en una tonalidad diferente de la del primer sujeto de la exposición, pero en la recapitulación reaparece en la tonalidad inicial, siguiendo así el principio de la forma binaria. En el desarrollo puede aparecer un tema nuevo. El material temático de todo el movimiento deriva de la exposición y puede incluir partes del puente. En el desarrollo hay una búsqueda de nuevas tonalidades que evitan en lo posible la tonalidad principal; de tal modo, cuando la tonalidad inicial es retomada en la recapitulación, se

---

<sup>54</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 1252 - 1253

<sup>55</sup> Geiringer, K. (1984). *Brahms. Su vida y su obra*. Altalena, p. 193

<sup>56</sup> Ferguson, D. (1947). *Piano Music of Six Great Composers*. Nueva York: Prentice-Hall, Inc., p. 293 - 294

crea una sensación de haber llegado a un sitio conocido, a un punto de reposo. Una de las principales características de la recapitulación es la modificación del puente que, si antes sirvió como preparación al segundo sujeto en una nueva tonalidad, ahora lo hace en la tonalidad inicial.<sup>57</sup>

En la rapsodia en sol menor, el motivo constante en toda la obra es el semitono. El primer tema o sección (A) de la forma sonata va del primer compás hasta el treceavo y la forman cuatro frases. Inicia con un quinto grado (Re) que cae a Mi bemol mayor, esta frase es de cuatro compases y se va moviendo a partir de acordes de quinta con séptima que resuelven, esta primer frase termina en Sol mayor. En el cuarto compás comienza la segunda frase idéntica a la primera pero iniciando la progresión en Fa sostenido para concluir en Si mayor, terminando esta segunda frase hay un calderón sobre el silencio que nos obliga a respirar. La tercera y cuarta frase esencialmente rítmicas son más pequeñas que las anteriores, con la anacrusa al compás noveno inicia la tercer frase con un Si octavado en ambas manos que nos lleva al cuarto grado (Mi menor), durante el resto de la frase se van intercalando el quinto grado (Re) y el primer grado mayor (Sol), la cuarta frase es en esencia lo mismo pero en lugar de Sol mayor es Sol menor. Esta primera sección concluye en el compás trece con un acorde de La mayor con calderón. Con la anacrusa al compás catorce, inicia un puente que nos llevará a la segunda sección (B) que comienza en el compás veintiuno. El puente es un tema más melódico que también concluye en La mayor, está construido también a partir de semitonos ascendentes y descendentes. Con la anacrusa al compás veintiuno comienza la segunda sección la cual termina en el compás treinta y dos. Esta sección, escrita en Re menor, es un poco más melódica que la primera y está marcada con un “misterioso”, durante toda la sección hay un tresillo ostinato de La a Si bemol y viceversa. Con la anacrusa al compás treinta y tres empieza el desarrollo, éste a mi parecer puede dividirse en cuatro partes. La primera escrita desde la anacrusa al compás treinta y tres hasta el compás cuarenta, la segunda del compás cuarenta y uno al compás cincuenta y tres. En estas dos primeras partes Brahms utiliza el primer tema (Parte A) de la rapsodia para desarrollarlo, lo utiliza en un contexto distinto pues toda esta sección está en “piano” mientras que al inicio de la rapsodia tiene un carácter más explosivo y un “forte”. En la segunda parte cambia la armadura de Sol menor por la de Si menor. La tercer parte del desarrollo comienza con la anacrusa al compás cincuenta y cuatro y termina en el compás sesenta y cuatro, en esta parte Brahms utiliza el tema de la segunda sección (Parte B) iniciándolo en Si menor, en el compás sesenta y uno regresa nuevamente a la armadura de Sol menor y nos lleva a la cuarta parte del desarrollo que comienza en el compás sesenta y cinco y termina en el compás ochenta y cinco, esta cuarta parte del desarrollo está marcada con “pianísimo” y

---

<sup>57</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 603

sordina, y en ella Brahms desarrolla los dos temas que había estado utilizando al unir el primer tema de la rapsodia con los semitonos en tresillo del segundo tema. Con la anacrusa al compás ochenta y cinco comienza la recapitulación. Desde esta anacrusa hasta el compás noventa y ocho se repite la primera sección (A) de manera idéntica. Con la anacrusa al compás noventa y nueve inicia nuevamente el puente que nos llevará a la segunda sección pero si bien la primera vez inició con un La octavado en la mano derecha esta vez comienza con un Re pues nos llevará a Sol menor. Con la anacrusa al compás ciento seis comienza la segunda sección en Sol menor, nuevamente comienza con un “piano” que ahora irá subiendo a un “fuerte” y “grandioso” en el compás ciento nueve y a un “fortísimo pesante” en el compás ciento catorce, concluye en el compás ciento dieciséis en “fortísimo” y hay una pequeña coda de ocho compases en la que hay un “diminuendo” y “quasi ritenuto” que nos llevan hasta un “pianísimo” en el compás ciento veintidós, finalmente concluye con el acorde de quinto grado y su resolución a Sol menor en “fortísimo”.

### 3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Me parece importante para la interpretación tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra, por ejemplo saber en qué época compositiva de Brahms y en qué circunstancias se compuso. Creo que también es conveniente escuchar diferentes interpretaciones de la pieza, así como también otras piezas del compositor, esto con el objetivo de acercarnos a su lenguaje.

Me parece que hacer un pequeño silencio al terminar la primera frase en el cuarto compás puede ayudar, pues con este pequeño respiro se le da individualidad a cada una de las frases, a la pregunta y a la respuesta.

Ej.13

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with the instruction 'f legato' and a '3' indicating a triplet. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts with 'rit.' (ritardando) and 'tempo' (ritardando to tempo). A blue arrow points to a small gap between the two systems, indicating a suggested breath or pause. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

En la segunda parte del Tema A que inicia con la anacrusa al compás nueve, aunque la agógica en la frase anterior nos dejó en un crescendo y está indicado forte, me parece que es adecuado tocar los tresillos de manera ligera.

Ej.14

The image shows a musical score for Exercise 14. It consists of two systems of staves. The top system has a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The violin part has a melodic line with triplets. The score is marked with 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo). A 'risoluto' (decisive) marking is placed above the piano part. Blue boxes highlight specific sections: one in the violin part and two in the piano part.

Técnicamente, creo que una de las mayores complicaciones, que aparece en el Tema B y en parte del desarrollo, consiste en separar las voces de la mano derecha cuando la melodía es acompañada insistentemente por los tresillos en semitono, recomiendo estudiar de manera tranquila intentando destacar la melodía y tocar suavemente el acompañamiento. Por ejemplo:

Ej.15

The image shows a musical score for Exercise 15. It consists of two systems of staves. The top system has a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The violin part has a melodic line with triplets. Blue boxes highlight specific sections: one in the violin part and two in the piano part.



Imagen 4

**Maurice Ravel**

**(1875-1937)**

***Sonatina***

## 4. Sonatina de Maurice Ravel

### 4.1 Contexto histórico

La segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por tener al capitalismo como modelo económico en casi todo el mundo. Se suprimieron los vestigios de organización feudal en los principales países europeos llevando el desarrollo económico a la concentración de capitales y surgimiento de monopolios. Es también donde se empieza un proceso de fortalecimiento de los estados nación.

Hacia 1870 un grupo de liberales moderados encabeza el golpe de estado que provoca la salida de Napoleón III del poder, así se proclama la III República creando un gobierno en pos de la defensa nacional. Sin embargo en marzo de 1871 tras una revuelta popular y la huída de Adolphe Thiers (jefe del poder ejecutivo) se instala la Comuna de París (sólo durante 79 días), que ponía en práctica por primera vez las ideas socialistas de August Blanqui. Así los obreros asumieron el poder encargándose de la administración de la vida pública, el banco de Francia y el presupuesto del Estado, su intención era crear un Estado conformado en una Federación de comunas libres y autónomas que abolirían la propiedad privada para dar paso a la propiedad colectiva. No obstante antes de que se pudieran llevar a cabo estas propuestas los republicanos reprimieron terriblemente a la Comuna. Finalmente el gobierno de la Comuna de París es considerado la primera experiencia mundial socialista pues mostró la capacidad de organización para combatir al modelo capitalista. La reinstalación del gobierno republicano dio paso a un periodo de tranquilidad donde la democracia comenzó a expandirse tanto en la ciudad como en el campo, la población tomó conciencia política basada en los derechos humanos con lo cual la participación civil generalizada permitió el desarrollo de la educación y la industria.<sup>58</sup>

En otras partes de Europa como en Italia se logra por fin la unificación bajo la dirección de Víctor Manuel II, en un primer momento las ciudades de Venecia (perteneciente a Austria) y Roma (defendida por Francia) no se integraron, pero después de los conflictos armados contra Austria y Francia, los italianos recuperan las ciudades nombrando a Roma su capital. Alemania se encontraba organizada en 25 Estados dirigidos por Prusia, estos mantuvieron autonomía en educación, justicia y administración pero enviaban un pago al Estado central encargado de las fuerzas armadas, el comercio, las aduanas y las comunicaciones. Esto permitió el rápido desarrollo de la industria alemana al punto de que era ya competencia para la industria inglesa, en la penúltima década del siglo XIX, Otto von Bismarck, primer ministro alemán, gobierna los territorios y disuelve

---

<sup>58</sup> Bromm, J. (2012). *Esbozo de historia universal*. México D.F. Grijalbo., p. 198 - 206

cruentamente los movimientos obreros socialistas y finalmente en 1890 tras el triunfo en las elecciones de los socialdemócratas, Bismarck es destituido, con esto Guillermo II comienza la expansión imperialista de Alemania que traería conflictos con otros países hasta 1914. Rusia continúa con su régimen zarista que favorecía a los terratenientes dejando al campesinado en una terrible pobreza, de este modo iniciando el siglo XX surge el movimiento obrero dirigido por el partido socialdemócrata dividido en 2 facciones, la radical (liderada por Vladimir Lenin adopta el nombre de bolchevique) y la moderada, da comienzo una revolución que limita los poderes del zar quien promete una constitución pero que una vez reprimido el movimiento no cumple su promesa.<sup>59</sup>

A principios del siglo XX el desarrollo económico y tecnológico había hecho que las potencias rivalizaran en su afán por la obtención de los principales territorios ricos en materias primas, de este modo se crearon las alianzas conocidas como la Entente (Inglaterra, Francia y Rusia) y las potencias centrales (Alemania, Austria-Hungría e Italia) que buscaban obtener las mejores condiciones para su bando respectivamente. El conflicto inicia aparentemente debido al asesinato del duque de Austria en 1914, Alemania inicia el conflicto bélico en julio de ese año lo que trae las múltiples declaraciones de guerra de otros estados, así los enfrentamientos entre las potencias centrales y la Entente ponen a Europa en una situación crítica pues los ataques y bloqueos de ambos bandos llevan a la escasez alimenticia y destrucción. Sin embargo en muchos países se interioriza una manera muy patriótica de defensa, el nacionalismo. En 1917 entra Estados Unidos al conflicto combatiendo principalmente a Alemania.

El desarrollo tecnológico tiene un papel primordial en la guerra, la utilización de la aviación, el submarino, los gases tóxicos (que a pesar de estar vetados son usados por ambos bandos), el tanque, el uso masivo de artillería y el transporte mecanizado. Debido a esto la industria es básica dejando en desventaja a las potencias centrales cuya industria es inferior en comparación a la Entente. A pesar de que los socialdemócratas realizan movilizaciones en contra de la guerra calificándola de imperialista terminan por dar apoyo a sus países (exceptuando a los bolcheviques que siguen luchando por una revolución), los obreros y las grandes masas populares manifiestan su descontento pues finalmente son ellos sobre los que caen las grandes cargas e injusticias económicas, en este periodo la mujer es insertada en la industria y en trabajos que previamente no se concebían propios.

La guerra finaliza en 1919 con la firma de unos tratados de paz, donde Inglaterra quita de la competencia a Alemania, Francia exige indemnizaciones de parte de Alemania y con el tratado de Versalles se reparte entre los vencedores las colonias alemanas. Se deshace el

---

<sup>59</sup> Bromm, J. *op cit.*, p. 215 - 221

imperio Austro-Húngaro formándose varios pequeños países. La guerra dejó un saldo de 10 millones de muertos.

