



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

“Notas al programa”.

Contexto histórico, datos biográficos, análisis y sugerencias técnico-interpretativas de las obras:

SUITE INGLESA NO.2 EN LA MENOR BWV 807 (J.S. Bach).

SONATA EN LA BEMOL MAYOR HOB. XVI/46 (F.J. Haydn).

RAPSODIA EN SOL MENOR OP.79 NO.2 (J. Brahms).

PRELUDIO EN SI MENOR OP.32 NO.10 (S. Rachmaninov).

ÉTUDE NO.1 DE LOS *DEUX ÉTUDES POUR PIANO* (M.M. Ponce).

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADO EN PIANO

P R E S E N T A :

SALVADOR ALCALÁ CANCHOLA.

ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:

PROF. ANDRÉS ACOSTA SÁNCHEZ.

ASESORA PARA EL TRABAJO ESCRITO:

PROFA. MARÍA EUNICE FABIOLA PADILLA LEÓN.



MÉXICO D.F.

JUNIO 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Al Maestro **Andrés Acosta Sánchez**, por todos sus consejos y su inmensa sabiduría que me dedicó a lo largo de todo este tiempo, sin los cuales la culminación de esta magnífica aventura iniciada hace poco más de una década no hubiera sido posible; por toda su amabilidad, respeto, rigor (en los momentos en que fue necesario) y calidez humana mostrada en cada una de las clases que tuve la fortuna de tomar con este destacado artista del piano y estupenda persona.

Al Maestro **Francisco José Viesca Treviño**, por su peculiar método mayéutico de enseñanza musical, el cual fue fundamental en mi desarrollo como músico, por sus valiosas lecciones que aprendí en cada una de sus clases, no sólo en lo referente al arte musical, sino a la vida misma, lecciones que marcaron un parteaguas en mi desarrollo como individuo, por toda la confianza que en mí depositó para ejercer responsabilidades universitarias de gran envergadura.

A la Maestra **María Eunice Padilla León**, por sus valiosas aportaciones y su disponibilidad para que este proyecto pudiera concretarse de manera satisfactoria.

Al Doctor **Felipe Ramírez Gil (q.e.p.d.)**, por haber sido un gran apoyo no sólo en lo meramente académico, sino un ser humano digno y ejemplar a quien recordaré con gratitud y cariño.

DEDICATORIA

A **mis padres**, por su apoyo a lo largo de todos estos años.

A los maestros **Monique Rasetti, Arturo Uruchurtu, Armando Merino, David Domínguez, Horacio Puchet, Salvador Rodríguez, Homero Villarreal, Gustavo Delgado, Concepción Morán, María Elena Mercado** cuyas enseñanzas fueron decisivas en mi formación académica y personal, por todos los momentos tan amenos que viví en cada una de sus clases.

Al maestro **Gustavo Cerda Castellanos**, por haber sido el iniciador de mi “Big Bang” musical durante mi estancia en la Escuela Secundaria Diurna 272. “Rufino Tamayo”, y a quien con siempre recuerdo con sumo cariño por haber despertado en mí el interés por ésta, la menos racional de las artes.

A los maestros **Eufemio Zapién y Hazael Rivera**, con quienes tuve la dicha de haber tocado mis primeras escalas, arpegios, acordes, etc., que a la larga derivaron en esto: la culminación de una carrera musical en la máxima casa de estudios de la nación.

Al M. en I. **Gilberto García-Santamaría González**, director de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, así como al Lic. **Daniel Muñoz Torres** y al profr. **José Antonio Linares Lugo**, jefe de la Unidad de Extensión Universitaria y jefe de Actividades Culturales respectivamente de la misma entidad, por habernos permitido difundir nuestro arte en el campus mencionado, por su trato amable y cordial con el que siempre hemos sido tratados y por su valiosa disposición a ser impulsores de la cultura.

A los profesores: **Leticia Gutiérrez, Silvia Flores, Guillermina Díaz, Ruth Ortega, Fabiola Alanís y Beatriz García**, ya que sin su guía, el dominio de las lenguas de Shakespeare, Molière y Goethe no hubiera sido posible, lenguas cuyo manejo resulta indispensable para todo aquel que desea adentrarse de manera más profunda en el estudio de la vida y obra de muchos de los grandes compositores.

Al Doctor **Hugo Casanova Cardiel**, y a su honorable esposa **Zaida Celis**, quienes me confiaron la tutela pianística de su hijo, y a quienes siempre estaré agradecido por esta distinción, además de ser una familia digna y ejemplar, con quienes siempre podré contar.

Al Dr. **Efraín Medina Villaseñor** y a su respetable esposa, la Dra. **Elvia Neyra Ortiz**, por haberme brindado la oportunidad de impartirle clases a su pequeña

hija, experiencia que ha sido sumamente significativa para mí, por su gentileza y cálido trato.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA	1
ÍNDICE	3
TABLAS.....	4
Introducción.....	5
1 SUITE INGLESA NO. 2 EN LA MENOR BWV 807. J. S. Bach.....	6
1.1 Contexto histórico.....	6
1.1.1 Barroco.....	6
1.1.2 El Barroco musical y sus etapas.	6
1.2 Datos biográficos de J. S. Bach.....	7
1.3 Análisis de la obra.....	9
1.3.1 Suite.....	9
1.3.2 Preludio.....	9
1.3.3 Allemande.....	25
1.3.4 Courante.....	32
1.3.5 Sarabande.....	38
1.3.6 Bourrée I.....	44
1.3.7 Bourrée II.....	50
1.3.8 Gigue.....	52
1.4 Sugerencias técnico-interpretativas.	59
2 SONATA EN LA BEMOL HOB. XVI/46. F. J. Haydn.....	60
2.1 Contexto histórico.....	60
2.1.1 Clasicismo.....	60
2.1.2 El clasicismo en la música.....	61
2.2 Datos biográficos de F. J. Haydn.	63
2.3 Análisis de la obra.....	66
2.3.1 Allegro moderato.....	66
2.3.2 Adagio.....	82
2.3.3 Finale, presto.....	92
2.4 Sugerencias técnico-interpretativas.	105
3 RAPSODIA EN SOL MENOR OP. 79 NO. 2 J. Brahms.....	107
3.1 Contexto histórico.....	107
3.1.1 Romanticismo.....	107
3.1.2 El romanticismo musical.....	108
3.1.3 El piano.....	108
3.2 Datos biográficos de J. Brahms.....	109
3.3 Análisis de la obra.....	112

3.4	Sugerencias técnico-interpretativas.	129
4	PRELUDIO EN SI MENOR OP. 32 NO. 10 S. Rachmaninov.....	130
4.1	Contexto histórico.....	130
4.1.1	Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX.	130
4.1.2	El Nacionalismo Ruso.....	131
4.2	Datos biográficos de S. Rachmaninov.....	133
4.3	Análisis de la obra.....	135
4.4	Sugerencias técnico-interpretativas.	145
5	ÉTUDE No.1 (de los <i>Deux études pour piano</i>). M. M. Ponce.	147
5.1	Contexto histórico.....	147
5.2	Datos biográficos de Manuel M. Ponce.....	149
5.3	Análisis de la obra.....	152
5.4	Sugerencias técnico-interpretativas.	158
6	Bibliografía.	160
7	Apéndice 1. Notas al programa de mano	162

TABLAS

Tabla 1	Bach, Suite inglesa. Análisis Preludio	23
Tabla 2	Bach, Suite inglesa. Análisis Allemande	31
Tabla 3	Bach, Suite inglesa. Análisis Courante	38
Tabla 4	Bach, Suite inglesa. Análisis Sarabande.	43
Tabla 5	Bach, Suite inglesa. Análisis Bourrée I.....	49
Tabla 6	Bach, Suite inglesa. Análisis Bourrée II.....	52
Tabla 7	Bach, Suite inglesa. Análisis Gigue	58
Tabla 8	Haydn, Sonata. Análisis primer movimiento	80
Tabla 9	Haydn, Sonata. Análisis segundo movimiento	91
Tabla 10	Haydn, Sonata. Análisis tercer movimiento	104
Tabla 11	Brahms. Análisis Rapsodia.....	127
Tabla 12	Rachmaninov. Análisis Preludio.....	144
Tabla 13	Ponce. Análisis Estudio.....	157

Introducción.

El presente trabajo tiene como finalidad abordar los cuatro puntos característicos de los cuales se componen las Notas al Programa, siendo estos:

- a) Contexto histórico.
- b) Datos biográficos del compositor.
- c) Análisis de la obra.
- d) Sugerencias técnico-interpretativas.

Cada uno de estos puntos se aplica a las obras que integran este programa con miras a presentar y aprobar el examen profesional de la carrera de piano. Teniendo como principal hilo conductor las características del instrumento en cada período histórico y sus diferencias con el piano de la actualidad, tratando de aprovechar los recursos que éste último nos ofrece a fin de poder lograr una interpretación satisfactoria de las mismas.

1 SUITE INGLESA NO. 2 EN LA MENOR BWV 807. J. S. Bach.

1.1 Contexto histórico.

1.1.1 Barroco.

Barroco ha sido el término utilizado por los historiadores de arte durante casi un siglo para designar al estilo que comprende de 1600 a 1750 aproximadamente. En el siglo XVII ya se postularon dos orígenes contrastantes del término: (1) Del portugués *Barroco*, que describe una perla de forma irregular, y (2) del italiano *baroco*, un término lógico referido a un tipo extraordinario de silogismo. La primera acepción es la que se acepta hoy de manera general, aunque ambas etimologías sugieren las connotaciones que tiene el término de algo extraño, amorfo y antinatural.

En el ámbito político, estos años están dominados por el absolutismo monárquico y los enfrentamientos entre Reforma y Contrarreforma; en el campo filosófico, pensadores como Descartes y Spinoza introducen la reflexión crítica y la duda metódica, dando lugar al racionalismo. A la par de estas nuevas tendencias, la ciencia alcanza un nivel considerable en su desarrollo y ofrece una nueva visión de la realidad, en parte gracias al perfeccionamiento de los instrumentos científicos.

El Barroco refleja en su variedad este ambiente de agitación cultural. El progreso de las ciencias induce a los artistas a ofrecer una visión más compleja del mundo circundante; por otro lado, el esplendor absolutista y la influencia eclesiástica favorecen el desarrollo de un arte monumental y lujoso, en el que la ornamentación adquiere una gran importancia.

Las coordenadas artísticas del Barroco, pues, son menos definidas que las de movimientos anteriores. En cualquier caso, su nacimiento se halla ya prefigurada en algunos artistas de finales del siglo XVI que habían seguido una línea personal dentro del manierismo. (Gago, 2001)

1.1.2 El Barroco musical y sus etapas.

A diferencia del renacimiento, la música barroca no tratará de servir sin más a la palabra, sino de sobrepasarla, de cantarla “afectivamente”. Además, la consolidación del sistema armónico, es decir, la tendencia vertical de las voces y no horizontal como en el Renacimiento, hará que las mismas tengan una importancia diferente, habrá una principal y las demás la sirven como acompañamiento armónico. A lo anterior se le denomina *monodía* acompañada y este acompañamiento lo realiza un *bajo continuo*. Cabe mencionar, que algunos historiadores suelen referirse a este periodo de la música como: “La

era del bajo continuo”, precisamente por la importancia que llegó a tener dentro del mismo.