## **El impresionismo**

El impresionismo fue un estilo de pintura francesa de finales del siglo XIX. El cuadro de Claude Monet *Impression: Lever du soleil* (Impresión: amanecer), exhibido en 1874, fue una obra clave que condujo a la acuñación del término por el crítico Louis Leroy. Éste término se usó primero de modo peyorativo para referirse a una escuela de pintura que se ocupaba de temas de paisajes urbanos, generalmente parisinos, con un tratamiento particular que consistía en luz impregnada y reflejada, algunas veces difusa o llena de humo, que es más importante que el diseño o el detalle. Algunos de sus principales exponentes fueron Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas. El movimiento también se imitó fuera de Francia, principalmente en Inglaterra y Estados Unidos.

## **El impresionismo en la música**

El término de impresionismo en la música se aplicó a la música francesa de principios del siglo XX que del mismo modo se ocupaba de la representación de paisajes o fenómenos naturales, especialmente el agua, a través de texturas sutiles impregnadas de color instrumental. Claude Debussy tradicionalmente ha sido descrito como impresionista, aunque él mismo desaprobaba el término; él escribió muchas piezas para piano con títulos evocativos de la naturaleza, por ejemplo *Reflets dans l'eau* (Reflejos en el agua), *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Los sonidos y los perfumes giran en el aire nocturno), y *Brouillards* (Niebla). El uso que hicieron los pintores impresionistas de pinceladas cortas o de puntos (puntillismo) también se refleja en la música de Claude Debussy y Maurice Ravel, por ejemplo en el ballet *Daphnis et Chloé* (Daphnis y Chloe) compuesto en 1912 por Ravel; en él, hay secciones estáticas que se arman a partir de armonías arpegiadas que se mueven lentamente con rápidos “puntos” de sonido; de manera similar a las pinceladas gruesas de color en las pinturas. También fueron considerados como impresionistas algunos compositores que se vieron muy influenciados por la música de Debussy y Ravel, como el polaco Karol Szymanowski, el inglés Frederick Delius, el español Isaac Albéniz, e incluso el húngaro Béla Bartók en algunas de sus obras.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 747

## 4.2 Aspectos biográficos

### Maurice Ravel

El compositor francés Maurice Ravel nació en Ciboure el 7 de marzo de 1875 y murió en París el 28 de diciembre de 1937. De ascendencia suiza y vasca, creció en París y estudio en el conservatorio de 1889 a 1904, principalmente con Gabriel Fauré.<sup>61</sup>

Ravel fracasó en cuatro ocasiones en su intento por conseguir el Prix de Rome (Premio de Roma), por el que compitió en cuatro ocasiones entre 1901 y 1905. El Prix de Rome era un premio anual otorgado en Francia por la Académie de Beaux Arts (Academia de Bellas Artes) de 1803 a 1968 en pintura, escultura, grabado, arquitectura y música; entre los compositores famosos que ganaron este premio se encuentran Hector Berlioz, Charles Gounod, Georges Bizet, Claude Debussy y más recientemente Henri Dutilleux. Ravel se asoció a un grupo artístico contestatario conocido como los “apaches”, con miembros como el compositor Florent Schmitt, el pianista Ricardo Viñes y los poetas Trista Klingsor y Léon-Paul Fargue. Viñes estrenó muchas de las obras de piano de Ravel, como *Pavane pour une infante défunte* (Pavana para una princesa muerta) en 1899, *Jeux d'eau* (Juegos de agua) en 1901, *Miroirs* (Espejos) en 1904 o 1905 y *Gaspard de la nuit* (Gaspar de la noche) en 1908; por otra parte, los versos de Klingsor sirvieron como textos para el ciclo de canciones orquestales, *Shéhérazade* de 1903; también una de sus últimas canciones, *Rêves* (Sueños) de 1927, se basó en la obra poética de Fargue.<sup>62</sup>

Muchas de las primeras partituras de Ravel suscitaron críticas por su semejanza con la música de Claude Debussy; sin embargo la mayoría de éstas precedieron a las piezas “impresionistas” para piano de Debussy, y algunas de sus piezas para piano, como por ejemplo *Jeux d'eau*, se acercan más a la obra de Franz Liszt. El estilo vocal y el uso de escalas de tonos enteros en *Shéhérazade* sí es más debussiano al igual que algunas evocaciones en su ballet *Daphnis et Chloé*, compuesto entre 1909 y 1912, y al cual Ravel denominó “coreografía sinfónica”.

Sus ideas musicales tendieron a ser unidades autónomas perfectamente definidas; su música, más que desarrollar una evolución continua, se estructuró a partir de contrastes y repeticiones variadas. El clásico ejemplo de este procedimiento compositivo es su obra orquestal *Boléro* (Bolero) de 1928, en el que una melodía única se repite constantemente en un crescendo colorístico. El hecho característico de que su genialidad se manifestara

---

<sup>61</sup>Repollés, J. *op cit.*, p. 309 - 316

<sup>62</sup>Abbiati, F. (1960). *Historia de la Música*. Tomo V. México D.F. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana., p.271 - 306

por igual en la mayor parte de su producción hizo que Igor Stravinski lo llamara el “relojero suizo”. También fueron muy destacadas las formas y armonías crudas de su periodo neoclásico, anunciado en su suite para piano *Le Tombeau de Couperin* (La Tumba de Couperin) de 1917 y continuado en la sonata para violín y violonchelo compuesta entre 1920 y 1922, y en su sonata para violín y piano, escrita entre 1923 y 1927. En la suite para piano *Le Tombeau de Couperin*, Ravel diseñó la pieza *Forlane* basándose en un movimiento similar a uno de los concerts de Couperin; en general, concebía la imitación como un procedimiento válido para el compositor, afirmando que si éste tenía algo original que decir, sin duda aparecería “en su involuntaria deslealtad al modelo original”.<sup>63</sup>

Ravel ha sido uno de los orquestadores más imaginativos que ha existido, su precisión en la orquestación también revela, además de su imaginación, una exactitud muy calculada. La orquestación que realizó de la obra *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski en 1922, bien podría parecer la culminación de la obra original. De igual manera confeccionó orquestaciones para muchas de sus propias obras para piano como la *Pavane* orquestada en 1910, la suite *Ma mère l'oye* (Mi madre la Oca) que orquestó entre 1908 y 1911, los *Valses nobles et sentimentales* (Valses nobles y sentimentales), entre 1911 y 1912, y *Le Tombeau de Couperin* que orquestó en 1919. Las piezas que no orquestó, como los tres poemas de *Gaspard de la nuit*, fueron aquellas cuyas florituras lisztianas las vuelven inalterablemente pianísticas.

En su música, Ravel también recurrió en algunas ocasiones al uso de estereotipos. Los estereotipos de la música “española”, por ejemplo, son reinterpretados de una forma alegre en su obra orquestal *Rapsodie espagnole* (Rapsodia española) compuesta entre 1907 y 1908, en la ópera cómica en un acto *L'Heure espagnole* (La Hora española) de 1911 y en su ciclo de canciones *Don Quichotte à Dulcinée* (Don Quijote a Dulcinea) compuestas entre 1932 y 1933. Otros géneros como el vals o la música gitana aparecen en otras de sus obras, por ejemplo, detrás del onírico y macabro poema coreográfico *La Valse* (Vals) de 1920, o en su obra para violín con acompañamiento *Tzigane* (Gitano) de 1924.<sup>64</sup>

Las tensiones de la primera Guerra Mundial, durante la que Ravel participó como conductor de camión, y la muerte de su madre en 1917, fueron traumas de los que quizá nunca logró recuperarse por completo. Comparativamente, compuso muy poca música después de completar su ópera *L'Enfant et les sortilèges* (El niño y los hechizos) en 1925. En esta ópera, Ravel logra capturar el misterioso y malévolos mundo de una habitación desde la perspectiva de un niño, como también el poder de transformación del amor. El rango de estilos musicales desplegados en esta ópera de extensa duración es

---

<sup>63</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 1254 - 1255

<sup>64</sup> Abbiati, F. *op cit.*

sorprendente, pues abarca desde géneros exóticos como el foxtrot hasta la angustia schoenbergiana, e incluso una fuga culminante. Las únicas obras mayores compuestas en la última década de su vida fueron dos conciertos para piano: el sombrío *Concierto para la mano izquierda* y el *Concierto en sol mayor*, con tintes jazzísticos, ambos escritos entre 1929 y 1931.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Latham, A. *op cit.*

### 4.3 Análisis de la obra

La sonatina es una sonata breve para piano y con relativamente poca exigencia técnica. En la parte final del periodo clásico, las sonatinas tenían funciones didácticas y muchas siguen vigentes como material educativo. La sonatina sigue la estructura general de la sonata en tres o cuatro movimientos, aunque las secciones de desarrollo de la forma sonata suelen ser breves. Muzio Clementi, Friedrich Kuhlau, Jan Ladislav Dussek y Anton Diabelli son compositores asociados directamente con la sonatina; Mozart y Beethoven también compusieron algunas sonatinas. En el siglo XX, el término se aplicó más libremente a piezas instrumentales ligeras del tipo sonata, aunque no necesariamente sencillas, como en el caso de la Sonatina de Maurice Ravel. Ferruccio Busoni, Béla Bartók y Sergei Prokofiev también compusieron sonatinas.<sup>66</sup>

La sonatina está en la tonalidad de Fa sostenido menor. Al igual que la Rapsodia opus 79 no. 2 de Brahms, el primer movimiento de la Sonatina de Ravel tiene una forma sonata (véase pág. 54) y está escrita en compás de dos cuartos. La primera parte (tema A), marcada como “dulce y expresivo”, está escrita en los primeros doce compases, en esta parte se siente gran movimiento pues aunque la melodía no se mueve de una manera tan rápida, entre el bajo y la voz soprano que van cantando el tema, una voz intermedia va completando la armonía con un movimiento en treintaidosavos. La melodía de este primer tema está basada en un intervalo de cuarta descendente que es importante dado que además de ser utilizado en la mayor parte del primer movimiento, provee de unidad a toda la sonatina pues también es parte esencial del segundo y del tercer movimiento. En el compás trece y hasta el compás diecinueve hay un puente que nos llevará al tema B, este puente está escrito de tal manera que una melodía en la mano derecha es acompañada por quintas en la mano izquierda, mientras una voz intermedia completa la armonía. En el compás veinte, comienza la parte B marcada con un triple piano y un “très expressif” (muy expresivo), esta segunda parte también es un poco más lenta y al ya no tener el acompañamiento de treintaidosavos se logra un gran contraste con el primer tema. En el compás veintiséis hay una primera casilla de tres compases que nos llevan a la repetición desde el compás cuatro, en la segunda ocasión que llegamos al compás veintiséis la segunda casilla nos lleva a lo que será el desarrollo de la forma sonata. En el compás treinta y uno comienza una parte del desarrollo que nos recuerda al inicio del movimiento, puesto que de igual manera la melodía es llevada por la soprano en la mano derecha y por el bajo en la mano izquierda mientras en medio el acompañamiento de treintaidosavos completa la armonía. El inicio de esta parte del desarrollo está marcado por un “mezzo forte” que nos llevará en el compás treinta y cuatro a un “forte” en la parte más aguda del piano. En el compás treinta y nueve un “Poco ritenuto” nos lleva a otra

---

<sup>66</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 1439

pequeña sección del desarrollo en la que se retoma el tema del puente. En el compás cuarenta y tres comienza un “crescendo e accelerando” que nos lleva al único cambio de tempo dentro del movimiento marcado en el compás cuarenta y nueve, ya que de estar en “Modéré” pasamos a “Animé”, esta sección, en la que se ha estado usando el tema del puente, está marcada con un “forte” y llegará hasta un “fortissimo” y “passioné” en el compás cincuenta y dos, inmediatamente en el compás cincuenta y tres comienza un “diminuendo e rallentando” de tres compases que nos llevará a la recapitulación del tema A en el compás cincuenta y seis. En la recapitulación se regresa al primer tempo y se toca prácticamente igual el tema A, solamente cambia hacia su final. En el compás sesenta y seis donde hay un “forte”, comienza la sucesión de acordes que nos llevarán al puente, antes del compás sesenta y ocho hay un cambio de armadura, pasamos a Fa sostenido mayor, ya en el compás sesenta y ocho inicia el puente que nos conduce al tema B pero esta vez en la tónica. El tema B comienza en el compás setenta y cinco nuevamente marcado por tres pianos y un “très expressif”, en el compás ochenta y uno inicia un “rallentando” de dos compases y el último octavo del compás ochenta y tres está marcado por un Lento que nos ayuda a dar fin al movimiento en el compás ochenta y cuatro en Fa sostenido mayor.

El segundo movimiento de la sonatina, escrito en Re bemol y en compás de tres octavos, tiene una forma que nos recuerda a un minuetto con trío y también a la forma sonata. La primera parte (tema A) está escrita en los primeros doce compases, el motivo del que surge este primer tema es el mismo que se usó en el primer movimiento pero de forma contraria pues si bien en el primer movimiento el motivo es un intervalo de cuarta descendente esta vez es un intervalo de quinta ascendente. Esta primera parte está escrita con barra de repetición. Inmediatamente del compás trece al compás dieciséis hay un pequeño puente que nos lleva a la parte B. En esta parte B una pequeña frase de dos compases que comienza en el compás diecisiete aparece tres veces, cada vez con mayor intensidad, en el compás veintitrés se recuerda la frase de la primera parte pero esta vez en Mi bemol menor y en “pianissimo”. Con el triple piano del compás veintisiete inicia la parte central del movimiento, una frase con la mano izquierda en Re bemol, en el compás treinta se repite nuevamente esta frase, pero todo una octava arriba y en “piano”. En el compás treinta y tres con un “forte” inicia un desarrollo de esta frase, la cual es realizada por la mano derecha, ahora en octavas. En el compás treinta y cinco se llega al “fortissimo” y en el treinta y siete un “rallentando” nos lleva a la segunda parte de la sección central en la cual hay un cambio de armadura y un “plus lent”, a partir de aquí se usa la armadura de La mayor.

En esta segunda parte se toca el tema principal de la sonatina en la mano derecha sobre la parte más aguda del piano, un pequeño puente de cuatro compases que comienza en el

compás cuarenta y nueve nos lleva de regreso a la primer parte de este movimiento. En el compás cincuenta y tres con el regreso a la armadura inicial de este movimiento comienza la recapitulación con pequeñas variantes en la mano izquierda, en el compás sesenta y cinco hay un nuevo cambio de armadura, esta vez a Do sostenido menor, aquí se toca el puente que nos llevará a la parte B, la cual empieza en el compás sesenta y nueve. Nuevamente en esta parte B se toca la frase de dos compases tres veces pero la última con un “rallentando” y un “piano” que van haciendo descender la música hasta el compás setenta y ocho el cual es un silencio con calderón. Con la anacrusa al compás setenta y nueve comienza una pequeña coda de cuatro compases en donde regresamos a Re bemol.

El tercer movimiento de la sonatina está escrito en compás de tres cuartos y alterna en ciertos pasajes con cuatro cuartos y con cinco cuartos. Este movimiento tiene una forma que nos recuerda a la forma sonata aunque tiene un estilo parecido al de una tocata por lo que es mucho más libre. Hay una pequeña introducción de tres compases en los que podemos escuchar el carácter tempestuoso del movimiento que desde un inicio tiene un movimiento casi perpetuo en dieciseisavos. En el cuarto compás entra el tema A en la mano derecha el cual está basado como la mayoría de los temas en la sonatina en un salto de cuarta, esta vez ascendente, yendo de un Do sostenido a un Fa sostenido, toda la primera frase se encuentra del compás cuatro al décimo en la mano derecha, esta frase aparecerá en distintas tonalidades y con distinto carácter dentro del movimiento. Del compás doce al compás diecisiete hay un puente en el que el esqueleto rítmico pasa de ser de dieciseisavos a tresillos de octavo y en la mano derecha una melodía nos recuerda sutilmente el tema principal de la sonatina, este puente nos lleva de Fa sostenido menor a Si menor. En el compás dieciocho se regresa a los dieciseisavos y aparece nuevamente el tema A en la mano derecha, esta vez en Si menor, comenzando con el salto de cuarta ahora de Fa sostenido a Si. En el compás veintiséis aparece nuevamente el puente pero ahora llevándonos de Si menor a Mi mayor. En el compás treinta y siete cambiamos a un compás de cinco cuartos y aparece la indicación “Tranquille”, en la mano derecha se toca el tema B, que es el tema principal de la sonatina, el cual ha aparecido en los tres movimientos. En el compás cuarenta con la indicación “Plus lent” y el cese de los dieciseisavos se toca nuevamente el tema B. Del compás cuarenta y tres al compás cincuenta y tres marcado con un “piannissimo súbito” hay un pequeño desarrollo de este tema en el que se alterna con compases de cuatro cuartos y de cinco cuartos. Este pasaje nos va llevando hasta un pequeño clímax marcado con doble “forte” en el que se toca nuevamente el tema B en el compás cincuenta y cuatro, éste empieza en la parte más alta del piano recorriéndolo hasta llegar al La más bajo. En el compás sesenta inicia otra sección marcada con “pianissimo”, en el compás sesenta y cuatro aparece nuevamente el tema A pero esta vez con un carácter distinto debido a la indicación anterior y a que aparece en un tono mayor (La mayor). Del compás setenta y uno al compás setenta y siete

hay un puente que nos lleva a otro cambio de tonalidad, de tal manera que el tema vuelve a aparecer con anacrusa al compás ochenta y tres, esta vez dibujando un acorde de Fa sostenido con séptima menor y cantado en la mano izquierda. Este acorde nos lleva nuevamente a Si menor y en el compás noventa y cinco aparece el tema B en cinco cuartos, inmediatamente en el compás noventa y ocho comienza el tema en La menor. Del compás cien al ciento cinco existe otro puente que nos lleva a Mi mayor. A partir de este momento encontraremos el tema A repetido sucesivamente con algunas variantes: en el compás ciento seis lo encontramos en Mi mayor, en el ciento trece lo encontramos nuevamente en Mi mayor pero con acordes, en el compás ciento veinte aparece en Do sostenido mayor y finalmente en el ciento veintisiete en Fa sostenido mayor. En el compás ciento treinta y cinco nuevamente un puente nos lleva a otra sección la cual comienza en el compás ciento cuarenta con el tema B en cinco cuartos y en Do sostenido mayor, se vuelve a tocar en el ciento cuarenta y tres pero más lento y en el compás ciento cuarenta y seis regresamos al tiempo original, y a un desarrollo previamente utilizado, en el que juega con cambios de compás de cuatro cuartos y cinco cuartos y el paso a la armadura de Do mayor primero y después a la de Fa sostenido mayor. El desarrollo ahora nos llevará hacia un clímax en el compás ciento cincuenta y siete con doble “forte” en el que escucharemos por última vez el tema B. En el compás ciento cincuenta y nueve marcado con “accélérez” comienza la coda a base de tresillos de octavo en la que se destaca constantemente el intervalo de cuarta descendente y en donde nos reafirma la tonalidad de Fa sostenido mayor aunque en el último arpeggio del penúltimo compás utiliza un Sol doble sostenido que para el oído puede escucharse como un La becuadro y recordar el Fa sostenido menor.

#### 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Es importante para la interpretación tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra. Si bien no es un factor determinante para la interpretación considero que es bueno saber cómo era físicamente Ravel, pues el conocer que era un hombre pequeño me hace suponer porque en sus piezas para piano en muchas ocasiones las manos están constantemente cerca, a veces superpuestas y generalmente sin grandes extensiones. Además de que también es conveniente escuchar diferentes interpretaciones, considero benéfico acercarse a otras obras de Ravel para comprender un poco más su música; a mi parecer esto invita a intentar tocarla de manera ligera.

Propongo algunas sugerencias técnicas que han contribuido a mejorar mi interpretación de la obra.

#### Modéré

En el primer movimiento de la sonatina es importante estudiar con detenimiento la mano derecha, tratando de destacar la melodía y de tocar suavemente el acompañamiento, esto con el objetivo de que al tocar el acompañamiento que está entre el bajo y la soprano, sea solamente eso, un acompañamiento y no sobresalga más que la melodía.

#### Mouvement de Menuet

En el segundo movimiento creo que puede ayudar usar el pedal de sordina del compás trece al compás dieciséis (Ejemplo 16), me parece que es adecuado para la interpretación pues nos ayuda a destacar el doble piano, de igual manera en el triple piano del compás veintisiete al veintinueve (Ejemplo 17) y en el doble piano escrito del compás sesenta y cinco al sesenta y ocho (Ejemplo 18).

#### Ej.16



The image shows a musical score for Example 16, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins at measure 13, marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### Ej.17

Musical score for Exercise 17, measures 26-31. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand starts with a *ppp* dynamic and the instruction *en dehors*. The left hand has a *p* dynamic. There are several slurs and accents throughout the piece.

### Ej.18

Musical score for Exercise 18, measures 62-67. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand starts with a *pp* dynamic. The instruction *Un peu plus lent qu'au début* is written above the staff. There are several slurs and accents throughout the piece.

### Animé

En el tercer movimiento hay diferentes complicaciones técnicas que nos pueden perjudicar para el desarrollo de una buena interpretación por lo que es muy importante estudiarlo de manera lenta para poder distinguir cada detalle de la música. Una de ellas se presenta del compás cuatro al compás nueve donde recomiendo tocar de manera suave la mano izquierda, pues aunque estamos en “forte”, como es un pasaje en que las manos están superpuestas y por lo tanto las dos cantan en el mismo registro, puede resultar difícil destacar la melodía de la mano derecha si no se toca un poco piano la mano izquierda.

### Ej.19

*très marqué*

En distintos momentos a través de todo el movimiento se presenta la misma dificultad para la mano derecha que apareció en el primer movimiento, en la cual se debe de tocar la melodía y el acompañamiento con esta mano, es importante destacar y cantar la melodía, sin restar importancia al acompañamiento. Por ejemplo del compás treinta y siete al treinta y nueve.

### Ej.20

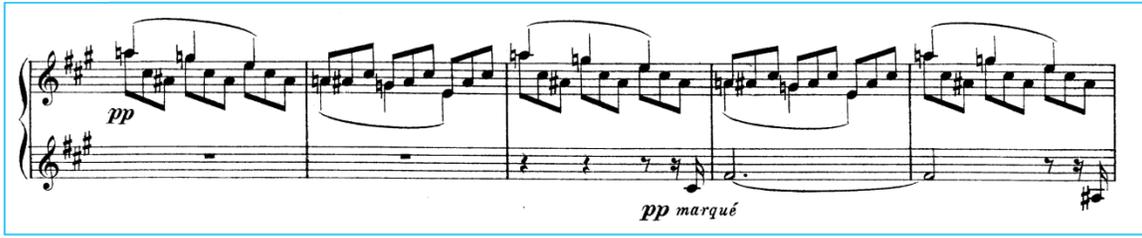
*Même Mouvt Tranquille*

*p*

*Rit.*

Para la interpretación me parece que puede ayudar el utilizar el pedal de sordina como apoyo a la sección que va del compás ochenta al compás noventa y dos marcada con doble piano.

Ej.21



pp

pp marqué

First system of musical notation for Exercise 21. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The second staff starts with a whole rest and then contains a bass line with a *pp marqué* dynamic marking.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features two staves with the same key signature and time signature as the first system. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with various rhythmic patterns and rests.



Retenu - -

mp

Third system of musical notation, concluding the exercise. It features two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. The system ends with a double bar line. A *Retenu* marking is placed above the final measure of the upper staff, and a *mp* dynamic marking is placed above the final measure of the lower staff.