Manfred Bukofzer en su libro *La música en la época barroca* presenta una historia completa de los estilos en la música barroca, a la cual divide en tres periodos:

- a) Barroco temprano (1580-1630).
- b) Barroco medio (1630-1680).
- c) Barroco tardío (1680-1730)

Los periodos son relevantes especialmente para la música italiana, pero también se aplican, algo más tarde cada caso, a la música barroca de otros países de Europa. En el barroco temprano la monodia contrasta claramente con el contrapunto y hay un predominio claro de la música vocal. En el barroco medio, el *bel canto* establece una distinción entre el aria y el recitativo, la tonalidad de los modos mayor/menor reduce los aspectos feroces de la disonancia barroca temprana, las secciones individuales de formas musicales crecen y la música vocal e instrumental tienen la misma importancia; en el Barroco tardío, la tonalidad alcanza su madurez, el contrapunto se desarrolla completamente dentro del sistema armónico, las formas largas predominan y la música instrumental es la que domina ahora. (Bukofzer, 1994)

Además, el *Concerto grosso* (Un concierto escrito para un pequeño grupo de solistas –concertino- y orquesta –tutti o ripieno-) adquiere una gran relevancia. Las obras de Johann Sebastian Bach representan el último logro de la música barroca. (Gago, 2001)

1.2 Datos biográficos de J. S. Bach.



Imagen tomada de kunst-der-fuge.tumblr.com

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania, el 21 de Marzo de 1685, formando parte de una familia turingia en la que muchos de sus miembros fueron músicos. El patriarca de esta familia fue Veit Bach, muerto en 1615, mientras que el último de los nietos de Johann Sebastian, Wilhelm Friedrich, maestro de capilla de la corte de Berlín, murió en 1846. Fueron padres de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach y Elizabeth Lämmerhirt; se educó dentro de un medio familiar musical extraordinario, donde todo concurría a estimular sus poderosas facultades; célebres eran las reuniones de toda la familia Bach, en las que todos los integrantes (hermanos, tíos, sobrinos, primos, etc.) eran relevantes músicos, ya sea tocando o componiendo. Quedó huérfano de madre a los nueve años, y un año más tarde moría su padre, por lo que hubo de ir a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, con quien continuó sus estudios. A los quince años ingresó a la escuela de San Miguel, en Lüneberg, permaneció en este lugar tres años, llegando a desempeñar el cargo de “Prefecto de los niños del coro”, teniendo en ocasiones, oportunidad de actuar no solamente como organista, sino como director del propio coro.

A los dieciocho años ocupó un puesto como violinista en la orquesta del conde Johann Ernst von Weimar, donde permaneció algunos meses. En 1703 pasó como maestro de capilla a Arnstadt, donde tuvo suficiente tiempo para dedicarse al órgano y a la composición. En 1707 se trasladó a Mulhausen, donde fungió como organista de la iglesia de San Blas, tomando posesión el 15 de Junio. El 17 de Octubre del mismo año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach. En 1708 vuelve a Weimar como organista y músico de cámara del duque reinante. En esta etapa de su vida el repertorio del órgano y los diversos instrumentos reciben la magistral aportación de Bach: entre las composiciones de este periodo figuran la “Tocatta y fuga en re menor” y la monumental “Pasacalle en do menor”.

En 1717 fue a Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Anhalt, quien le confió la dirección de su orquesta. Se inauguró para Johann Sebastian una de las etapas más felices de su vida, gozando de grandes consideraciones y estimación: Aquí escribió la primera parte de “El clave bien temperado” y los célebres “Conciertos de Brandemburgo”, así como música de cámara y obras a las que tituló “Sonatas”, para violín, flauta, viola da gamba, etc., que llegan al límite de las posibilidades técnicas de los instrumentos. En 1720, mientras acompañaba al príncipe en Carlsbad, murió su esposa, que fue enterrada el 7 de Julio, Bach recibió con dolorosa entereza la noticia de la muerte de su mujer. Sin embargo, al año siguiente contrajo nuevas nupcias con Anna Magdalena Wülken, efectuándose la ceremonia en el hogar del maestro el 3 de Diciembre de 1721.

En 1723 parte a Leipzig para tomar posesión del cargo que ocuparía hasta su muerte: “Cantor de la iglesia de Santo Tomás y director de música de la Universidad”.

Bach, que llevó a su culminación el movimiento Barroco, vivió en una época en que los conceptos nuevos y radicales estaban socavando el edificio que había sido levantado, en medida considerable, sobre la polifonía. Ciertamente, en el curso de su vida, Bach vio que se le consideraba un compositor anticuado, un pedante, cuya música era desechada a favor de la música homofónica y melódica más ligera del *style galant*, la música elegante y grácil.

Con Bach la música barroca llegó a su máximo esplendor. Bach resumía todo lo que había existido antes, al mismo tiempo que anticipaba todo lo que vendría. No era sólo un músico culto cuando se trataba de su propia música; también era un músico que conocía todos los tipos de música. Sin duda era uno de los virtuosos más cultivados de su tiempo, y poseía un amplísimo conocimiento de todo lo que estaba sucediendo en la escena europea. En los últimos años de su vida, Bach padeció una enfermedad de los ojos que empeoró hasta dejarlo completamente ciego. Su muerte ocurrió el Martes 29 de Julio de 1750 a las ocho y cuarto de la noche. (Orta Velázquez, 1960)

1.3 Análisis de la obra.

1.3.1 Suite.

Una suite es una pieza musical compuesta por varios movimientos cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. Todas las danzas que integran una suite generalmente están escritas en la misma tonalidad o en su relativo menor/mayor, según sea el caso. Las danzas tenían –por lo general- una forma binaria simple, es decir, dos secciones muy parecidas cada una de las cuales se repetía una vez. Una suite solía comenzar con un preludio, de carácter improvisado. La primera danza era, la mayor de las veces, una *Allemande*, seguida por una *Courante* y una *Sarabande* para finalizar con una *Gigue*. Éstas cuatro constituyen las danzas características de la suite. La suite llegó a su apogeo con Haendel y Bach durante el siglo XVIII. (Gago, 2001)

Las suites inglesas de Bach se caracterizan por comenzar con un preludio de longitud considerable, lo que las diferencia de las francesas, que carecen de éste.

1.3.2 Preludio.

Como se mencionó anteriormente, el preludio es, en términos generales, una obra que surge de la improvisación del intérprete para realizar algunos ajustes de afinación. Su forma es libre, es decir, que no presenta una estructura bien definida a diferencia de otros tipos de formas musicales, esto como consecuencia de su propio carácter improvisado. Si bien en un principio el preludio solía ser de carácter ligero y breve duración, con el paso del tiempo

fue adquiriendo una mayor extensión, hasta convertirse muchas veces en una parte fundamental de la suite.

En el caso particular del prelude de esta suite, cabe destacar que, pese a lo señalado en el párrafo anterior, éste goza de una estructura inusualmente compleja para tratarse de un prelude, ya que tanto la estructura como la textura guardan más parecido con un Concierto Italiano. A *grosso modo* podemos decir que se trata de una forma ternaria simple que utiliza un *ritornello*, siendo éste muy similar al sujeto de una fuga. Esta forma, a su vez, es parte de una mayor y más prolongada forma *da capo*.

El prelude da inicio con el *ritornello* en la voz superior. La parte A de la forma ternaria inicial está escrita en su mayoría a dos voces. Las partes principales del *ritornello* son fácilmente identificables (cabeza y cuerpo), además de que éste es presentado poco después en la voz inferior

Como se mencionó anteriormente, el *ritornello* guarda un gran parecido con el sujeto de una fuga. Aunque la textura en general de todo el prelude es muy parecida a la de ésta última forma, no podemos afirmar que se trata de un caso como tal, dado que, si en verdad estuviéramos hablando del sujeto de ésta, lo más lógico sería que éste fuera presentado en la dominante en la voz inferior, lo cual no ocurre, pues es nuevamente mostrado en la tónica, siendo lo cual, podemos confirmar que es más bien un *ritornello*.

En el compás 3 aparece una combinación de octavos y dieciseisavos armónicamente constituidos sobre la dominante, cada una de estas figuraciones rítmicas servirán como base para dar lugar a otros pasajes posteriores, mientras que en el compás 4 el *ritornello* se presenta nuevamente en la voz inferior, sobre la tónica. Estos modelos rítmicos se alternan de un compás a otro, siguiendo progresiones de dominante hasta el compás 10.

20

Suite 2
BWV 807

Prélude Ritornello

The image shows a handwritten musical score for Suite 2, BWV 807, measures 1 to 10. The score is in 3/4 time and features a 'Prélude' and 'Ritornello' section. The bass line shows a descending pentachord from D major, with a 'No mayor' marking at measure 10. The treble line has various ornaments and fingerings.

Ilustración 1 Compases 1 a 10.

En el compás 10 comienza una nueva serie de progresiones de dominante. Si consideramos la primera nota del bajo de cada compás, hasta el 14, es evidente que estas progresiones están basadas en un pentacordio descendente de Do mayor. En el compás 14 las alteraciones en la cola del ritornelo indican un eventual giro a la dominante.

Es importante mencionar que en el último tiempo del compás 11 no se cumple a cabalidad con la estructura armónica para que si funcione como dominante de mi menor, recordando que en algunas ocasiones los compositores prescinden de las normas establecidas en aras de mayor originalidad en el discurso musical.

Ilustración 2 Compases 10-15.

El siguiente pasaje comprende del compás 15 al 19 y toma el modelo del compás 5. En él, tras una nueva serie de progresiones se regresa a la tónica (compás 19).

Ilustración 3 Compases 15-19

En el compás 19 aparecen por primera vez tres voces, con el ritornelo sobre la tónica, posteriormente se presenta el ritornelo en el bajo, pero en esta ocasión sobre la dominante, la cual nos conduce nuevamente a la tónica al compás 23.



Ilustración 4 Compases 19 a 23.

Los compases 23 y 24 se encuentran escritos a tres voces. La disposición de las mismas, aunado a la diferencia rítmica que hay entre las voces inferiores y el soprano, hacen que este pasaje sea sumamente contrastante en comparación con los que se han presentado anteriormente, tomando en cuenta que, a partir del compás 26 se presenta en el bajo un nuevo modelo rítmico que enriquece aún más la textura contrapuntística de este pasaje.



Ilustración 5 Compases 23 a 31.

En el pasaje que abarca desde el compás 31 hasta el 36, tónica y dominante se alternan constantemente sobre un mismo esquema rítmico-melódico a tres voces. Dicho esquema se repite de manera idéntica de dos en dos compases, encontrándose cada una de estas repeticiones una octava más aguda con respecto a la anterior.



Ilustración 6 Compases 31 a 36.

A partir del compás 36 comienza un pasaje cuya textura recuerda al de una tocata, pues se presenta un patrón uniforme de figuras rítmicas en ambas voces que se encuentran sobre la dominante y con un claro pedal figurado en las corcheas de los tiempos fuertes de cada compás (si bien es posible encontrar cierto patrón cromático en la melodía, así como algunas progresiones melódicas en el bajo). En el compás 41 esta uniformidad se vuelve aún más evidente, pues ambas voces comprenden la misma figuración rítmica (dieciseisavos que dan lugar a sextas paralelas), mientras que a partir del compás 43 los dieciseisavos del soprano forman grupos de arpeggios ascendentes, reapareciendo el pedal figurado en el bajo, aunque siendo rítmicamente distinto al primero. Dichos arpeggios concluyen con una estructura similar a una escala del compás 46 al 47.