Imagen 5

**Dmitri Shostakovich**

**(1906-1975)**

***Tres danzas fantásticas Op.5***

## 5. Tres danzas fantásticas Op.5 de Dmitri Shostakovich

### 5.1 Contexto histórico

En 1861 el Estado ruso cuyo territorio se extendía desde las fronteras de Japón hasta las de Alemania, abolió la servidumbre conservando a pesar de ello las formas de propiedad y dominio feudal dirigidas por una nobleza terrateniente, que era una minoría contrastante con los campesinos analfabetas, mayoría en ese país. No obstante se habían formado partidos (liberales, revolucionarios y socialdemócratas) que en conjunto con algunos pequeños burgueses buscaban derrocar al zar Nicolás II Romanov. Así poco a poco las ideas de intelectuales y obreros de una revolución social se fueron expandiendo a lo largo del territorio como la gran esperanza para que los trabajadores (tanto obreros como campesinos) tuvieran mejores condiciones de vida.<sup>67</sup>

A principios del siglo XX las cuatro ciudades principales Rusas eran San Petersburgo, Moscú, Kiev y Odesa, donde la población educada se encontraba dividida en dos grupos: los occidentalizantes (buscaban que Rusia adoptara el modelo capitalista) y los eslavófilos (querían conservar la religión ortodoxa y la cultura campesina tradicional). En 1905-1906 surgieron las primeras protestas y manifestaciones que llevaron a una primera revolución, pues estalla el conflicto cuando el ejército del zar dispara contra unos manifestantes. El partido bolchevique se une a este movimiento a pesar de que lo catalogaban como una revolución democrática burguesa pues su intención era transformarla paulatinamente en una revolución socialista. Finalmente el movimiento se disuelve ante la promesa del zar de crear un parlamento y una constitución, se reparten las tierras y crecen los proyectos de industrialización. Mientras tanto los diferentes partidos políticos iban creciendo cada vez más, teniendo mayor injerencia en la sociedad, los principales eran el Partido Constitucional Demócrata (buscaban una monarquía institucional), el Partido Social Revolucionario (campesinos) y el Partido Socialdemócrata (inspirado en ideas marxistas dividido en dos grupos: los bolcheviques, radicales a favor de la voluntad del pueblo, y los mencheviques que buscaban primero implementar una democracia parlamentaria).

Cuando en marzo de 1916 la guerra estaba estática, se percataron de que ésta no traería ninguna ventaja a las grandes masas de la población, de modo que para ese año los 13 millones de rusos que habían ido a pelear habían sufrido ya millones de bajas y 4.5 millones de heridos, las zonas rurales estaban devastadas y vivían la escasez de alimentos, en estas condiciones, previo a la derrota del ejército ruso frente al ejército alemán, el

---

<sup>67</sup> Bromm, J. *op cit.*, p. 220 - 223

régimen zarista entra en crisis. En 1917 surgen muchos movimientos protestando contra la guerra, escasez de alimentos, y el autoritarismo del régimen. Los obreros de Petrogrado hacen un llamado a huelga general y el zar envía tropas a someterlos, sin embargo los soldados se niegan a disparar contra mujeres y obreros que sólo pedían pan, muchos de los cuerpos militares se unen a la protesta obligando al zar a abdicar.

Ante esto se crea un gobierno provisional compuesto de soviets (consejos locales con delegados obreros y soldados). Debido a que el gobierno provisional no cumple con lo que propuso de finalizar la guerra y repartir la tierra, en noviembre de ese año el soviet de Petrogrado, dirigido por bolcheviques, toma el poder y lo entregan al congreso de los soviets de toda Rusia, que llega a tres acuerdos: proclama la institución del poder soviético (formando un gobierno encabezado por Lenin), exige la paz inmediata sin anexiones ni indemnizaciones, y declara la tierra propiedad nacional. Se nacionalizan también los puntos centrales de la economía: fabricas grandes, bancos, comercio (salvo el pequeño) y las comunicaciones. De este modo el mundo se encuentra dividido en dos proyectos, el capitalista y el socialista.

El fin de la primera guerra mundial no dejó conforme a ningún país, con lo cual, los veinte años posteriores estuvieron llenos de conflictos económicos, sociales y políticos nacionales e internacionales. Por ejemplo los ataques de todos los países capitalistas hacia el proyecto socialista de la URSS. Así hacia finales de la década de 1930 el ascenso del nazismo en Alemania crea enfrentamientos y nuevamente se forman bloques hasta que estalla el conflicto con el expansionismo de Alemania hacia toda Europa.

Las principales características de este conflicto son: su extensión a todo el mundo pues tanto los aliados (antifascistas) como el eje (fascistas) buscaron apoyo en todas partes del mundo, sirviéndose de los medios de comunicación masiva, la tecnología altamente mecanizada, el desarrollo de la aviación, el bloqueo submarino y la invención del radar y los cohetes, así como de las armas químicas. No existió una división tajante entre los combatientes y la población civil, la movilización total impuesta por las necesidades industriales de la guerra, abarca a todos los pueblos en lucha. A su vez los bombardeos toman importancia tanto industrial como civil por las afectaciones terribles que conllevan. La guerra psicológica es utilizada como uno de los principales recursos de ataque y se activa en amplias masas populares en todo el mundo, que se expresa en la exigencia de castigar a los criminales de guerra, el deseo de destruir las condiciones que habían hecho posible el nazismo y su política expansionista. Al concluir el conflicto se realizan juicios internacionales contra los principales criminales de guerra, el número de personas muertas durante el conflicto es de cuarenta millones aunado a una cantidad mayor de heridos.

El periodo posterior a la segunda guerra mundial se caracteriza por profundas inquietudes sociales, económicas y políticas, durante casi cuarenta y cinco años existe un terror generalizado a que estalle otro conflicto de mayores magnitudes, se acelera e incrementa el contacto en todo el globo y se acentúan las diferencias nacionales y sociales. Aumenta la producción industrial a la vez que crece el hambre y la desigualdad en muchas zonas, la población mundial se multiplica rápidamente y se plantea la incógnita entre el gran progreso de la humanidad y su retroceso o autodestrucción.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Bromm, J. *op cit.*, p. 224 - 241

## 5.2 Aspectos biográficos

### Dmitri Shostakovich

El compositor ruso Dmitri Shostakovich nació en San Petersburgo el 12 de septiembre de 1906 y murió en Moscú el 9 de agosto de 1975. Shostakovich nació en una época crucial de la historia de Rusia. El fervor revolucionario y la insatisfacción con el régimen zarista habían conducido al sangriento levantamiento de enero de 1905 y Shostakovich contaba con once años al momento del estallido de la Revolución de Octubre de 1917. Su carrera musical se desarrolló en paralelo a la historia del nuevo Estado soviético, no obstante, a menudo estaba en desacuerdo con las doctrinas artísticas oficiales, nunca acepto del todo las actitudes soviéticas respecto a la música, y mantuvo hasta el final una integridad e individualidad que lo colocan como el compositor más importante de la URSS.<sup>69</sup>

Shostakovich estaba destinado a convertirse en pianista. Estudió el piano en su hogar con su madre y después en el Conservatorio de Petrogrado con Leonid Nikolaiev. Estudió también composición con Maximilian Steinberg y formó una asociación cercana con el entonces director del conservatorio, Aleksandr Glazunov, cuya influencia se manifiesta en su *Primera sinfonía* compuesta en 1925. Poco después su profesor Steinberg manifestaría su incompreensión ante algunas de sus disonantes obras tempranas para piano, en especial la primera *Sonata para piano* de 1926 y sus *Aforizmi* (Aforismos) de 1927. Para esta época Shostakovich se había alineado con los principios visionarios de la Asociación para la Música Contemporánea (ASM) que promovía activamente el estudio y la interpretación de la música occidental contemporánea de compositores como Paul Hindemith, Alban Berg y Arnold Schoenberg. Los frutos de esta etapa pueden apreciarse en la sobriedad de sus piezas para piano, en la música incidental compuesta para la comedia *Klop* (La chinche) de Vladimir Maiakovski compuesta en 1929, en los ballets *Zolotoy vek* (La época dorada), compuesta en 1930, y *Bolt* (El cerrojo) de 1931, así como en la música para la película muda *Noviy Vavilon* (Nueva Babilonia) de 1929, la cual fue rechazada por la mayoría de las orquestas de cine por su dificultad.

Terminó dos óperas: *Nos* (La nariz) en 1930, y *Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda* (Lady Macbeth de Minsk) en 1934. *La nariz* es un vivo reflejo de su época que plasma la atmósfera satírica prevaleciente en la década de 1920 y pone particular énfasis en el estilo modernista que Shostakovich cultivaba en ese tiempo, a través de ritmos y armonías de mucha complejidad. Revela también su aguda sensibilidad por el teatro y su tratamiento altamente original de la voz.

---

<sup>69</sup> Latham, A. *op cit.*, p.1388 - 1390

La excentricidad de sus primeros años compositivos no tardó mucho en enfrentar la desaprobación oficial. Conforme las autoridades soviéticas, bajo el poder de Stalin, decidieron transformar las artes en un vehículo para el beneficio del Estado, el ambiente de experimentación artística que la tolerancia de la década de 1920 había permitido que prosperara, entró en un periodo de férrea recesión. Para cuando en 1932 se promulgó el decreto que otorgaba al Estado control absoluto de las actividades musicales, Shostakovich estaba próximo a concluir su ópera en cuatro actos *Lady Macbeth de Minsk*. Después de su estreno de 1934 en Leningrado, la obra fue admirada como modelo del nuevo concepto de realismo socialista, pero apenas dos años más tarde, justo después de que Stalin presenciara una representación, apareció una severa crítica en la editorial del respetado periódico *Pravda* (Verdadero) que calificaba la obra como “Sumbur vmesto musiki” (No música, sino caos) por explícita y disonante. Retirada de inmediato del repertorio, no se volvió a interpretar en Rusia sino hasta 1963 con el título de *Katerina Izmaylova*.

La censura de *Lady Macbeth* tuvo consecuencias tanto en la ópera soviética como para la música soviética en general. En esos años, 1935-1936, Shostakovich trabajaba en su *Cuarta sinfonía* que si bien no tenía el grado de complejidad de la *Segunda sinfonía* de 1927, en tanto a los recursos de politonalidad y polirritmia, si tenía gestos audaces, sombríos, y una enorme estructura sinfónica atípica. Una obra así no tenía cabida en el clima prevaleciente, por lo que Shostakovich guardó la obra que, de hecho, no se estrenó sino hasta 1961. En su lugar compuso su *Quinta sinfonía* en 1937, la cual fue una respuesta del artista soviético a la crítica, con un lenguaje más claro y directo que la *Cuarta sinfonía*, además de que su sentido de grandiosidad y nobleza le imprimían un carácter más apegado a los ideales del realismo socialista. La *Quinta sinfonía* reveló una personalidad en maduración ya evidente en algunas obras anteriores como el primer *Concierto para piano* de 1933 y la *Sonata para violonchelo* de 1934, y que también manifestaría en obras posteriores como el primer *Cuarteto de cuerdas* en 1938, la *Sexta sinfonía* en 1939, y el *Quinteto para piano* compuesto en 1940.<sup>70</sup>

Shostakovich realizó una reorquestración de la ópera *Boris Godunov* de Modest Musorgski entre 1939 y 1940. Más adelante preparó una edición de *Khovanshchina* y la orquestración de *Cantos y danzas de la muerte*; su música vocal guarda una afinidad evidente con el crudo realismo de la música de Musorgski, y la influencia de éste es particularmente

---

<sup>70</sup> Ho, A. B., & Feofanov, D. (1998). *Shostakovich Reconsidered*. Toccata Press., p. 159 - 170

importante en las sinfonías *Trece* y *Catorce* así como en los ciclos de canciones compuestos en sus últimos años.<sup>71</sup>

La URSS entró a la guerra en 1941, año del sitio de la ciudad de Leningrado por el ejército alemán. El sitio duró dos años y medio, provocando carencias y sufrimientos a la población. Shostakovich capturó el clima de este periodo en su *Séptima sinfonía* de 1941, la cual describió como “una sinfonía de nuestro tiempo, sobre nuestra gente, sobre nuestra guerra sacra, sobre nuestra victoria” y la dedicó “a la ciudad de Leningrado”. La atmosfera de la *Séptima* contrasta con la *Octava sinfonía* de 1943, compuesta en el momento más álgido de la guerra y revestida del amargo pesimismo que envuelve también el *Trío para piano* de 1944, compuesto a la memoria de Ivan Sollertinski.

Para celebrar el final de la guerra Shostakovich compuso su *Novena sinfonía* en 1945, en ésta, impera una atmosfera clara y transparente. El aire de confianza y serenidad de la obra no cumplieron con las expectativas oficiales de una celebración heroica y espectacular de la victoria, hecho que contribuyó enormemente a las críticas suscitadas por la obra durante la purga cultural emprendida en 1948 por el brazo derecho de Stalin, Andrei Zhdanov. Junto con otros compositores, Shostakovich fue declarado formalista y se le demandó categóricamente retomar el camino del realismo socialista.

Shostakovich una vez más tuvo que emprender acciones para contrarrestar las críticas de Zhdanov. Aplazó la aparición de algunas obras polémicas acabadas y otras en proceso de composición como el *Primer concierto para violín* que compuso entre 1947 y 1948, el ciclo de canciones *Iz yevreyskoy narodnoy poèzii* (De la poesía popular judía) compuesto en 1949, y el *Cuarto cuarteto de cuerdas* que compuso en 1949. En lugar de estas obras entregó al público varias partituras cinematográficas y obras corales como el oratorio *Pesn' o lesakh* (La canción de los bosques) de 1949, los *Diez poemas sobre textos de poetas revolucionarios* compuestos en 1951, y la cantata *Nad Rodinoy nashey solntse siyayet* (El sol brilla sobre nuestra patria) de 1952.

Con la muerte de Stalin en 1953 cambió de tal grado la atmosfera cultural que las obras de Shostakovich de finales de la década de 1940 lograron ser estrenadas. Completó también su *Décima sinfonía* en donde las expresiones de melancolía y búsqueda interior, presentes en su música anterior, vuelven a emerger con fuerza. La *Décima sinfonía* terminada en 1953, es una obra profundamente personal con uso abierto de su monograma musical D-S-C-H, el cual está derivado de la transliteración alemana de su nombre, Dmitri SHostakowitsch, lo que en la nomenclatura musical alemana se lee D-Eb-C-B (re-mib-dosi), y que usó en muchas de sus obras, especialmente en el *Cuarteto de cuerdas no.8* de

---

<sup>71</sup> Latham, A. *op cit.*

1960 y en ésta sinfonía. Algunos comentaron que la sinfonía no era “realista” y atacaron su pesimismo manifiesto; otros argumentaron que era correcto que el compositor soviético se dejara guiar por sus instintos artísticos personales en un tiempo en el que el proceso de desestalinización abría paso a la “independencia, el atrevimiento y la experimentación musicales”; la obra suscitó una polémica que se prolongó durante tres días en la facción moscovita de la Unión de Compositores Soviéticos.

Desde este momento la música de Shostakovich se volvió cada vez más introspectiva. Se entregó con más dedicación al medio íntimo del conjunto de cámara, componiendo siete de sus quince cuartetos de cuerda en la década final de su vida y compuso la *Sonata para viola* en 1975, el año de su muerte. Compuso también algunos ciclos de canciones en los que trató temas como la ironía, el terror y la muerte que tan fuerte presencia tuvieron en otros momentos de su vida: *Satiri* (Sátiras) en 1960, con poesía de Sasha Chorny, *Siete romances sobre poemas de Aleksandr Blok* en 1967, *Seis poemas de Marina Tsvetayeva* en 1973 y la *Suite sobre versos de Michelangelo Buonarroti* en 1974. Sus últimas sinfonías, que culminan con la enigmática *Sinfonía no.15* de 1971, comparten algunos rasgos. En la *Sinfonía no.13* de 1962 para bajo solista, coro masculino y orquesta presentó un retrato de la opresión estalinista, subtitulada “Baby-Yar”, donde pone en música cinco poemas de Yevtushenko. En la *Sinfonía no.14* compuesta en 1969 para soprano y bajo solistas con pequeña orquesta de cuerdas y percusión, pone música a poemas de Rilke, García Lorca, Apollinaire y Küchelbecker; aquí la profunda introspección de sus años finales se manifiesta en una música dramática y siniestra, es una obra de una gran intensidad.<sup>72</sup>

Se ha escrito mucho sobre la postura de Shostakovich en el esquema político soviético y sobre el enorme abismo que separa sus obras aparentemente “públicas” de las más “personales”, como las sinfonías y los cuartetos finales. Shostakovich tuvo la capacidad de lidiar con lo banal y lo profundo, pero esta diversidad no debe ser atribuida a las presiones políticas tanto como a su personalidad multifacética, que lo hacía capaz de crear música por lo general de muy alto mérito artístico para todo tipo de público. Shostakovich no perdió tiempo en la burocracia musical que perseguía limitar el gusto compositivo mediante decretos absurdos. En palabras de Shostakovich “al estudiar mi música podrán descubrir mi verdad plena como hombre y como artista”. Murió el 9 de agosto de 1975 en Moscú.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Ho, A. B., & Feofanov, D. (1998). *Shostakovich Reconsidered*. Toccata Press., p. 373 - 418

<sup>73</sup> Latham, A. *op cit*.

### 5.3 Análisis de la obra

Las tres danzas fantásticas de Shostakovich tienen la misma estructura, considero que se pueden identificar como ABCA, siempre llegando al clímax en la parte C. La primer danza fantástica está escrita en un compás de cuatro cuartos, sin ninguna armadura. La parte A está conformada por una frase que se repite dos veces, la frase está compuesta de dos semifrases: la primera, en los compases uno y dos, construida sobre un acorde disminuido a partir de Do que resuelve en la segunda semifrase a Re bemol, esta segunda semifrase está hecha sobre un arpeggio del acorde Re bemol con séptima mayor en el compás tres, que resuelve en el compás cuatro a un acorde aumentado a partir de Sol. Esta frase de cuatro compases se repite, los compases cinco, seis y siete son idénticos al uno, dos y tres, solamente cambia el final de la frase pues en el compás octavo después de resolver al acorde de Sol aumentado éste a su vez resuelve a Do. La segunda parte (B) comienza en Do en el compás noveno y también está construida a partir de una pequeña frase que se repite dos veces, esta pequeña frase tiene dos partes contrastantes, la primera en el compás noveno iniciando en “piano”, la segunda parte de la frase en el compás décimo marcada con un “forte” está hecha sobre un arpeggio de Si menor con séptima mayor en treintaidosavos. La tercer parte (C) también comienza en Do mayor y está marcado por un “a tempo” y “espressivo” en el compás trece. La primera frase de esta tercera parte escrita en los compases trece y catorce también se repite en los compases catorce y quince pero con diferencias, pues si bien en la primera se concluye en un acorde de Re bemol aumentado, en la segunda llegamos a Si bemol menor. Después de estas dos frases, a partir de acordes seguidos de tresillos en dieciseisavos que nos recuerdan la frase anterior, se llega al clímax en el compás diecinueve y veinte. En el compás veintiuno se regresa a la parte A, se toca la primer frase exactamente igual a como se tocó de los compases uno al cuatro y después se repite con ciertas variaciones, pues en lugar de iniciar en un acorde disminuido de Do se inicia en un acorde de Do con séptima menor. Del compás veintinueve al treinta y dos hay una pequeña coda en la que nos deja en la tonalidad de Do mayor.

La segunda danza fantástica está escrita en un compás de tres cuartos con una armadura de Sol mayor. La parte A también está hecha por una frase que se repite, esta frase de ocho compases comienza con un acorde de La con séptima menor en la mano izquierda que se mueve hacia un acorde de Re sostenido menor con Do becuadro, mientras la melodía en la mano derecha se dibuja a partir del arpeggio del acorde de La con séptima menor, que viaja a un La sostenido en el segundo compás, esto se repite y en el quinto compás comienza la respuesta de esta primer semifrase, con un cambio en la armonía en la mano izquierda se hace un acorde de Re mayor con séptima menor mientras la melodía en la mano derecha comienza con Mi. En el sexto compás vuelve a aparecer el acorde de

Re sostenido menor con Do becuadro y en el séptimo regresa el Re mayor con séptima menor que nos lleva a Sol en el octavo compás, la melodía en estos compases va siendo marcada con octavas en la mano derecha, esta frase de ocho compases se repite y en el compás diecisiete comienza la parte B. La parte B está marcada por cambios de dinámica y agógica, pues la primer semifrase empieza con un “espressivo” sobre un acorde de Do mayor en la mano izquierda mientras la mano derecha realiza la melodía en octavas. En el compás diecinueve y veinte se repite casi idénticamente lo que se hizo en el compás diecisiete y dieciocho sólo que esta vez las octavas de la mano derecha son melódicas, así concluye la primer semifrase. En el compás veintiuno se da el primer contraste pues si bien el tempo marcado en un inicio es “Andantino”, aquí aparece un “Più mosso” y un “forte”, ésta semifrase por los cambios dinámicos y agógicos es más rítmica que melódica. En el compás veinticinco se regresa al “Tempo I” y comienza la repetición de la primer semifrase, en el veintinueve vuelve a aparecer el “Più mosso” y se repite la segunda semifrase de la parte B. El tempo vuelve a cambiar pues en el compás treinta y tres donde comienza la parte C con un acorde de Mi bemol mayor está indicado “Allegretto”. Esta parte C está escrita en ocho compases y en la armonía predomina Mi bemol mayor. En los primeros cuatro compases, dos semifrases nos recuerdan la primer frase de la parte B con la melodía octavada en la mano derecha, en los siguientes cuatro se llega al clímax de la danza, cada uno de estos cuatro es casi idéntico entre sí, pues en el primer tiempo de cada uno de ellos hay un acorde de Mi bemol con acento mientras en los tiempos débiles del compás una melodía va de Sol a La bemol y viceversa mientras una voz intermedia va descendiendo cromáticamente al paso de los cuatro compases; esta sección termina con un calderón sobre la línea divisora de compás, que nos invita a respirar. En el compás cuarenta y uno aparece la indicación “Tempo I” y comienza la repetición de la parte A con ligeros cambios en la mano izquierda, pues esta vez el bajo es octavado, en el compás cincuenta y tres está marcado un “diminuendo al fine” y en el cincuenta y cinco un “ritenuto” que nos lleva a terminar en el compás cincuenta y seis en “pianísimo”.

La tercer danza fantástica está escrita en un compás de dos cuartos y al igual que la primer danza con una armadura de Do mayor. La primer parte (parte A) escrita en los primeros ocho compases está formada por una frase que se repite, ésta inicia en un acorde de La bemol. La melodía en la mano derecha está hecha sobre el arpeggio de La bemol que nos lleva en el segundo compás a un Sol con séptima menor (quinto de Do) en el tercer compás regresa a La bemol que sería el sexto grado si estuviéramos en Do menor y en el cuarto regresa a Sol mayor. Durante la danza Shostakovich juega con los acordes de Do mayor y de Do menor, esta frase de cuatro compases se repite casi íntegramente y en el compás noveno hay un pequeño puente de cuatro compases sobre Sol que nos lleva a la parte B, en el compás treceavo. Esta parte B inicia en Do mayor, en los primeros dos compases, la mano derecha realiza un tema hecho sobre terceras menores, los dos

compases se repiten íntegramente pero una octava abajo. En el compás diecisiete inicia una pequeña sección en donde en la mano derecha hay un movimiento melódico cromático ascendente que nos llevará hasta la parte C, mientras en la mano izquierda se va alternando un Fa sostenido y un Si en el bajo con un acorde de La menor. La parte C, marcada con un “forte quasi campanelle”, comienza en el compás veintiuno, esta parte que también empieza en Do mayor, tiene también una gran apertura en las voces pues mientras la mano izquierda está en la parte baja del piano, en la mano derecha inicia en la parte más aguda del piano. Esta parte está hecha utilizando el primer motivo de la parte A, éste se va alternando en la mano derecha e izquierda. Primero se toca en Do mayor en el compás veintiuno, después en Mi bemol menor con La bemol en el bajo en el compás veintitrés y después en el compás veinticinco comienza sobre un acorde de Re mayor con séptima menor, éste se toca tres veces bajando de octava en cada repetición. En el compás treinta y uno, después de un calderón sobre la barra de compás, regresa a la parte A, del treinta y uno al treinta y cuatro, el tema se toca idénticamente a como se tocó del compás cinco al compás ocho. En el treinta y cinco inicia la otra sección de la parte A, que anteriormente nos llevaba a la parte B, sólo que en esta ocasión nos conduce al final, en el compás treinta y nueve hay un “ritenuto” y “pianissimo”. El compás cuarenta es silencio, en el cuarenta y uno y en el cuarenta y dos una pequeña coda que pareciera broma nos recuerda el primer motivo en la mano izquierda para concluir la danza con un último arpeggio en Do mayor.

## 5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para la interpretación es importante tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra, por ejemplo año de composición y circunstancias. Estas piezas aunque pequeñas nos presentan algunas dificultades, aún cuando fueron escritas en su juventud ya nos muestran algo de lo que fue el lenguaje de Shostakovich, el cual no siempre es fácil de apreciar o de interpretar. Creo que también es útil para la interpretación pensar en algún paisaje onírico, pues como su nombre lo dice, estas danzas nos pueden sugerir lugares de fantasía. De igual manera creo que puede ayudar pensar no solamente en ideas musicales tal y como las hemos estado analizando sino también en gestos musicales.