Ilustración 7 Compases 36 a 47.

La siguiente fase recuerda mucho al inicio de la obra (*ritornello* en el soprano sobre la tónica), aunque aquí la textura es a tres voces (compases 47 a 50). Posteriormente, en el compás 51, tónica y dominante son fuertemente reafirmadas a través de un pasaje que comprende grupos incesantes de dieciseisavos sobre estos grados que concluye con una cadencia perfecta al compás 55.

Ilustración 8 Compases 47 a 55

A partir del compás 55, comienza la siguiente gran fase de la obra. Un elemento que distingue claramente a esta parte es el nuevo esquema rítmico que se maneja en las voces superiores (inicia escrita a tres voces), pues no había aparecido antes, con lo cual ayuda a establecer esta nueva gran fase. En la primera parte (compases 55 a 58) se distinguen un par de progresiones de dominante, mientras que la segunda (compases 59 a 61) está claramente basada en el esquema inicial de la primera parte, encontrándose escrita en mi menor (III grado del relativo mayor). A continuación se retoma el esquema inicial de esta sección, con sus características progresiones de dominante, conduciéndonos la segunda de ellas a si menor (compás 66).

Handwritten musical score for guitar, measures 55-66. The score is written in treble and bass clefs. It features arpeggiated chords and melodic lines. Handwritten annotations include "Kitoracello" above the treble staff, "sol Mayor" below the bass staff, and "Si menor" below the treble staff. Roman numerals I, V, III, and I are used to denote chord functions. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A "V" symbol is at the end of the first system.

Ilustración 9 Compases 55 a 66.

El siguiente pasaje consta de progresiones melódicas en forma de arpeggios ascendentes, terminando en una clara modulación a Sol mayor (V grado del relativo mayor) al compás 70.

Al igual que en el compás 11, la función de mi como dominante de La en el compás 62 es sólo aproximada, dado que no se cumple con la estructura armónica tradicional (para ello el sol que se presenta en el segundo tiempo del bajo debería ser sostenido).

The image shows a page of musical notation for piano, numbered 23 in the top right corner. It contains two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 66-70) features a complex texture. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings. The left hand has a bass line with chords and a figured bass pattern. The second system (measures 71-75) continues the piece. The score is in G major, as indicated by the key signature and the handwritten notes 'Re mayor' and 'Sol mayor' at the bottom of the second system.

Ilustración 10 Compases 66 a 70

Del compás 70 al 80 se presenta nuevamente un pasaje cuya textura es similar al de una tocata (diferente al de la primera sección) que está escrito sobre Sol mayor, el cual también presenta un pedal figurado. Tras una breve modificación rítmica en el bajo (compases 78 y 79), nos lleva a Sol mayor en primera inversión al compás 80.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a key signature change to G major, indicated by '(Sol mayor)'. The notation includes various chords (I, II, IV, V, VI, VII) and fingerings (1-5). The second system shows chords I₆, IV, and V. The third system shows chords I₆, V₇, and I. The fourth system shows chords IV, V₆, and I₆. The score is written in a clear, legible hand.

Ilustración 11 Compases 70 a 80.

Los compases 80 y 81 combinan elementos rítmico-melódicos que habían aparecido en los compases 55 y 10 en la soprano y el bajo respectivamente, mientras que en el pasaje que va del compás 83 al 87 se retoma en gran parte la estructura de la parte que va del 42 al 46 (primera parte), aunque sin incluir la escala final.

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a series of chords. The chords are labeled as I_6 (sd mayor), V , V_7 , I , and V_7 . The second system also has two staves, with chords labeled I (sd mayor) and V (mi menor). The third system is a grand staff (treble, middle, and bass clefs) with chords labeled I and I . The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Ilustración 12 Compases 80 a 87.

La siguiente sección reutiliza el esquema de la sección 8 de la primera parte, sólo que en esta ocasión girando en torno a mi menor.

Musical score for Illustración 13, measures 87-95. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a 'Ritornello' marking and a '(Mi menor)' chord. The second system also includes a 'Ritornello' marking. The third system continues the musical progression. Chord symbols like I, V, and VI are visible below the bass staff.

Ilustración 13 Compases 87 a 95.

El pasaje que comprende de los compases 95 a 99 también recicla material ya utilizado anteriormente, en este caso, el que aparece de los compases 55 a 58, cuyas progresiones conducen a Do mayor al compás 99.

Musical score for Illustración 14, measures 95-99. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a '(Do mayor)' chord and a 'V/IV' chord symbol. The second system continues the musical progression. Chord symbols like IV, V, and I are visible below the bass staff.

Ilustración 14 Compases 95 a 99.

La sección final de la parte B del preludio comienza en el compás 99, el cual retoma la sección 3 de esta misma parte (textura al estilo de tocata). Está escrita en Do mayor, pero a partir del compás 106 llama la atención la presencia del VII grado disminuido de Sol (V de Do mayor), el cual se enfatiza aún más en el segundo tiempo del compás 108, el cual conduce a la cadencia final al compás 110.

The image shows a handwritten musical score for measures 99 to 110. The score is in C major and features a toccata texture. It includes a 2-measure introduction, measures 101-105, and a final cadence in measure 110. Chord symbols and Roman numerals are provided for each measure, highlighting the diminished seventh chord (VII°) in measure 108.

Measure 99: C (I), D (II)

Measure 101: C (I), F (IV), G (V)

Measure 105: I⁶₄, VII^{dim} (VII°), V, VII^{dim} (VII°) → V → I₂

Ilustración 15 Compases 99 a 110.

Dicha cadencia tiene una importancia fundamental, pues marca el inicio del “da capo” con el cual se inicia la tercera y última gran fase de la obra (compases 110 a 164), que es prácticamente idéntica a la primera (compases 1 a 55).

El cuadro esquemático del preludio queda entonces conformado de la siguiente manera:

Forma ternaria “da capo”.

Tabla 1 Bach, Suite inglesa. Análisis Preludio

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-55	A	I-I
1-10	Sección 1: Polifonía a dos voces. Progresiones de dominante.	I, V, I, V, V _{6/5} /Re Mayor, V _{6/5} , V/Sol, V, I _{6/4} , V _{6/5} /III, III, V/III
10-15	Sección 2: Modulación a Do mayor (III grado). Progresiones de dominante.	{V, V ₇ /IV, IV, “V ₇ ”/III, V ₇ /II, V ₇ , I} III, V ₆
15-19	Sección 3: Progresiones de dominante sobre el esquema del compás 5. Regreso a la tónica.	V ₆ , I, V ₇ /IV, IV, V ₇ /V, V, I
19-23	Sección 4: Polifonía a tres voces (19). Dominante y tónica.	I, V ₆ , V ₂ , I ₆ , V ₇ , I
23-31	Sección 5: Polifonía a tres voces (23 y 24). Nuevo modelo rítmico en el bajo.	I, {V, I, V ₇ /IV, IV, II} III, V ₆ , I, V, I.
31-36	Sección 6: Juego constante de dominante y tónica a lo largo de un mismo esquema que se va desplazando un registro más agudo.	I, V, I
36-47	Sección 7: Progresiones melódicas en ambas voces. Textura al estilo tocata. Pedal figurado de dominante.	V, I
47-55	Sección 8: Sección conclusiva: Polifonía a 3 voces (37-50). Dieciseisavos paralelos sobre la tónica y la dominante.	I, {V, I} III, V, I, V VI, II _{6/5} , I _{6/4} , V ₇ , I, V, I
55-110	B	I-I
55-66	Sección 1: Nuevo esquema rítmico. Progresiones de dominante. Modulación a mi menor (III/Rel. May.).	I, {V, I} III, {V, I, V, I} mi menor, {V, I} Sol mayor, {V, I} si menor
66-70	Sección 2: Progresiones	I/ si menor, “V”/V, I, {V,

	melódicas en forma de arpeggios ascendentes.	I} Sol mayor (V/Rel. May.)
70-80	Sección 3: Textura al estilo de tocata. Modulación a Sol mayor. Pedal figurado.	{I, II, I ₆ , IV, V, I _{6/4} , V ₇ , I, IV, V ₆ , I ₆ } Sol mayor
80-87	Sección 4: Combinación de elementos rítmicos de los compases 55 y 10 en soprano y bajo respectivamente. Reutilización del esquema de los compases 43 a 46. Modulación a mi menor	I ₆ /Sol mayor, V, I, {V, I,} Sol mayor, V/mi menor
87-95	Sección 5: Esquema similar al de la sección 8 de la primera parte.	I, {V, I} III, V, I, I, V _{6/5} , VI, II _{6/5} , I _{6/4} , V, I, V, I
95-99	Sección 6: Reutilización del esquema de los compases 55 a 58. Modulación a Do mayor. Progresiones de dominante.	III, V/IV, IV, V, I
99-110	Sección 7: Sección conclusiva. Esquema similar al de la sección 3 (tocata). Modulación a Do mayor.	I, II, I ₆ , IV, V, I _{6/4} , VII _{7dis} /V, V, VII _{7dis} /V, V ₂ , I ₆ , V, I
110-164	A	I-I
110-119	Sección 1: Polifonía a dos voces. Progresiones de dominante.	I, V, I, V, V _{6/5} /Re Mayor, V _{6/5} , V/Sol, V, I _{6/4} , V _{6/5} /III, III, V/III
119-124	Sección 2: Modulación a Do mayor (III grado). Progresiones de dominante.	{V, V ₇ /IV, IV, "V ₇₇ /II, V ₇ , I} III, V ₆
124-128	Sección 3: Progresiones de dominante sobre el esquema del compás 5. Regreso a la tónica.	V ₆ , I, V ₇ /IV, IV, V ₇ /V, V, I
128-132	Sección 4: Polifonía a tres voces (128). Dominante y tónica.	I, V ₆ , V ₂ , I ₆ , V ₇ , I
132-138	Sección 5: Polifonía a tres voces (132 y 133). Nuevo modelo rítmico en el bajo.	I, {V, I, V ₇ /IV, IV, II} III, V ₆ , I, V, I.
138-145	Sección 6: Juego constante de dominante y tónica a lo largo de un mismo esquema que se va	I, V, I

	desplazando un registro más agudo.	
145-156	Sección 7: Progresiones melódicas en ambas voces. Textura estilo tocata. Pedal figurado de dominante.	V, I
156-164	Sección 8: Sección conclusiva. Polifonía a tres voces (156-159). Dieciseisavos paralelos sobre la tónica y la dominante	I, {V, I} III, V, I, V VI, II _{6/5} , I _{6/4} , V ₇ , I, V, I

1.3.3 Allemande.

La *Allemande* (alemana) es una danza renacentista y barroca que se cultivó como una pieza instrumental independiente ca. 1580-1750. Se convirtió en el primero de los cuatro movimientos centrales de la suite. En su forma barroca madura (1660-1750), sus características tenían más que ver con una escritura instrumental idiomática que con los ritmos de danza. En la música a solo para clave, laúd o viola está escrita generalmente en compás cuaternario y en forma binaria, comenzando con una o más anacrusas y encaminándose hacia cadencias sobre partes fuertes en frases de longitud irregular. Su tiempo es moderadamente lento y su carácter es serio. Existen también alemandas rápidas, pero se dan con mayor frecuencia en la música para conjunto instrumental, en la que la textura suele ser menos imitativa.

La *Allemande* nació durante la primera mitad del siglo XVI como una “danza alemana” (*Deutscher Tanz, bal tedesco*). Se trataba de una danza rápida a compás binario que solía ir seguida de una *Nachtanz* en compás ternario. Continuó danzándose durante los siglos XVII y XVIII, pero quedó ya estilizada por parte de los virginalistas ingleses que escribieron con frecuencia una serie de compases seguidos que explotaban la figuración de las escalas y el intercambio motivico. Los laudistas y clavecinistas franceses desarrollaron la textura de mayor riqueza descrita anteriormente y estas alemandas generalmente más lentas constituyeron los principales modelos de los clavecinistas alemanes (Froberger, Bach). (Gago, 2001)

Como la mayor parte de las danzas barrocas, la forma de la *Allemande* de esta suite es binaria simple (A,A'), Comenzando la primera parte en la tónica y terminando en la dominante, y a la inversa en la segunda. Se encuentra escrita a tres voces.

Se mencionó que la anacrusa es un elemento que distingue a esta danza, y en este caso los dos primeros tiempos de la soprano se presenta una figuración que será el material característico sobre el cual se basa toda la obra.

Los dos primeros compases se encuentran escritos principalmente sobre la tónica, esto pese a la presencia constante del sol# que funge solamente como bordado inferior (salvo en el último tiempo del primero en el cual si se aprecia claramente la dominante, pues las notas efectúan las conducciones tradicionales, la sensible asciende por grado conjunto a la tónica y la séptima descende de igual manera a la tercera de la tónica. Tómese en cuenta que la nota del bajo constituye una nota pedal), sin tener una función armónica de gran relevancia.



Ilustración 16 Compases 1 y 2.

Los compases 3 y 4 comprenden únicamente dos voces y en ellos el motivo inicial (con alguna pequeña modificación rítmica) es aprovechado para hacer dos progresiones muy claras: una que va de la dominante del cuarto grado en el segundo tiempo del compás 3 (incluyendo la anacrusa del soprano) y resuelve a esta última tonalidad al siguiente tiempo; mientras que la otra va del cuarto tiempo de este compás al primero del 4, habiendo una clara inversión de las líneas melódicas en cada una de estas progresiones. Los tiempos del compás 4 se encuentran escritos sobre el III grado (Do mayor).



Ilustración 17 Compases 3 y 4.

El compás 5 se encuentra escrito sobre la dominante casi en su totalidad, la nota larga del soprano prácticamente tiene el carácter de séptima de este grado, misma que en resuelve a la tercera del acorde de tónica en el segundo tiempo del compás 6, tras haberse efectuado un pequeño giro melódico en el primero.

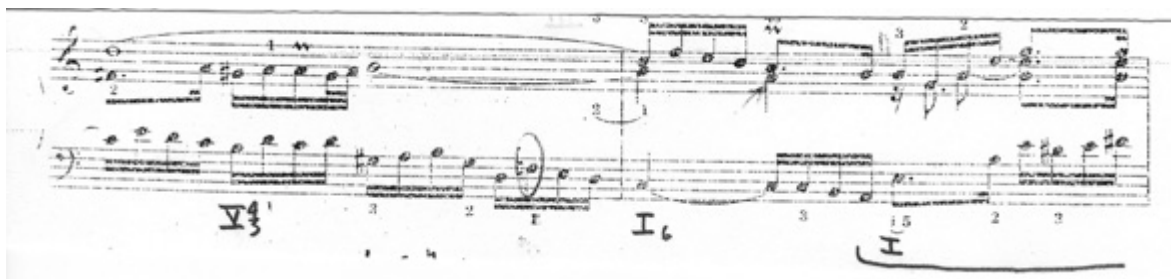


Ilustración 18 Compases 5 y 6.

A partir del tercer tiempo del compás 6 comienza un pasaje en el cual mi menor se convierte en la tonalidad rectora del mismo (recordando que se trata del III grado del relativo mayor). En el compás 7 llama la atención la tensión sonora producto de las disonancias que se encuentran en las voces superiores, así como del empleo del VII grado disminuido. Al llegar al compás 8 se libera un poco esa tensión pasando por el II grado y finalmente, una cadencia muy clara del segundo al tercer tiempo al I grado de mi menor.



Ilustración 19 Compases 7 y 8.

En el compás 9 aparece por primera vez Si mayor (dominante de la dominante), primer indicio de que la primera gran fase de la obra concluirá sobre este último grado. Se hace un mayor énfasis a este grado en el segundo tiempo del compás 10, en el cual aparece Fa# mayor, seguido inmediatamente por Si mayor nuevamente, el giro armónico resultante confirma plenamente la presencia de Si mayor como dominante del V grado.



Ilustración 20 Compases 9 y 10.

A partir del último tiempo del compás 10 comienza una serie de progresiones melódicas que dan lugar a la sección conclusiva de la primera parte. Con excepción del primer tiempo del compás 11, el resto del pasaje hace ya una clara alusión a la dominante, la cual es confirmada con la cadencia que va del último tiempo de este compás al primero del 12. Todo el compás 12 representa la afirmación plena del V grado.



Ilustración 21 Compases 11 y 12.

La segunda parte de la obra comienza en la dominante, el compás 13 se halla escrito en su totalidad sobre este grado pasando posteriormente a La mayor al primer tiempo del 14, en el cual adquiere a su vez el carácter de V_7 de Re mayor, tonalidad a la cual resuelve al compás 15. Llama la atención el hecho de que este compás es el único de toda la danza en la cual se presentan ornamentos en ambas voces de manera simultánea.

Del último tiempo del compás 15 al primero del 16 se efectúa una cadencia imperfecta a Sol mayor, muestra de la modulación en torno a esta tonalidad en este compás.

The image shows a musical score for measures 13 to 16. It consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Roman numerals are used to indicate chord degrees: V, V7/V, and V. The text 'Sol mayor' is written below the bass staff in measure 16. The page number '20' is visible in the top right corner.

Ilustración 22 Compases 13 a 16.

Partiendo del segundo tiempo del compás 16 comienza una progresión melódica en el soprano valiéndose del esquema conformado por los grupos de dieciseisavos que aparecieron desde el compás 13, en los tiempos dos, tres y cuatro. Podemos apreciar como dichos dieciseisavos aparecen nuevamente en los mismos tiempos del compás 17, sólo que en esta ocasión sobre la dominante, lo que a la postre nos conduce a La mayor al compás 18, la cual representa a su vez el V grado de re menor, es decir, el IV grado de la tonalidad original (la menor), el cual aparece en el segundo tiempo del compás 19, un breve retardo melódico en el primer tiempo.



Ilustración 23 Compases 17 a 19.

En el segundo tiempo del compás 19 comienza una nueva serie de progresiones, valiéndose en esta ocasión de los octavos con puntillo-dieciseisavo y los dieciseisavos como esquema para realizarlas. Desde el punto de vista armónico llama la atención el II_6 napolitano que se genera en el segundo tiempo del compás 21, el resto de los grados se muestran a continuación:



Ilustración 24 Compases 19 a 22.

La sección final de la segunda parte comienza a partir del segundo tiempo del compás 22. La estructura es muy similar a la de los compases 10, 11 y 12, sólo que en esta ocasión concluye en la tónica, cumpliendo con el esquema tradicional de las formas binarias propias de las danzas antiguas.



Ilustración 25 Compases 22 a 24.

El cuadro esquemático de la *Allemande* queda constituido de la siguiente forma:

Forma binaria simple.

Tabla 2 Bach, Suite inglesa. Análisis Allemande

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-12	A	I-V
1-2	Sección 1: Inicio, polifonía a 3 voces.	I (Nota pedal), V ₆
3-4	Sección 2: Sección modulante a 2 voces.	V/IV, IV, {V ₇ , 6}III, III.
5-6 (Hasta el segundo tiempo)	Sección 3: Polifonía 3 voces.	V, I ₆ .
6 (A partir del segundo tiempo) -8	Sección 4: Polifonía a 3 voces en torno al III del Rel. May.	{I, VII ₇ dis, II, V ₇ , I} Mi menor (III del Rel. May.)
9-10 (Hasta el tercer tiempo)	Sección 5: Polifonía a 3 voces en torno al V/V	I, V ₇ /V
10 (A partir del cuarto tiempo)	Sección 6: Sección conclusiva.	I/III, {II _{6/4} , V ₆ , V, I} V
13-24	A'	V-I
13-16 (Hasta el primer tiempo)	Sección 1: Polifonía a 2 (13 y 14) y 3 voces (15). Paso por Sol mayor.	V, I, {V ₇ /V} Sol mayor
16 (A partir del	Sección 2: Progresiones de	V/III, V, V/IV, IV

segundo tiempo) -19 (Hasta el segundo tiempo).	dieciseisavos en el soprano.	
19 (A partir del segundo tiempo) -22 (Hasta el primer tiempo)	Sección 3: Progresiones de octavo con puntillo y dieciseisavos en el soprano.	IV, {V, I} III, II, V, II _{6N} , V ₆
22 (A partir del Segundo tiempo)- 24	Sección 4: Sección conclusiva	V ₆ , III, II, V ₆ , I _{6/4} (con retardos), V ₆ , I ₆ V, I

1.3.4 Courante.

Es un movimiento de danza barroco en compás ternario. Nació en el siglo XVI y se convirtió en integrante habitual de la suite, a continuación de la Allemande, hacia 1630. Coexistieron dos versiones, consideradas fundamentalmente francesa e italiana; la mayoría de los compositores utilizaron, sin embargo, indistintamente como títulos *Courante* y *Corrente*. El tipo italiano utiliza el compás ternario rápido (3/4 o 3/8), a menudo con figuraciones triádicas o de escalas en octavos o dieciseisavos regulares. Presenta generalmente una textura homofónica, pero no son infrecuentes los comienzos imitativos. Los teóricos contemporáneos describieron la *Courante* francesa madura como solemne y grave, con idéntico pulso que una *Sarabande*. Por lo general se escribe en 3/2 con una fuerte tendencia hacia las figuras de hemiola que combinan modelos de acentuación de 6/4 y 3/2, así como figuras sincopadas afines. La norma es una textura contrapuntística o *style brisé*, y las estructuras de frase son a menudo ambiguas, al igual que el esquema armónico. Ambos tipos suelen estar en forma binaria, aunque los primeros ejemplos podían tener tres secciones. Ambas empiezan con anacrusas y concluyen en la parte fuerte.

La danza era cortesana y se introdujo en el siglo XVI, aunque cobró importancia en el XVII. En Italia fue una danza cortesana muy alegre. Se conservan coreografías francesas tan sólo del siglo XVII, por lo que se desconoce la relación que tuvieron en un principio la *Courante* y la *Corrente*. La danza francesa utilizó un modelo de pasos largo-corto. Era infrecuente que la *Courante* se bailara en Francia sobre un escenario, pero fue una de las danzas más importantes en los bailes de la corte en el reinado de Luis XIV y pervivió hasta un año tan tardío como 1725.