Propongo poner especial atención en los cambios de dinámica y agógica, principalmente en las danzas primera y segunda pues si bien en la primer danza en el compás nueve se está en “piano” al siguiente hay un “forte”, un “mezzoforte”, un “mezzopiano”, un “espressivo” y un “poco ritardando” (Ejemplo 22); en la segunda danza de estar en “piano” en el compás veinte al veintiuno hay un cambio a “forte” y un “più mosso” (Ejemplo 23). Este tipo de cambios son muy importantes para poder interpretar de manera adecuada estas danzas.

Ej.22

Musical score for Example 22, showing measures 9 to 13. The score is in G major and 3/4 time. It features dynamic markings p, f, mf, mp, and p, and tempo markings poco rit. and a tempo. Fingerings are indicated above the notes.

Ej.23

Musical score for Example 23, showing measures 17 to 21. The score is in G major and 3/4 time. It features dynamic markings espr., grazioso, and f, and a tempo marking Più mosso. Fingerings are indicated above the notes.



Imagen 6

**Manuel María Ponce**

**(1882-1948)**

***Tercer estudio de concierto. Hacia la cima***

## **6. Tercer estudio de concierto “Hacia la cima” de Manuel María Ponce**

### **6.1 Contexto histórico**

#### **México (1882-1948)**

Hacia el último cuarto del siglo XIX asciende al poder Porfirio Díaz. Después de dos contiendas electorales perdidas contra Benito Juárez (1867 y 1871) realiza un levantamiento armado proclamando el plan de La Noria (1871), al morir Juárez, algunos meses después, sube a la presidencia Sebastián Lerdo de Tejada quien en 1876 intenta reelegirse debido a lo cual Díaz vuelve a levantarse en armas con el plan de Tuxtepec (1876) llegando por fin a la presidencia mediante las elecciones de 1877. Dado que entre sus argumentos de levantamiento se encontraba la no reelección reformó la constitución (1878) prohibiendo ésta, así en 1800 entregó el poder a Manuel González, este periodo que terminaría en 1884 lo utilizó para crear lazos políticos regionales, ganando las elecciones de 1884. Al tomar nuevamente la presidencia reforma inmediatamente la constitución de modo que existiera una reelección inmediata abarcando así el periodo de 1888 a 1892, hacia 1890 elimina de la constitución toda restricción a la reelección con lo cual gobierna también de 1896 a 1900 y de 1900 a 1904, en 1903 alarga el periodo de gobierno a 6 años con lo que su último gobierno abarca de 1904 a 1910.

La fortaleza y aparente estabilidad que hubo en este periodo se debía principalmente a las concesiones que otorgó a militares leales a él, con lo cual se crearon élites regionales sólidas a su servicio (oligarquía). Debido a esto la desigualdad social estuvo muy marcada concentrando el poder económico en pocos. Aunado a esto, el favoritismo y la facilidad para la entrada de capital extranjero permitieron el desarrollo del país (con la construcción de ferrocarriles, instalación de servicios y creación de grandes fábricas) más no el crecimiento, pues la mayoría de la población al no tener otra opción, era mano de obra y debido a que era mucha, muy barata.

En este panorama de descontento y hartazgo surgen movilizaciones y huelgas que son terriblemente reprimidas, sin embargo se consolidan movimientos como el impulsado por los hermanos Flores Magón que pugna por la justicia social y los derechos laborales.

A nivel cultural, la ideología liberal permeaba los diversos estratos sociales, sin embargo ésta poco a poco se fue adaptando a las tradiciones y a la cultura local. Del mismo modo que en otras épocas las corrientes culturales y artísticas llegadas de Europa eran adaptadas a la realidad mexicana, así “[...] surgió una cultura que, en sus partes o en

conjunto, en convivencia o en enfrentamiento, presenta elementos del conservadurismo o del catolicismo, del liberalismo radical o moderado, del romanticismo y del nacionalismo, del positivismo y del cientificismo, del humanismo y de las tradiciones locales. Una cultura rica y plural que sintetizó lo extraño y lo propio, que osciló entre el cosmopolitismo y lo mexicano.”<sup>74</sup>

Conforme el descontento comenzó a generalizarse y a escalar estratos, comenzó a urdirse desde las élites el movimiento anti reeleccionista encabezado por Francisco I. Madero, sin embargo cuando hace el llamado a levantarse en armas no es secundado por la clase media urbana que lo había estado apoyando, no obstante se unen grupos rurales de clase baja. Debido a la variedad de estratos, de lugar de origen y de tipo de profesiones de las que emergieron los grupos revolucionarios, las luchas armadas fueron muy distintas a lo largo del país. Así, hubo lugares donde la lucha fue cruenta, mientras que en otros no se afectó la cotidianidad.<sup>75</sup>

Con el asesinato de Francisco I. Madero y la ascensión de Victoriano Huerta a la presidencia, comienza la etapa más difícil de la revolución, pues los grupos revolucionarios comenzaron a separarse permitiendo la existencia de caudillos con propuestas y modos diferentes de cambiar la situación del país de acuerdo a sus problemáticas (Emiliano Zapata, Francisco Villa, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón entre otros). El gobierno de Victoriano Huerta al no contar con el apoyo de estos caudillos enfrentó distintos ataques hasta que, con la toma de Guadalajara por parte de Álvaro Obregón, Victoriano Huerta huye del país. Acto seguido se instala un gobierno provisional firmando los tratados de Teoloyucan en agosto de 1914.

Paulatinamente los revolucionarios tuvieron diferencias, una de ellas la convocatoria a una convención en la que se iniciarían las propuestas de reformas sociales y políticas que se implementarían. Primero se instaló en la capital, pero al expandirse se traslada a Aguascalientes donde villistas y zapatistas le otorgan su apoyo creando un nuevo gobierno. Esto obligó a Carranza (inconforme con la convención desde el inicio) a retirar su gobierno a Veracruz con el apoyo de Obregón.

Las diferencias entre los grupos revolucionarios crearon un estado de caos en el país, pues había enfrentamientos armados en muchas regiones, el campo y la industria se encontraban abandonados o en estado de precariedad, surgieron grupos bandoleros que

---

<sup>74</sup> Kuntz, F., Speckman, S., & Speckman, E. (2010). *Nueva Historia General de México - "El Porfirato"*. México D.F.: El colegio de México., p. 487 - 526

<sup>75</sup> Garcidiego, J. (2004). *Nueva historia mínima de México*. México D.F.: SEP-El colegio de México., p. 225 - 254

aumentaban la inseguridad, lo que devino en una sobrepoblación en las ciudades. Esto causó enfermedades, escasez y miseria en gran parte de la población.

En 1917 comienza el Congreso constituyente, pues la conformación de un nuevo documento de ley era necesaria. Se realizarían elecciones para diputados en las que participaría la población. A pesar de las realidades diversas de las que provenían los distintos diputados, lograron consolidar un documento en el que se atendían las principales demandas sociales: educación (art.3°), aspectos agrarios (art.27), derechos laborales (art.123) y religión (art.130) entre otros.

Hacia 1920 comienza la etapa del estado posrevolucionario: el nuevo Estado, aunque no completamente democrático, deviene en un Estado nacionalista, legitimado y estable, pues contó con grandes apoyos populares así como con un grupo político militar hábil. Paulatinamente se fueron recuperando la agricultura, la minería y el ferrocarril, también se dio apoyo al desarrollo de la pequeña y mediana propiedad, fue un periodo en el que se consolidaron las instituciones que darían forma y contenido al nuevo Estado. A nivel cultural aparece la generación del Ateneo (grupo de jóvenes intelectuales y artistas de clase media) que promueve la educación no positivista y el acercamiento a las humanidades y las artes.

La llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia consolida al ejecutivo como poder primario de la nación, Cárdenas crea un pacto social real entre Estado y clases populares debido al proyecto común que se tenía. Es durante este sexenio (1934-1940) donde se tiene mayor congruencia y organización respecto a los sindicatos, las instituciones y las organizaciones sociales, de manera que el Estado construye una base fuerte que lo legitima al no excluir a ningún sector. El proyecto de educación socialista de Cárdenas da un giro enorme al país pues inicialmente causa controversia, se realizan grandes campañas de alfabetización por todo el país, la literatura aborda principalmente proletarios del campo y la ciudad, también fueron promovidas las memorias revolucionarias.

El cine comenzó a retomar a la revolución y las historias que mostraban costumbres del México rural, en 1934 es inaugurado el Palacio de Bellas Artes albergando a la Orquesta Sinfónica Nacional (creada por Carlos Chávez) que fuera una plataforma para los compositores mexicanos.

A partir de 1940 México adopta el modelo económico ISI (Industrialización por Sustitución de Importaciones) mediante el cual se tenían que producir los productos (manufactura principalmente) que se importaban. Así comenzó a dársele prioridad a la industrialización y debido a que el Estado invertía mucho en ésta y la recaudación de impuestos no le era suficiente, la inflación marco este periodo.

Bajo un discurso dirigido a la unidad nacional, el Estado pedía a empresarios y trabajadores que olvidaran sus diferencias pues ante todo eran mexicanos, de modo que el reparto agrario y las demandas de campesinos y trabajadores se dejaron en segundo plano. Conforme avanzan los sexenios, la relación Estado-organizaciones va cambiando de carácter debido al cambio en el proyecto económico, rompiendo el pacto social (nacional popular) consolidado por Cárdenas.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Aboites, L., & Loyo, E. (2010). *Nueva Historia General de México - "La construcción del nuevo estado 1920-1945"*. México D.F.: El Colegio de México., p. 595 - 647

## 6.2 Aspectos biográficos

### Manuel María Ponce

El compositor mexicano Manuel M. Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas y murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948.<sup>77</sup>

Ponce fue un niño prodigio, a los seis años compuso una polka; a los ocho escribió la *Marcha del sarampión*; a los doce era organista de una iglesia de Aguascalientes; y a los dieciocho compuso una *Gavota* que se divulgó por todo el mundo gracias a Antonia Mercé. Antes de su primer viaje a Europa recibió clases de piano con su hermana Josefina y de teoría con Cipriano Ávila, en Aguascalientes. En 1900 se trasladó a la capital de México, donde estudió piano con el maestro y pianista español Vicente Mañas y armonía con el maestro italiano Eduardo Gabrielli. Ingresó al Conservatorio en 1901 donde su permanencia fue fugaz debido al impulso de sus maestros para irse al extranjero. Toda su primera producción fue compuesta exclusivamente para piano.

En diciembre de 1904 Ponce llegó a Italia con una carta de recomendación de su profesor Eduardo Gabrielli para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia. Ahí recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto con Cesare Dall'Olio y Luigi Torchi. Después ingreso al Conservatorio Stern de Berlín, donde fue discípulo de Martin Krause. La máxima influencia que recibió Ponce durante su primer viaje fue lisztiana, a través de sus herederos, pues Martin Krause fue discípulo de Liszt y Luigi Torchi fue alumno de Jadassohn quién a su vez fue alumno de Liszt. Es posible que Ponce se haya convencido en este viaje de que el surgimiento musical de varias naciones europeas se debió al cultivo del folclore y por esto, al regresar a México, emprendió el estudio sistemático de los tipos representativos de la música popular del país.

Aunque el movimiento nacionalista en México parece haber tenido causas propias, adelantándose quizás a varias escuelas nacionales europeas, como no existía realmente una doctrina nacionalista, aquellos brotes aislados de expresión “mexicanista” no encontraron un campo propicio para su desarrollo y la música popular sufría el desdén de los compositores y de una sociedad que solo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés. Fue entonces cuando Ponce emprendió la estilización del material autóctono, no sólo en la escritura pianística sino introduciéndolo por primera vez en los terrenos del sinfonismo y de la música de cámara. Además de las composiciones también pueden agregarse a su

---

<sup>77</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 1208

actividad como folclorista, desde 1904, publicaciones y conferencias que pueden documentarse ampliamente.