Desde finales del siglo XVII hasta finales de la época barroca, los italianos mostraron una preferencia especial por la *Corrente* sencilla (y rápida) en la *sonata da camera*, así como en la música a solo (Michelangelo Rossi, Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi). Ellos también utilizaron hemiolas, aunque las escribieron en 3/4 y con la indicación de allegro.

En Francia la *Courante* cobró importancia por primera vez en la música para laúd (Robert Ballard y Ennemond Gaultier, entre otros). A mediados de siglo, se utilizaba casi exclusivamente el tipo complejo en 3 (3/2) y era relativamente lenta. Existen más *Courantes* que cualquier otro tipo de danza en la música para clave francesa del siglo XVII (Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin y Jean Henri d'Anglebert) y una sola suite podía contener dos o tres. Los alemanes se basaron en ambas tradiciones, adaptando con frecuencia la *Courante* más robusta, como consecuencia de la fuerte influencia francesa en sus suites a solo (Johann Jakob Froberger). Las barras suelen colocarse a mitad de compás, a diferencia de los modelos franceses (3/4 en vez de 6/4 o 3/2) y parece que se decantaron por un tiempo más rápido (Dietrich Buxtehude).

En la primera mitad del siglo XVIII, la distinción entre *Corrente* y *Courante* era en ocasiones explícita. Bach especificó "*Corrente*" en las partitas para clave 1, 3, 5 y 6; las Nos. 2 y 4 tienen "*Courantes*" en estilo y nombre. (La mayoría de los editores modernos han conservado la distinción de Bach. En el resto de las suites, los títulos no ofrecen ningún indicio del tipo de que se trata, pero si la elección de compás (3/4 o 3/8 para la *Corrente* y 3/2 para la *Courante*). François Couperin compuso *Courantes* francesas salvo cuando invocaba específicamente a la musa italiana, como en el cuarto *Concert Royal*. La forma se extinguió por completo a finales de la época barroca. (Gago, 2001)

La *Courante* de esta suite se encuentra escrita a dos voces y en compás de 3/2, con lo que queda claro que se trata de una *Courante* francesa. El primer compás, junto con la anacrusa característica que le precede nos da el modelo que servirá para dar pie al resto de la obra, sobretodo en lo que respecta a la voz superior, el cual es presentado por el bajo al siguiente compás con alguna pequeña modificación melódica. Ambos se encuentran en tónica, con excepción de los terceros tiempos (V). El compás 3 transcurre a tres voces, en el cual llaman la atención algunos cromatismos que se hallan en los tiempos 2 y 3 del bajo y el contralto, mismos que conducen al IV y I grados respectivamente, éste último en primera inversión. Este primer pasaje concluye en el compás 4 al llegar a la dominante.

Ilustración 26 Compases 1 a 4.

En el pasaje que comprende de los compases 4 al 7 podemos encontrar una clara progresión melódica en la soprano, pues el esquema es prácticamente el mismo, sólo que escrito en distintas tonalidades, siendo éstas: Mi mayor (con un breve paso por la menor en el tercer tiempo) para el compás 4; Mi mayor nuevamente en el compás 5, pero en esta ocasión con una modulación hacia Do mayor en el tercer tiempo, y Do mayor para el compás 6. La aparición de un si bemol en el bajo del segundo tiempo de este último compás indica una próxima aparición de Fa mayor, la cual ocurre al pasar al primer tiempo del compás 7.

Ilustración 27 Compases 4 a 7.

Los dos primeros tiempos del compás 7 se encuentran en Fa mayor, que en este caso ya funge como IV grado del relativo mayor de la tónica original,

mientras que el si becuadro del bajo del tercer tiempo indica un eventual paso al V grado, el cual se efectúa al pasar al compás 8, mismo que se halla por completo sobre este grado. El compás 9 pasa por Do mayor y en él podemos encontrar los mismos elementos rítmicos y melódicos que han aparecido anteriormente.



Ilustración 28 Compases 7 a 9.

Los compases 10, 11 y 12 representan la sección conclusiva de la primera parte. En ella la modulación hacia el tercer grado (relativo mayor) queda plenamente confirmada.

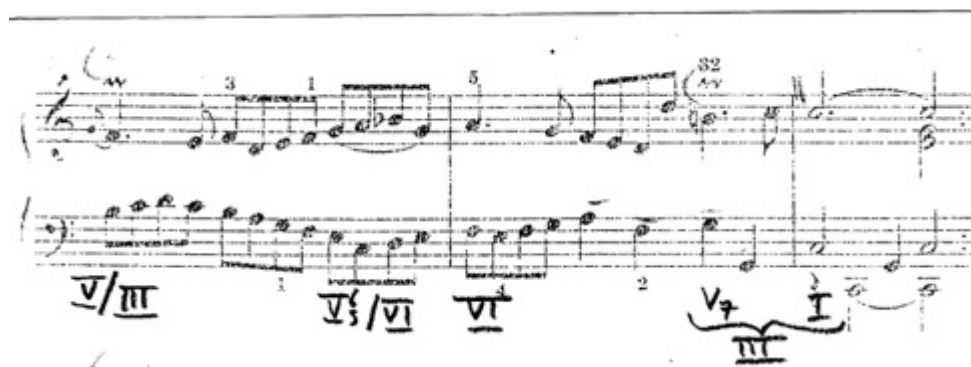


Ilustración 29 Compases 10 a 12.

La segunda parte comienza en el compás 13 con su respectiva anacrusa, manteniéndose el esquema melódico del principio. Parte del relativo mayor, pasando después por el V grado y por la tónica en los compases 14 y 15 con un uso notable de octavos en el bajo. El si bemol del último tiempo de este compás indica una eventual giro hacia la subdominante, la cual se confirma en los compases subsecuentes.

The image displays a musical score for Illustración 30, covering measures 13 to 18. The score is presented in two systems. The first system (measures 13-18) consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 3, 4). The bass staff contains a bass line with similar fingerings. Roman numerals are placed below the notes to indicate the harmonic structure: $\text{V} \rightarrow$ (measure 13), I (measure 14), V/IV (measure 15), and III (measure 16). The second system (measures 19-22) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Roman numerals are placed below the notes: I (measure 19), V (measure 20), I (measure 21), and IV (measure 22). The score is written in a style typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Ilustración 30 Compases 13 a 18.

Los compases 18 y 19 giran en torno a la subdominante a través de sus I y II grados respectivamente, mientras que en el 20 aparece el III de la tonalidad original (Do mayor) en su segunda inversión. El compás 21 comprende la dominante de Sol (V grado del relativo mayor) así como el II grado, pasando a la dominante al compás 22.



Ilustración 31 Compases 18 a 22.

La sección conclusiva de la segunda parte comprende los compases 22 al 24. Armónicamente prevalecen la dominante y la tónica, con excepción de un breve paso por el VI grado al inicio del compás 23. Permanecen los mismos elementos rítmico-melódicos que han aparecido desde el principio.



Ilustración 32 Compases 21 a 24.

La *Courante* maneja el mismo tipo de forma que casi todas las danzas antiguas, es decir, binaria simple, quedando el cuadro esquemático de la siguiente manera:

Forma binaria simple.

Tabla 3 Bach, Suite inglesa. Análisis Courante

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-12	A	I-III (Rel. May.)
1-4	Sección 1: Polifonía a dos voces, intercambio temático de las voces.	I, V ₆ , I, V, I ₆ , IV, V ₆ , I ₆ , V
4-7	Sección 2: Progresiones melódicas en la soprano. Inflexión al VI grado.	V, V/VI, VI.
7-9	Sección 3: Inflexión al III grado	VI, V _{6/5} /III, III
9-12	Sección 4: Sección conclusiva	V ₇ /III, V ₇ /VI, {V ₇ , I}III
13-24	A'	III-I
13-18	Sección 1: Presencia notable de corcheas en el bajo, progresiones melódicas. Cadencia al IV grado	III, V ₇ , I, {V ₇ , I, V ₇ , I} IV
18-22	Sección 2: Paso de la subdominante a la dominante	I, II {IV}, III _{6/4} , V (Sol), II, V
22-24	Sección 3: Sección conclusiva	V, VI, V, I

1.3.5 Sarabande.

Es una danza barroca en compás ternario. En Francia y Alemania era generalmente lenta y majestuosa, se caracterizaba por una nota con puntillo en la segunda parte y comenzaba sin anacrusa. Presentaba normalmente una forma binaria, con frases muy regulares de cuatro u ocho compases y sencillas melodías que invitaban a la profusa ornamentación, a veces escrita o incluida a continuación como una **double*. Se convirtió en una integrante habitual de la suite de cámara y a solo, a continuación de la *Courante*.

Las primeras noticias de la *Sarabande* son las de una danza rápida y fuertemente erótica de México y España en el siglo XVI, acompañada por castañuelas y guitarra. En España se prohibió en 1583, pero logró sobrevivir tanto ahí como en Italia como una danza rápida hasta el final del Barroco. Los ejemplos más antiguos que se conservan están en las fuentes italianas para guitarra de comienzos del siglo XVII. La zarabanda se concibió fundamentalmente como un diseño armónico hasta mediados de siglo, cuando sus características se convirtieron en sus señas de identidad. En las sonatas de cámara y a solo del Barroco pleno suelen contar con indicaciones de tempo,

por lo general *allegro* o *presto* (Torelli, Corelli), pero a veces *largo* o *adagio* (Vitali, Corelli).

Fue en Francia donde la *Sarabande* se transformó en una danza esencialmente lenta. Pasó a considerarse un minueto lento a comienzos del siglo XVIII y poseía una gran expresividad, ya fuera delicada o majestuosa. La *Sarabande* apareció en la música para laúd a lo largo del siglo XVII (Germain Pinel, René Mesangeau) y en la música para clave hasta que la suite dejó de ser una colección de movimientos de danza en la década de 1730 (Louis y François Couperin, Rameau).

Los compositores alemanes siguieron más los modelos franceses que los italianos, adoptando su tempo lento y la segunda parte acentuada en la música para clave, laúd y conjuntos de cámara (Froberger, Fischer, Bach). Aquí la zarabanda formaba casi siempre parte del eje de una suite de danzas (*Allemande, Courante, Sarabande y Gigue*). (Gago, 2001)

La *Sarabande* presenta una textura considerablemente armónica, pues la presencia de acordes a lo largo de la misma es una constante, lo que la distingue del resto de las danzas que integran esta suite. En los dos primeros compases podemos percatarnos del modelo que servirá como base para dar pie a la danza completa. En ellos podemos apreciar algunos de los elementos distintivos de este tipo de danza, tales como la tendencia a cadenciar del tercer al primer tiempo del compás siguiente. En este caso la presencia de la figura con puntillo en el segundo tiempo no es tan frecuente.

Los cuatro primeros compases representan la primera sección de la obra. En ellos, se aprecia claramente una textura armónica con series de sextas paralelas entre dos de las voces superiores, recurso que será utilizado posteriormente con frecuencia notable. Los octavos que aparecen en las partes débiles de los tiempos dos y tres funcionan como notas de paso, uno de los ornamentos más simples y conocidos. Llama la atención la cadencia rota que se presenta del compás 1 al 2. En estos cuatro compases iniciales, la tónica constituye el principal eje armónico, con presencia de la dominante en los terceros tiempos de los compases 1 y 3 y de otro acorde de subdominante (II grado) en los segundos tiempos de estos mismos compases.

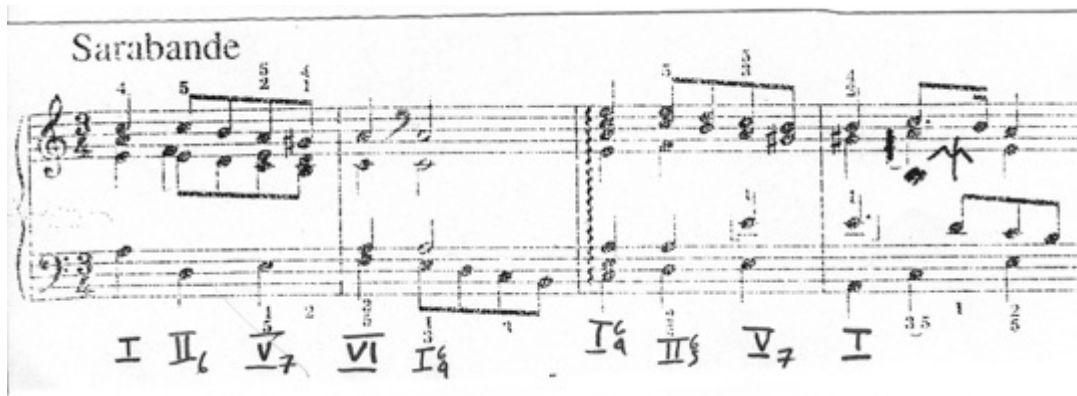


Ilustración 33 Compases 1 a 4.

Los compases 5 y 6 llaman la atención porque la textura predominantemente armónica que se había manejado desde el inicio cesa por espacio de estos dos compases, en los cuales aparece una progresión melódica muy simple basada en arpeggios descendentes y ascendentes, abarcando los grados I y II para cada uno de estos compases respectivamente. Esta figura será otro recurso que será utilizado en pasajes ulteriores. En los compases 7 y 8 se retoma la textura armónica original, en los cuales la modulación hacia la región del III grado (Relativo Mayor) se hace más evidente.



Ilustración 34 Compases 5 a 8.

El pasaje que comprende los compases 9 y 10 retoma el esquema de los del 5 y 6. El 9 se vale de la dominante del IV grado, al cual resuelve al compás 10. La séptima disminuida que resulta de las alteraciones que aparecen en el tercer tiempo indica que se trata de un VII grado auxiliar que nos lleva, tras un breve respiro ornamental en el primer tiempo del compás 11, a la dominante

con séptima al segundo tiempo de éste, mismo que nos conduce a la resolución a la tónica al compás 12, donde el relativo mayor queda plenamente confirmado. En este compás concluye la primera parte de la *Sarabande*.

Ilustración 35 Compases 9 a 12.

La segunda parte comienza en el compás 13 en Do (relativo mayor), tomando como base el esquema inicial (compases 1 y 2) con las características ya mencionadas anteriormente.

Ilustración 36 Compases 13 y 14.

El primer tiempo del compás 15 es notorio por el acorde disminuido que se genera y que resuelve a mi menor (III grado) al segundo tiempo, manteniéndose sobre esta misma tonalidad en el tercero.

Al llegar al compás 16 aparece la dominante del III grado (Si mayor), cuya línea del bajo se asemeja a la del compás 2. En los compases 17 y 18 se retoma el esquema de los compases 5 y 6, estando el primero escrito sobre mi menor y el segundo sobre el VII grado disminuido de dicha tonalidad respectivamente.

En los compases 19 y 20 se retoma el modelo armónico. Como podemos apreciar, se ha hecho uso recurrente del III grado en la segunda parte de la danza.

Ilustración 37 Compases 15 a 20.

En los compases 21 y 22 se retoman elementos ya vistos anteriormente, pero manejando un nuevo acomodamiento de los mismos. El primero parte del III grado y conduce a la dominante de re menor al siguiente. Dicha tonalidad nos indica que estamos regresando a la tónica original, pues se trata de su subdominante. En comparación con pasajes anteriores, es polifónicamente más diverso, esto debido a la nueva disposición de los elementos previos que se citó anteriormente.

Los compases 23 y 24 representan una progresión de los dos citados en el párrafo anterior, sólo que en esta ocasión la dominante del 24 nos conduce a Do mayor al 25 (mediante de la menor), en el cual destaca el paralelismo de terceras y sextas entre las voces extremas. Dicho paralelismo se mantiene en el compás 26, pero a diferencia del anterior, se presenta una mayor diversidad en cuanto a la conducción del tenor y la soprano. Armónicamente llama la atención el acorde de sexta napolitana en el inicio, continuando con acordes de tónica y dominante alternados.

El compás 27 inicia con un acorde disminuido (VII grado de la dominante) que conduce al de tónica en segunda inversión al segundo tiempo, siendo el re de la soprano de la parte fuerte una apoyatura. El tercer tiempo es un claro acorde de dominante cuya conducción al de tónica representa la cadencia final de la zarabanda.

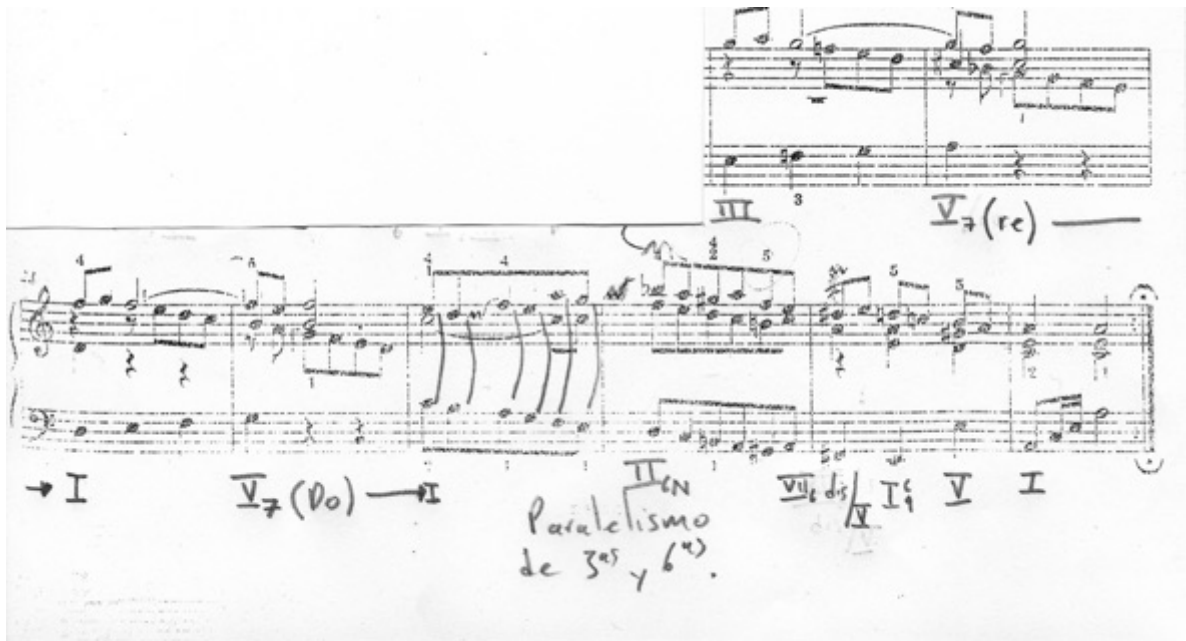


Ilustración 38 Compases 21 a 28.

Se mencionó al principio que la *Sarabande* solía presentarse en forma doble, es decir, era repetida en su totalidad siendo la segunda presentación mucho más ornamentada pero basada en la primera. En este caso se utiliza el término *agréments* cuya traducción literal es encantos, esto debido a la profusa ornamentación que deriva en un mayor enriquecimiento del discurso musical, mismo que despierta un mayor interés en quien la escucha.

El cuadro esquemático de la *Sarabande* queda de la siguiente manera:

Forma binaria simple.

Tabla 4 Bach, Suite inglesa. Análisis Sarabande.

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-12	A	I-III (Relativo mayor)
1-4	Sección 1: Inicio: Textura armónica.	I, V ₇ , VI, l ₆ l ₆ , V, I (con doble retardo).
5-8	Sección 2: Textura melódica (5 y 6) y armónica (7 y 8). Sección modulante.	I, II, {I, IV ₆ , V ₂ , V ₇ } III
9-12	Sección 3: Textura melódica (9 y 10) y armónica (11 y 12). Sección conclusiva.	{V/IV, IV, VII _{7dis} /V, V, I} III
13-28	A'	III-I
13-16	Sección 1: Textura armónica.	I, V, (con doble retardo), I, VII _{6dis} /III, V/III

17-20	Sección 2: Textura melódica (17 y 18) y armónica (19 y 20).	III, VII _{dis} /III, I, V/III (con doble retardo), III
21-24	Sección 3: Mayor diversidad polifónica.	III, {V ₇ /IV, IV, V ₇ /III} I
25-28	Sección 4: Sección conclusiva	III, VI ₆ , II _{6N} , V _{6/5} , VII _{6dis} /V, I _{6/4} , V, I

1.3.6 Bourrée I.

Es un movimiento de danza barroco animado, fluido, en compás binario y en forma binaria. Generalmente tiene frases de cuatro compases, una anacrusa de negra, figuras (dactílicas) en negras y corcheas y síncopas de negras y blancas (especialmente en los compases segundo o cuarto de cada frase). Al igual que un *Rigaudon*, es moderadamente rápida, más que una *Gavotte*. Se bailaba frecuentemente en la corte de Luis XIV y en las óperas de Lully; a lo largo del barroco pasó a ser una forma instrumental independiente (Michael Praetorius, J.C. Fischer, Johann Krieger, J.S. Bach), conservando los ritmos sencillos, el fraseo y la textura homofónica de la música de danza. Las bourrées suelen agruparse por parejas para tocarse *alternativement* y suelen encontrarse entre los movimientos que van después de la zarabanda en las suites a solo. La danza folclórica, en compás binario o ternario, sigue cultivándose aún, especialmente en la región de Auvergne (Francia). (Gago, 2001)

La primera Bourrée de esta suite comienza con la característica anacrusa, a la vez que se hace presente una clara figura de acompañamiento en octavos en el bajo con intercambios armónicos entre tónica y subdominante en los cuatro primeros compases, mientras que a partir del compás 5 la dominante se hace presente.

La primera sección abarca hasta el compás 9, en el cual los octavos cesan para dar pie a otra forma de acompañamiento.

33

Bourrée I alternativamente

The musical score for 'Bourrée I alternativamente' spans measures 1 to 9. It is written in 2/4 time with a treble and bass clef. The bass line features a consistent eighth-note arpeggio pattern. The chord progressions in the bass are: I₆, IV, I₆, IV, I₆, I, II, I₆, V₄, I. The treble line contains eighth-note patterns with some slurs and accents. Dynamics are marked with 'F' (forte) and 'P' (piano). Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 are indicated above the staff.

Ilustración 39 Compases 1 a 9.