Las primeras dos obras fundamentales que Ponce compuso son el *Trío romántico* con piano, comenzado desde 1905 y terminado en 1912, y el *Concierto para piano y orquesta* de 1910. Estas composiciones no están basadas en temas populares, no obstante, tienen cierto carácter “mexicano”. Particularmente notable es su *Concierto para piano*, quizá la obra más importante de su fase romántica. Las *Estampas nocturnas* para orquesta, en forma de suite, toman su material temático de melodías folclóricas. Las dos primeras rapsodias para piano, escritas respectivamente en 1911 y 1914, incluyen variaciones de melodías populares hasta en estilo fugado, con inversión del tema. Ponce no fue el primer músico en el país que escribió una sonata para piano, pero sí fue el primero que introdujo temas mexicanos en dicha estructura musical. Su *Sonata No.2* consta de dos movimientos, y en ella utiliza las canciones de “El sombrero ancho” y “Las mañanitas” en el primer movimiento y el son “Pica, pica, perico” en el segundo movimiento. También en su *Balada* para piano, escrita en forma sonata, utiliza dos canciones mexicanas “El Durazno” y “Acuérdate de mí”. Ponce fundó la primera cátedra de folclore musical en nuestro país y señaló en sus escritos la conveniencia de celebrar un congreso de música a fin de encauzar a los compositores mexicanos hacia el nacionalismo. Tras la caída de Victoriano Huerta, en 1915, debido al desprestigio y hostigamiento va a Cuba en donde permanecerá hasta 1917<sup>78</sup>. Emprende el viaje junto con el poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga. En La Habana ofrecen conciertos y veladas musicales y Ponce funda una Academia de Música. También en este viaje Ponce asimiló el folclore de la música local y compuso su *Suite cubana*, las *Rapsodias cubanas*, el *Preludio Cubano*, *Elegía de la ausencia* y *Guateque*. También de este periodo es su *Sonata para chelo y piano*. En 1917 regresa a México donde tiene a su cargo la dirección de lo que fue la primera versión de la Orquesta Sinfónica Nacional. En este año también contrae nupcias con la cantante Clementina Maurel.

De 1925 a 1932, Ponce estuvo en París donde se sometió a la vigilancia de Paul Dukas, quién fue uno de los más grandes pedagogos entre los compositores modernos, a él acudieron también Manuel de Falla, Maurice Ravel, Heitor Villalobos, entre otros. En esos años Ponce practicó, aunque durante muy poco tiempo, la politonalidad, se familiarizó con los recursos instrumentales del impresionismo francés y se dedicó a la música pura, en un espíritu neoclásico. En su música de esta etapa, en comparación con la de las anteriores, predominan los títulos de la música abstracta: preludio, fuga, suite, sonata,

---

<sup>78</sup> Picún, Olga y Consuelo Carredano. “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

estudio, etc. Otro aspecto significativo es que posiblemente influenciado por las ideas del “Grupo de los seis franceses”, su música de esta etapa no tiene grandes desarrollos temáticos y usa nuevas estructuras más breves. Mientras que antes escribió grandes sonatas para piano, un *Cuarteto para* cuerdas y una *Sonata* para chelo, ahora compuso una *Sonatina* para piano, *Miniaturas* para arcos, *Preludios* para chelo y una *Sonata breve* para violín.

El lenguaje musical de la *Sonatina* para piano puede sorprender a quienes consideran a Ponce como un romántico “trasnochado”. Su asimilación de los recursos técnicos modernos también queda plasmada en la suite de *Cuatro piezas para piano*, aquí cada trozo es bitonal, moviéndose la mano derecha en una escala y la izquierda en otra; tonalidades de cinco sonidos diferentes entre sí (en el *Preludio* y en la *Arietta*), junta un modo gregoriano con una escala pentáfona (en la *Zarabanda* y en la *Giga*). También construye acordes a base de cuartas y de quintas, éstos se advierten en toda la obra. Las *Cuatro piezas para piano* no son las únicas en donde Ponce abordó la técnica politonal: sus *Miniaturas* para cuarteto de arcos contienen partes escritas en cuatro tonalidades diferentes (cada instrumento en una escala distinta), quizá solo superado por Milhaud, quien combinó seis escalas diferentes en su *Serenata No.3* para orquesta. También durante su estancia en París, Ponce trabó amistad con Andrés Segovia, lo cual tuvo una significación histórica para la literatura de guitarra, pues de esta amistad nació una copiosa producción de preludios, fugas, sonatas, variaciones, estudios y otras obras dedicadas a Segovia por parte de Ponce, así como también el *Concierto* para guitarra y orquesta.

Ponce salió de París en 1933 y volvió a radicar en la ciudad de México hasta 1948, año de su muerte. Esos últimos 15 años fueron la etapa más nacionalista del compositor. Al regresar de su segundo viaje, prácticamente toda su producción final fue de estilo moderno-nacionalista, exceptuando algunas obras como el *Concierto* para guitarra. Cabe distinguir tres tipos de composiciones después de su estancia en París: primero, aquellas que ofrecen una estilización artística de temas folklóricos, como las *Instantáneas mexicanas* para orquesta, los *Coros* para niños o las piezas *Para los pequeños pianistas mexicanos*; el segundo, aquellas en donde las melodías populares sirven de base a estructuras elaboradas, como en los poemas sinfónicos *Chapultepec* y *Ferial*; y el tercero, aquellas de temas originales que revelan el estilo nacionalista, muy personal, desarrollado por Ponce, como el *Concierto* para violín, las *Danzas mexicanas* para piano o el *Poema elegíaco* para orquesta, escrito en 1934 a la muerte de su amigo el poeta Luis G. Urbina,

con quién había viajado a Cuba. A esta última etapa de Ponce también pertenecen sus *Poemas para canto*, estrenados a partir de 1934.<sup>79</sup>

Las pequeñas *Instantáneas* para orquesta, los *Coros* para jardines de niños y las 20 piezas *Para los pequeños pianistas mexicanos* son obras sobre temas nacionales comparables a las de Bartók sobre temas húngaros. Abarcan los tipos representativos de la música del pueblo mexicano, síntesis del indio y del español. En las piezas indígenas se encuentran melodías pentáfonas de los mayas, yaquis y huicholes; ritmos asimétricos, evocaciones de los conjuntos instrumentales prehispánicos y armonías que se alejan de la tonalidad clásica. En las piezas de la época colonial y del México independiente, figuran los cantos tradicionales de las posadas navideñas y de los días onomásticos, las canciones y danzas mestizas, los jarabes y huapangos, así como los corridos de la Revolución.

La última obra sinfónica que Ponce escribió fue *Instantáneas mexicanas*, estrenada en 1947. Es un conjunto de seis piezas de diversas épocas y regiones del país con carácter auténticamente nacional. Al igual que en el poema sinfónico *Chapultepec*, aparece nuevamente el “Canto de la Malinche”, en otra versión, ahora como primera pieza de las *Instantáneas*.

Ponce escribió música sinfónica, de cámara y coral, así como obras para uno y dos pianos, órgano, violín, chelo, flauta, guitarra, clavecín y canto. Abordó la mayoría de las estructuras musicales: sonata, suite, variaciones, motete, coral, canon, fuga; los tipos de danza y lied; y las formas libres como el poema sinfónico, el preludio, el estudio, etc. Dejó algunas obras de carácter religioso, otras de género descriptivo y ensayó en el campo de la ópera, del ballet y de la música de escena. Con más de 180 obras para piano, sin contar sus arreglos de canciones mexicanas, Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana. Fue un excelente pianista, estudio con Martin Krause, discípulo de Liszt, quien formó a artistas como Edwin Fischer y Claudio Arrau.

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna, divididas en cuatro etapas: la primera anterior a su primer viaje a Europa (1891 a 1904), la segunda después de su primer viaje (1905 a 1924), la tercera durante su segundo viaje (1925 a 1932) y la cuarta después de su segundo viaje (1933 a 1948). En su primera etapa (romántica) compuso muchas obras para piano, las cuales revelan la influencia del folclor nacional. En su segunda etapa (romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. También, gracias a su profunda asimilación del elemento folclórico, escribió obras inconfundiblemente “mexicanas” sin recurrir al cancionero popular. En su tercera etapa (moderna) se

---

<sup>79</sup> Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: UNAM., p. 21 - 51

familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico. En esta etapa también, gracias a su amistad con Andrés Segovia, compuso un considerable número de obras para guitarra. En su cuarta etapa (moderna) volvió a presentar temas folclóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales.

En el mes de febrero de 1948 el Presidente de la República Miguel Alemán otorgó a Manuel M. Ponce el Premio Nacional de Artes y Ciencias, 1947, éste fue su último homenaje en vida. Ponce fue el primer músico en recibir dicha distinción. Dos meses más tarde, el 24 de abril, Ponce, ya delicado de salud desde largo tiempo, fallece víctima de un ataque de uremia.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Castellanos, P. *op cit.*

### 6.3 Análisis de la obra

La esencia del género “estudio” es una forma diferente de un “ejercicio”, el cual no solamente es útil. El estudio fue designado principalmente para animar a los aficionados a practicar la técnica necesaria en una pieza interesante de tocar y tolerable al oído, en tanto que un profesional quizá preferiría trabajar ejercicios puramente mecánicos como los de Carl Czerny, Ernó Dohnányi o Charles Louis Hanon. La primera serie que utilizó el término, de hecho llamado *Studio per il pianoforte*, fue publicada por Cramer en Londres en 1804. Por lo general, cada pieza se concentra en un aspecto particular de la técnica instrumental o de la composición, a menudo por medio de la repetición de la misma figura o motivo en diferentes alturas. A principios del siglo XIX, publicaron estudios para piano Muzio Clementi (*Gradus ad Parnassum*) y Johann Nepomuk Hummel, entre otros. Conforme fue avanzando el siglo, los estudios comenzaron a escribirse tanto para el uso profesional de concierto como para la práctica privada, produciendo obras de tal virtuosismo como los *Études de concert* y *Études en forme de 12 exercices* de Franz Liszt (revisados primero como *Grandes études* y después como *Études d'exécution transcendante*), dedicados a Czerny; los *12 Grandes études* op.10 de Fryderyk Chopin, dedicados a Liszt y sus *12 études* op.25; así como los *Études symphoniques* op.13 de Robert Schumann, dedicados a Sterndale Bennet. Liszt también transcribió al piano algunas piezas virtuosas escritas para violín de Nicolò Paganini como los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*. Entre los compositores posteriores que escribieron importantes series de *estudios* para piano se encuentran Valentin Alkan, Camille Saint-Saëns y Claude Debussy. En el siglo XX, se continuó con la composición de estudios tanto para los conciertos profesionales como para la práctica privada de los aficionados; evidentemente, éstos pueden ser para cualquier tipo de instrumento e incluso para voz u orquesta. Los estudios para piano fueron especialmente cultivados por los compositores de Europa Oriental, principalmente Alexander Scriabin, Sergei Rachmaninov, Sergei Prokofiev, Béla Bartók y más recientemente György Ligeti. Igor Stravinski escribió uno para pianola, el cual orquestó después. Hans Werner Henze y Darius Milhaud también escribieron estudios para orquesta.<sup>81</sup>

En el tercer estudio de concierto para piano de Ponce llamado *Hacia la Cima*, se presentan diferentes dificultades a resolver, entre ellas encontramos arpeggios que se continúan con el cruzamiento de manos, la superposición de manos, grandes saltos en la mano izquierda y octavas en la mano derecha. El estudio está escrito en Mi menor en compás de seis octavos y tiene una gran introducción antes de presentar el tema, ésta va del compás uno al cuarenta y ocho. La figura 1, inicia con un Mi octavado en ambas manos en doble “forte” y “risoluto”, de la octava en la mano derecha se desprende un arpeggio de Do con