En el pasaje que comprende del compás 9 al 15 tienen lugar una serie de progresiones que giran en torno a mi menor (III grado del relativo mayor). Ahora la figura prevaletiente en el bajo son los cuartos dispuestos en forma de arpeggio.

The musical score continues from measure 9 to 15. The bass line maintains the eighth-note arpeggio pattern. The chord progressions in the bass are: I, V₆/III, V, III, V/V, V₆, I. The treble line continues with eighth-note patterns. Dynamics are marked with 'F' (forte) and 'P' (piano). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated above the staff.

Ilustración 40 Compases 9 a 15.

Es a partir del compás 15 donde mi menor queda establecida como nueva tónica, pues hasta el final de la primera sección se convierte en la tonalidad con más presencia. Esta nueva tónica junto con su respectiva dominante se alterna frecuentemente en el pasaje que va del compás 15 al 20, al mismo tiempo que las dos figuraciones rítmicas que han servido como acompañamiento también quedan alternadas.

Ilustración 41 Compases 15 al 20.

La sección conclusiva de la primera parte va del compás 20 al 21. En este pasaje se confirma a mi menor como la tonalidad en la que concluye la primera parte.

Ilustración 42 Compases 20 a 24.

La segunda parte retoma el esquema homofónico de la primera, sólo que aquí comienza en la dominante, la cual alterna frecuentemente con la tónica. En el

compás 29 aparece la dominante del IV grado, lo cual indica una modulación próxima al mismo, la cual ocurre a lo largo de los compases 32 y 33.

Ilustración 43 Compases 25 a 32.

El pasaje que va del compás 33 al 40 gira alrededor del IV grado. En él se efectúan algunas progresiones melódicas en torno a distintos giros de este grado, el cual vuelve a ser confirmado en el compás 40.

Ilustración 44 Compases 33 al 40.

La siguiente sección de esta parte va del compás 40 al 49. Aquí, la melodía retoma su esquema rítmico inicial, aunque la figura de acompañamiento cambia perceptiblemente, presentándose algunas escalas en la misma. Tras

un breve paso por el III grado y su dominante, poco a poco comienza a efectuarse el regreso hacia la tónica.

The image shows a handwritten musical score for guitar, spanning measures 40 to 49. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melodic line is written in the treble clef and features slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line is written in the bass clef and includes chords and fingerings (1, 2, 3, 4). Roman numerals are written below the bass line to indicate chord progressions: V+III, III, V6, I, V, VI, IV6, V, I, and V2/IV. A small inset in the top right corner shows a detail of the melodic line with fingerings 3 and 2.

Ilustración 45 Compases 40 al 49.

A partir del compás 49 comienza la sección final de la segunda parte. La melodía destaca por sus numerosos cromatismos que se presentan en los tiempos dos y tres de cada compás, lo cual da lugar a progresiones de dominante de distintos grados, dichas progresiones se rompen al llegar al compás 54, en el cual aparece la tónica en primera inversión, con la dominante al siguiente compás para, finalmente, realizar la cadencia final a la tónica al 56.

Ilustración 46 Compases 49 a 56.

El cuadro esquemático de la *Bourrée* I queda conformado de la siguiente manera:

Forma binaria simple.

Tabla 5 Bach, Suite inglesa. Análisis Bourrée I

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-24	A	I-III {Rel. May.}
1-9	Sección 1: Textura homofónica a 2 voces	I ₆ , IV, I ₆ , IV, I ₆ V ₆ , I, II, I
9-15	Sección 2: Progresiones tipo V-I	I, V ₆ , V, III, V/V, V ₆ , I {III}
15-20	Sección 3: Reiteración de mi menor	I, V ₆ {III}
20-24	Sección 4: Sección conclusiva	V ₆ , I, V ₍₂₎ , I ₆ , V, I
25-56	A'	V-I
25-32	Sección 1: Textura homofónica a 2 voces	V, I ₆ , V, I ₆ , V ₆ , V ₆ /IV, IV
32-40	Sección 2: Modulación en torno al IV grado.	IV, {IV, V/III, III, IV, V, I} IV
40-49	Sección 3: Regreso progresivo a la tónica	IV, V/III, V ₆ , I, V, I
49-56	Sección conclusiva.	I, V ₇ /IV, IV ₆ , {V ₇ , I ₆ } mi menor, V, VI, V ₇ /V, V, I ₆ , V, I

1.3.7 Bourrée II.

Se comentó que las *Bourrées* suelen venir en parejas, y suelen ser tocadas alternadamente, es decir, una vez que ha concluido la segunda se regresa inmediatamente a la primera.

Esta *Bourrée* que representa el complemento de la primera llama la atención por ser notoriamente contrastante con el resto de las danzas que integran la suite en cuanto a tonalidad se refiere, pues es la única que comienza en modo mayor (en el homónimo para ser más precisos). Se encuentra escrita a tres voces, manejando un gran número de sextas y terceras paralelas entre las voces superiores, así como notas muy largas en el bajo, siendo algunas del tipo pedal.

La primera sección abarca prácticamente los ocho primeros compases y, en comparación con las otras danzas, no es necesaria una subdivisión de ésta, pues se trata de un conocido periodo de 8 compases.



The image shows a musical score for 'Bourrée II' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Roman numerals (I, II, V, V7) are placed below the bass staff to indicate the harmonic structure. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are written above the treble staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ilustración 47 Compases 1 a 8.

La segunda parte comienza de forma muy similar a la primera, utilizando los mismos recursos pero comenzando en la dominante, pero a partir del compás 12 la presencia de la dominante del VI grado (relativo menor) indica un próximo giro hacia éste, el cual viene a ser confirmado en el compás 16.



Ilustración 48 Compases 9 a 16.

Después se presenta una sección que se caracteriza por el empleo de progresiones de dominante de distintos grados (V y IV), la cual conduce a la dominante al compás 21.



Ilustración 49 Compases 16 a 21.

Finalmente, la fase conclusiva que abarca los cuatro últimos compases de la danza, manejando ya la tónica y la dominante originales.

La *Bourrée* II queda esquematizada de la siguiente forma:

Forma binaria simple:

Tabla 6 Bach, Suite inglesa. Análisis Bourrée II

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-8	A	I-V
1-8	Sección única: Periodo de 8 compases	I, V ₇ , I, II, V ₆ , I, V ₇ , V ₂ /V, {V, I} V
9-24	A'	V-I
9-16	Sección 1: Modulación hacia el VI grado	V, I ₆ , IV, II, V ₇ (F#), {V ₇ /IV, IV ₆ , IV, V, I} VI
16-21	Sección 2: Progresiones de dominante	VI, V ₇ /V, V ₇ /IV, V ₆ , I, V ₂ , I, V, I
21-24	Sección 3: Fase conclusiva: Vuelta a la tónica	V ₆ , I, V ₂ , I ₆ , V, I

1.3.8 Gigue.

Es un movimiento de danza barroco rápido en forma binaria, que aparece como último movimiento de la suite madura. Los detalles de ritmo y textura varían en gran medida y se derivan de modelos italianos y franceses. La *gigue* italiana presenta figuras triádicas, de escalas secuenciales en valores de 12/8 con un tempo presto. Su textura es principalmente polifónica y las frases se dividen en unidades de cuatro compases. Las versiones francesas son menos constantes y a menudo incluyen ritmos punteados en compás binario (generalmente compuestos, pero también simples), síncopas, hemiolas y ritmos cruzados. El tipo más influyente utiliza la imitación al comienzo de cada sección y posee extensiones de frase irregulares. Muchos compositores, especialmente en Alemania, combinaron elementos de las dos escuelas.

La danza nació en Irlanda e Inglaterra (*Jig*). Se conoció en Francia hacia la década de 1650 (Chambonnières) y pasó a ser una parte importante del repertorio para laúd y para clave (Ennemond, y Denis Gaultier, Niclas-Antoine Lebègue). Un tipo se consideraba una allemande rápida, con inclusión de puntillos (los Gaultier), pero en la música escénica (Lully) se utilizó la variedad binaria reexpositiva con anacrusas más familiar. A comienzos del siglo XVIII prevaleció por regla general la influencia italiana (François Couperin, Rameau). Su tiempo variaba pero era habitualmente rápido. En Alemania, la mayor parte de los compositores adoptaron la textura imitativa francesa (Froberger), estableciendo a menudo una relación más estrecha entre las secciones por

medio de la utilización de una inversión del motivo inicial como sujeto de la segunda sección. Favorecieron el movimiento fluido en tresillos (Händel, Bach). Las *Gigues* escritas en compás binario suelen requerir la interpretación en tresillos. (Gago, 2001)

La *Gigue* está escrita a dos voces, y a partir del compás 5 los tresillos aparecen en ambas voces manejando series de terceras paralelas. Armónicamente modula hacia el III grado (relativo mayor).



Ilustración 50 Compases 1 a 7.

Posteriormente tenemos un pasaje que se caracteriza por las formaciones escalísticas que surgen de las notas que integran los tresillos. Do mayor se conforma como la tonalidad principal desde el compás 7 hasta prácticamente el final de la primera parte.

Ilustración 51 Compases 7 a 17.

La siguiente fase comprende una sucesión triádica en la voz superior, en la que armónicamente la tónica y la dominante de Do se alternan de un compás a otro.

Ilustración 52 Compases 17 a 21.

A continuación se presenta un pasaje en el que la figura del tresillo se interrumpe brevemente en ambas voces para dar lugar a un juego de pregunta/respuesta en ambas voces. A diferencia de la fase inmediata anterior, aquí aparecen más armonías de la región de subdominante.

Ilustración 53 Compases 21 a 29.

La sección conclusiva de la primera parte hace uso nuevamente de las formaciones escalísticas, con tónica y dominante alternándose repetidamente.

Ilustración 54 Compases 29 a 34.

La segunda parte comienza con la imitación del modelo inicial, manteniendo el III grado como eje tonal en los primeros compases, pero a partir del compás 39 comienza una modulación gradual hacia mi menor (III grado del relativo mayor), en la cual encontramos algunas progresiones melódicas de dominante.

The image displays a handwritten musical score for guitar, spanning measures 35 to 47. The score is written on two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1-5) are indicated above the notes. Roman numerals (I, II, III, IV, V) are placed below the bass staff to denote the chord progressions. The progression starts with a I chord in measure 35, followed by a sequence of chords including II, V, I, V, V/V, V, and V/IV in measures 36-41. Measures 42-47 show a progression of IV, III, II, I, and V. Measure numbers 2, 3, 21, and 37 are visible at the top of the page.

Ilustración 55 Compases 35 a 47.

La siguiente sección gira en torno a mi menor, en el cual se vuelve a hacer uso de las progresiones escalísticas en ambas voces, pasando por distintos grados de esta última tonalidad.

Ilustración 56 Compases 47 a 60.

En el pasaje siguiente se retoma el juego de pregunta/respuesta de la sección 4 de la primera parte, empleando de igual manera algunas progresiones de dominante las cuales denotan un eventual regreso hacia la tónica original (la menor).

Ilustración 57 Compases 60 a 69.

La sección conclusiva de la *Gigue* abarca los compases 60 a 76. En ella, de manera muy similar al pasaje homólogo de la primera parte, tónica y dominante

originales son reafirmadas a través de las figuraciones escalísticas que hicieron su primera aparición en la sección 2 de la primera parte. (compases 8 y 9).