---

<sup>81</sup> Latham, A. *op cit.*, p. 560 - 561

séptima mayor en la parte más aguda del piano que se irá continuando con el cruzamiento de manos dentro de los dos primeros compases y llegará hasta un Si en la parte más baja del piano al inicio del tercer compás. Inmediatamente en la mano derecha comienza la figura 2, a base de dieciseisavos escrita en dos compases que se repetirá varias veces dentro del estudio, en ésta mientras en la mano derecha hay dieciseisavos, la mano izquierda en cuartos con puntillos y acento toca el paso cromático de Si a Do y viceversa. Esta figura concluye al inicio del compás cinco con un acorde de Mi menor e inmediatamente aparece la figura 3 que también se usará varias veces dentro del estudio en la cual se superponen las manos, mientras con la mano derecha se toca un Si constante en la mano izquierda se hace una pequeña melodía usando La sostenido y Do, esta figura concluye en el inicio del compás siete con un Si bajo y en la mano derecha comienza la repetición de la figura 1. Con estas tres figuras está escrita toda la primer parte alternando armónicamente entre Mi menor y su quinto grado, Si menor. Al final de la primera parte de la introducción hay un pequeño puente que comienza en la anacrusa al compás veintidós y termina en el compás veinticinco, este puente nos lleva a la repetición de toda la primera parte, la cual se realiza del compás veintiséis al compás cuarenta y seis. En el compás cuarenta y siete la armonía descansa en Mi menor y en el cuarenta y nueve comienza el tema melódico del estudio, éste es cantado por la mano derecha mientras la mano izquierda acompaña con octavos y una voz intermedia acompaña en dieciseisavos. El tema melódico está basado en el salto de cuarta de Si a Mi, su regreso y el descenso por grados conjuntos desde Si hasta Mi. Del compás cincuenta y siete al sesenta y cuatro, se repite idénticamente el tema melódico, sólo que esta vez una octava arriba. Con la anacrusa al compás sesenta y cinco se inicia un pequeño desarrollo sobre el tema, en éste se viaja primero a Sol mayor y después a Mi mayor a partir del compás sesenta y nueve. Del compás setenta y tres al setenta y seis hay un puente que nos llevará a otra sección del desarrollo, en este puente el motivo se toca cuatro veces, primero en La bemol, marcado “forte”, después una octava arriba, marcado “piano”, inmediatamente en La bemol menor, nuevamente en “forte” y por último en una octava arriba en “piano”. Este La bemol menor lo utiliza armónicamente como cuarto grado armónico de Mi bemol, lo que permite que la siguiente sección del desarrollo esté en esta tonalidad. Esta sección que va del compás setenta y siete al noventa y uno tiene especial dificultad por los saltos que se deben hacer, pues la melodía escrita en octavos, se toca en octavas en ambas manos en las partes extremas del piano e inmediatamente se viaja a la parte central de éste para tocar el acompañamiento escrito en dieciseisavos y con las manos superpuestas. Melódicamente se juega con el mismo intervalo de cuarta, esta vez viajando de Mi bemol a La bemol y después de Si bemol a Mi bemol. Con la anacrusa al compás noventa y dos inicia otro puente, el cual concluye en el noventa y ocho y nos llevará armónicamente a Si bemol. Antes del compás noventa y nueve se cambia a la armadura de Si bemol. Aquí

comienza otra sección de desarrollo la cual nos llevará a un clímax en el compás ciento diecisiete. En toda esta sección Ponce utiliza mucho la escala cromática, del compás noventa y nueve al ciento seis se toca dos veces una frase de cuatro compases, en la pregunta, de dos compases, la melodía aparece en ambas manos, en la mano izquierda en octavos y en la mano derecha en dieciseisavos mientras alterna con un Si bemol pedal; la respuesta es una escala cromática en la mano derecha, la cual va alternando con un Fa. En el compás ciento siete aparece nuevamente la escala cromática descendente en la mano derecha, esta vez en octavos y sin alternar ya con ninguna nota. En el compás ciento once aparece nuevamente la pregunta de dos compases y la respuesta, la escala cromática descendente, que comienza en el compás ciento trece, esta vez es tocada en dieciseisavos e inicia en la parte más alta del piano. La pregunta, que gracias a la escala cromática ha ido moviéndose de tonalidad aparece nuevamente en el compás ciento quince, esta pregunta nos lleva al clímax, que es la respuesta, la escala cromática descendente desde la parte más alta del piano marcada con un doble “forte” y tocada en octavas en ambas manos. Del compás ciento diecinueve al compás ciento treinta un puente en el que hay distintos cambios armónicos nos regresa a Mi menor. En el compás ciento treinta y uno comienza la recapitulación del tema, el cual se toca idénticamente a como se tocó del compás cuarenta y nueve al sesenta y tres. Con el descenso en cuartas cromáticas de la mano derecha en el compás ciento cuarenta y cinco comienza la coda del estudio en la que se reafirmará la tonalidad al alternar nuevamente en la armonía entre el primer y quinto grados (Mi menor y Si mayor). En el compás ciento cincuenta y seis comienza en la mano derecha un arpeggio de Mi menor en dieciseisavos que atraviesa prácticamente todo el piano y nos lleva a un “quasi tremolo” y un “tutta forza” en el compás ciento cincuenta y nueve, el estudio concluye en los compases ciento sesenta y dos y ciento sesenta y tres con un acorde de Mi menor marcado con “forte”.

## 6.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Creo que para la interpretación es importante tomar en cuenta aspectos contextuales de la obra. De igual manera escuchar diferentes interpretaciones, así como otras obras de Ponce nos puede ayudar a entender mejor la obra. A continuación propongo algunas sugerencias técnicas que han contribuido a mejorar mi interpretación de la obra.

Al ser un estudio, Ponce trabaja con distintas dificultades técnicas para ser tratadas, la sugerencia que puedo dar es la de estudiar con calma y detenimiento cada una de ellas para tener un resultado final favorable. Por ejemplo, los constantes saltos que se presentan en distintas partes del estudio en la mano izquierda, pues es necesario realizar saltos de la mitad del piano al extremo de éste como del compás dieciséis al compás diecinueve.

### Ej.24



En una sección central que va del compás setenta y siete al compás noventa y uno, la cual está marcada con “forte” creo que es importante tocar fuerte solamente las octavas que llevan la melodía, y tocar lo más ligero posible el acompañamiento con acordes en la parte central del piano, esto con el objetivo de no romper con la secuencia de lo que nos va diciendo la melodía.

Handwritten musical score for piano, measures 76-92. The score is divided into five systems, each with a blue border. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/8. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'. Measure numbers 76, 78, 79, 81, 83, 85, 87, and 92 are visible. There are handwritten annotations in blue ink, including 'E-flat' and 'F-flat' with arrows pointing to specific notes or chords. A blue box highlights a section of the score from measure 76 to the end of measure 92.

## **Conclusiones**

En resumen, realizar esta investigación me ha sido útil principalmente para mejorar de forma integral mi interpretación de las obras. Cada uno de los apartados me ha servido para dar un paso más en mi formación como profesional de la música.

Realizar la contextualización de la obra tanto histórica como biográfica de acuerdo a cada compositor me parece importante, pues lleva a una amplia reflexión acerca de aquellos aspectos generales y específicos tanto del compositor como de su tiempo y finalmente de su obra, esto permite profundizar en la interpretación de la misma de modo consciente. También es un recorrido por la historia de la música académica de occidente, que permite vislumbrar su desarrollo.

En cuanto a los análisis de cada una de las piezas fue importante su realización pues me permitió un mejor entendimiento de las obras, por ejemplo: conocer a fondo su estructura armónica y formal, así como hallar el canto de cada voz.

Escribir las sugerencias interpretativas ayuda para crear conciencia del camino que se toma para tocar cada pieza, también permite hallar las debilidades que se tienen como intérprete de la obra y repensar qué hacer para superarlas.

Finalmente me permitió hacer un recorrido por las distintas asignaturas que cursé en la carrera, de modo que pude reflexionar mi proceso de formación en la Escuela Nacional de Música. También me despertó la inquietud de profundizar en cada una de las futuras obras que busque interpretar.

## Bibliografía

- Abbiati, F. (1960). *Historia de la Música*. México D.F.: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Aboites, L., & Loyo, E. (2010). *Nueva Historia General de México - "La construcción del nuevo estado 1920-1945"*. México D.F.: El Colegio de México.
- Anderson, E. (1961). *The Letters of Beethoven*. Londres.
- Avins, S. (1997). *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford.
- Blume, F. (1970). *Classic and Romantic Music*. Nueva York.
- Boyd, M. (1983). *Bach*. Londres.
- Bromm, J. (2012). *Esbozo de historia universal*. México D.F. Grijalbo.
- Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: UNAM.
- Díaz Cervantes, Emilio, Dolly R. de Díaz. (s.f.). *Ponce, Genio de México. Vida y Época (1882-1948)*. México: Ujed.
- Donington, R. (1992). *The Interpretation of Early Music*. Nueva York.
- Ferguson, D. (1947). *Piano Music of Six Great Composers*. Nueva York: Prentice-Hall, Inc.
- García Martín, M. (1993). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Garciadiego, J. (2004). *Nueva historia mínima de México*. México D.F.: SEP-El colegio de México.
- Geiringer, K. (1984). *Brahms. Su vida y su obra*. España. Altalena.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. China. Phaidon.
- Ho, A. B., & Feofanov, D. (1998). *Shostakovich Reconsidered*. London. Toccata Press.
- Jeuge-Maynard, I. (2000). *Le Louvre, l'a albume du musée*. Paris: Hachette.
- Kinderman, W. (1995). *Beethoven*. Oxford.
- Kuntz, F., Speckman, S., & Speckman, E. (2010). *Nueva Historia General de México - "El Porfirato"*. México D.F.: El colegio de México.

- Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Little, M., & Jenne, N. (1991). *Dance and the Music of J.S.Bach*. Indiana University Press.
- Massin, J., & Massin, B. (1967). *Ludwig van Beethoven*. Madrid. Ediciones Turner, S.A.
- Nelson, R. (1948). *The Technique of Variation: A Study of Instrumental Variation from Cabezón to Reger*. Berkeley y Los Angeles.
- Nueva Enciclopedia Didáctica Quillet*. (1980). México: CUMBRE.
- Pastor, M. (2003). *Historia Universal*. México D.F.: Santillana.
- Repollés, J. (1963). *Gigantes de la música*. Barcelona: Bruguera.
- Rosen, C. (1996). *The Romantic Generation*. Londres.
- Sadie, J. A. (1990). *Companion to Baroque Music*. Londres.
- Sherman, T. K., & Brancolli, L. (1972). *The Beethoven Companion*. Doubleday & Company.
- Spasa, J. A. (2005). *Rembrandt*. Londres: Numen.
- Spitta, P. (1992). *Johann Sebastian Bach*. Nueva York: Dover.
- Triadó, J. R. (1998). *La luz en la pintura*. Barcelona: Carrogio.
- Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Walker, A. (s.f.). *New Light on Liszt and His Music*. Nueva York: Pendragon Press.

### **Hemerografía**

- Estrada, L. A. (1989). La Suite en J.S.Bach - Guía Auditiva. *Pauta*, 85-90.
- Estrada, L. A. (1990). La Suite de J.S.Bach - Guía Auditiva. *Pauta*, 71-87.

## Anexo

- Ejemplos 1 al 10 tomados de: Bach, J.S., *Suite III*, [música impresa]: para teclado. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1865.
- Ejemplos 11 y 12 tomados de: Beethoven, L.v., *Sonaten für das Pianoforte*, [música impresa]: para piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862.
- Ejemplos 13 al 15 tomados de: Brahms, J., *Klavier-werke, Zwei rhapsodien* [música impresa]: para piano. Leipzig, C.F. Peters, 1910.
- Ejemplos 15 al 21 tomados de: Ravel, M., *Sonatine – pour le piano*, [música impresa]: para piano. Paris, A. Durand & Fils, 1905.
- Ejemplos 22 y 23 tomados de: Shostakovich, D., *Three Fantastic Dances Op.5*, [música impresa]: para piano. New York, G. Schirmer 1976.
- Ejemplos 24 y 25 tomados de: Ponce, M.M., *Hacia la cima: 3er. Estudio de concierto para piano solo*, [música impresa]: para piano. México, Repertorio de Música Ángela Peralta.
  
- Imagen 1 (Retrato de Johann Sebastian Bach) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://redmayor.wordpress.com/category/bach-johann-sebastian/>
- Imagen 2 (Retrato de Ludwig van Beethoven) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/reasons-love-beethoven/>
- Imagen 3 (Fotografía de Johannes Brahms) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://brahms.unh.edu/>
- Imagen 4 (Fotografía de Maurice Ravel) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://musicienrebel.fr/fiches-de-cours/musique-classique/compositeurs-de-musique/maurice-ravel/>
- Imagen 5 (Fotografía de Dmitri Shostakovich) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://www.theguardian.com/music/2013/>
- Imagen 6 (Fotografía de Manuel María Ponce) consultada el 2 de Agosto del 2014, tomada de: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26636>