Ilustración 58 Compases 69 a 76.

La estructura de la *Gigue* queda comprendida de la siguiente forma:

Forma binaria simple.

Tabla 7 Bach, Suite inglesa. Análisis Gigue

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-34	A	I-III
1-7	Sección 1: Polifonía a dos voces. Modulación al III grado.	I, V ₆ , I, II ₂ , V, I, VI, II, {V ₇ , I} III
7-17	Sección 2: Progresiones escalísticas entre ambas voces en torno a Do mayor.	{I, IV, V, VI III, II, V ₆ , I ₆ } III
17-21	Sección 3: Progresiones melódicas por saltos de tercera en el bajo.	{I ₆ , V ₆ , III} III
21-29	Sección 4: Juego de pregunta/respuesta (C. 21 a 24). Textura similar a la del inicio.	{III, IV, II, I ₆ , I, V ₆ , I, V ₆ /4, V, V, I} III
29-34	Sección 5: Sección conclusiva: Progresiones escalísticas en ambas voces	I
35-76	A'	III-I
35-47	Sección 1: Esquema inicial en Do.	{I, V ₆ , I, II ₆ , V, I,} III, V ₆ /V,

	Progresiones melódicas de dominante. Modulación a mi menor.	V, V ₆ /IV (H.M.), IV (H.M.), {III, II, I} Mi menor
47-60	Sección 2: Progresiones escalísticas en ambas voces.	V, I, III, V, I, V/IV
60-69	Sección 3: Juego de pregunta/respuesta (60-65). Regreso a la tónica	V/IV, IV, V/III, III, I, V ₆ , I, II ₂ , V, I.
69-76	Sección 4: Fase conclusiva. Progresiones escalísticas en ambas voces.	I, V, I.

1.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

Si bien Bach llegó a conocer algunos de los primeros esbozos de piano (a los que incluso consideró deficientes), aquellos instrumentos no ofrecían los mismos recursos que el piano de nuestra época. No obstante, es posible lograr una interpretación formidable de una obra del Barroco tardío tomando en cuenta algunas de las observaciones que uno de sus biógrafos hizo (Forkel) cuando Bach tocaba algún instrumento de teclado, tales como no levantar tanto los dedos del teclado, así como mantener a éstos últimos lo más arqueados posible.

Hacer que un piano suene lo más aproximado a un clave o un clavicordio (instrumentos de teclado célebres en la época en la que vivió Bach) ciertamente no es tarea sencilla, pero considero que es el primer rasgo que todo pianista debe tomar en cuenta cuando decida abordar el estudio de una obra de Bach o de algún otro autor contemporáneo de él. Además, es bien sabido que es resulta conveniente –a manera de estudio- cantar una de las voces de forma aislada para, posteriormente, añadir paulatinamente las demás en el teclado. Se recomienda aplicar este método con cada una de las voces que integren la pieza siempre que de polifonía se trate.

Recuérdese además que cada una de estas danzas tiene caracteres bien definidos, razón por la cual para aquellas que se distinguen por no llevar un tempo demasiado rápido (*Allemande*, *Sarabande*), sea apto un toque ligeramente más suave, pero al mismo tiempo que se aprovecha la resonancia del piano para hacerlas más majestuosas.

En lo que respecta a la homofonía, las danzas que manejan este tipo de textura se caracterizan por un tempo considerablemente acelerado, el cual puede llegar a hacer que se le preste demasiada atención a la parte de la mano derecha, descuidando inconscientemente el acompañamiento de la izquierda, por lo que al interpretarlas no sólo debe dársele a la mano izquierda

la atención necesaria, sino que al tratarse del bajo, es prácticamente voz que funge como guía, razón por la cual la mano derecha debe ir supeditada a la izquierda.

En pasajes que están integrados por las mismas figuraciones rítmicas en ambas voces y que dan lugar a paralelismos entre los intervalos que surgen de entre ellas (Preludio, *Gigue*), con frecuencia se está proclive a que las voces se escuchen quebradas y no paralelas, producto de un toque deficiente. El riesgo se incrementa aún más si consideramos el tempo relativamente rápido de las piezas que contienen estos pasajes, por lo que ante esta situación es de gran ayuda estudiarlos de manera seccionada, al mismo tiempo que se hacen algunas modificaciones rítmicas, con el fin de forzar a los dedos a una mayor simultaneidad en lo que al toque se refiere.

2 SONATA EN LA BEMOL HOB. XVI/46. F. J. Haydn.

2.1 Contexto histórico.

2.1.1 Clasicismo.

Es el periodo o estilo que tuvo unos inicios indecisos en Italia a comienzos del siglo XVIII y que se extiende hasta comienzos del siglo XIX. En la mayor parte de las periodizaciones de la historia de la música, la época clásica sucede a la barroca y precede a la romántica, en ambos casos con traslapes cronológicos considerables.

En el uso general se refiere a:

- a) La tradición greco-romana.
- b) Las características que se perciben de esta tradición, como serenidad, equilibrio, proporción, sencillez, disciplina y artesanía formales y una expresión universal y objetiva (en lugar de idiosincrásica y subjetiva). Además, el término clásico suele hacer referencia a:
- c) Un patrón o modelo de excelencia, de un valor permanente. La última de estas definiciones aunque importante desde un punto de vista historiográfico, tiene escasa relevancia dentro de una teoría moderna de la periodización, ya que es esencialmente valorativa.

La primera definición (a) se corresponde con el significado de clásico en las artes visuales del siglo XVIII; en música, los principales ejemplos de este tipo de clasicismo se hallan en la ópera, por ejemplo, en las últimas óperas "reformistas" de Gluck y (en menor medida) en el arcadianismo de la ópera seria metastasiana. De ahí que el típico significado de clásico en la música sea la de b). Debe incidirse, sin embargo, en que términos como clásico

constituyen más un medio poético de referencia que una descripción informativa o necesariamente precisa, una obra escrita en 1775 puede que no sea más “clásica” (serena, equilibrada, etc.) que una de 1675 que es “barroca”.

El clasicismo lleva consigo una contradicción, y es que va a surgir durante la revolución francesa, un periodo de rupturas, de cambios de todo tipo y no los refleja en su estética. (Gago, 2001)

2.1.2 El clasicismo en la música.

Charles Burney, en su *Historia general de la música* (1789) atribuía el comienzo del estilo clásico a la generación de compositores que alcanzaron prominencia en Nápoles a partir de 1720 aproximadamente, los compositores de la generación anterior a Alessandro Scarlatti (1660-1725), tales como Leonardo Vinci (1690 [¿1696?]-1730) y Leonardo Leo (1694-1744).

Aunque Burney incurrió en un exceso de simplificación en algunos aspectos, principalmente a la hora de sobrevalorar el papel desempeñado por Nápoles, identificó correctamente los componentes básicos del nuevo estilo, que son la textura homofónica y las melodías más sencillas y “naturales” (este estilo fue denominado por los teóricos de la época como *Style galant*). A estas características podemos añadir el desarrollo de la estructura jerárquica de la frase y el periodo (basada generalmente en un principio en frases de dos compases, más tarde de cuatro), la introducción de un mayor grado de contrastes de afectos y estilos en el seno de secciones o movimientos, la utilización de dinámicas graduales como el *crescendo*, la elección de valores rítmicos más diferenciados y mejor perfilados (en contraposición a los ritmos unicelulares que marcan constantemente cada parte del Barroco tardío). Además de las características ya señaladas, la música orquestal fue el escenario del nacimiento de varios principios de la forma sonata. (Gago, 2001)

Si bien la forma sonata en general había surgido ya durante el periodo barroco, en este periodo cambia, imponiendo una forma muy estricta que debe seguir el músico. Puede tener tres o cuatro partes (sonata tripartita o cuatritpartita), siguiendo el esquema que se muestra a continuación:

- ┌
- └
- A) Exposición**
 - ┌ Introducción (opcional)
 - a) I Tema...en la tonalidad principal (tónica).
 - b) Puente...modulante.
 - c) II Tema...en una tonalidad vecina (dominante, subdominante).

I Allegro

(Ton. principal) **B) Desarrollo o elaboración** ┌ Desarrollo temático modulante.

- ┌
- A') Reexposición**
 - a') I Tema...en la tonalidad principal (tónica).
 - b') Puente...modulante.
 - c') II Tema...en la tonalidad principal.
 - Pequeña coda.
 - Coda.

II Adagio

(Ton. vecina)

- ┌
- └
- Con dos temas ---Romanza sin palabras.
 - ┌ Primer tema.
 - └ Segundo tema.
 - Repetición del primero.
 - Coda.
- Con un solo tema ---Tema con variaciones.

III Minuetto o Scherzo.

- ┌
 - └
 - Primer periodo.
 - ┌ Exposición del tema.
 - └ Breve episodio y rep. del tema
 - Segundo periodo.
 - ┌ Tema.
 - └ Episodio y repetición del tema.
 - Tercer periodo
 - ┌ Repetición exacta del primero, tocando una sola vez cada parte.
- ┌ Se tocan cada una dos veces.
- ┌ Se tocan dos veces cada una.

Primera forma --- Como el primer movimiento.

IV Final:
Allegro o Presto.
(Ton. principal)

Segunda forma: Rondó

· Tema que se repite varias veces (4 o 5) separado por otros temas.
Coda.

Al primero de estos cuatro movimientos se le suele denominar por antonomasia *esquema de allegro de sonata*, que consta de:

A	B	A'
Exposición	Desarrollo	Reexposición

Es importante tener en cuenta que este esquema es aplicable a la Sinfonía, Dúo, Trío, Cuarteto, Quinteto, Sexteto, Septeto, Octeto, que no son sino sonatas para orquesta o grupos de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete u ocho instrumentos, pero con la estructura de la sonata. (Cásares, 1988)

2.2 Datos biográficos de F. J. Haydn.



Imagen tomada de philharmonia.com

Franz Joseph Haydn nació el 31 de Marzo de 1732 en la ciudad de Rohrau, situada en la frontera de Austria y Hungría. El niño creció prácticamente en las condiciones de un campesino, pero desde el principio demostró peculiares aptitudes musicales. Poco antes de cumplir los seis años fue enviado, a instancias de un primo, a la cercana Hainburg. Allí aprendió a leer y escribir, estudió el catecismo y, en vista de su capacidad musical, recibió cierta instrucción en los instrumentos de cuerda y aliento. A la edad de ocho años fue incorporado al coro de la catedral de San Esteban, en Viena, donde se convirtió en uno de los alumnos más distinguidos. Al cambiar de voz hubo de abandonar el coro y atravesaba muchas dificultades para ganar el sustento diario. Cuando partió, el nuevo alumno distinguido fue su hermano menor Michael (1737-1806), a quien se le auguraban grandes cosas. Al parecer, Michael poseía mayores dotes que Franz en todo, excepto en composición. En efecto, realizó una excelente carrera y ocupó el lugar de Mozart en Salzburgo como director de la orquesta del Arzobispo. También compuso un caudal de música religiosa. Sin embargo, ninguna de sus obras perduró en el repertorio activo de las salas de concierto.

Después de salir de San Esteban, Haydn pasó grandes penurias durante varios años. Como violinista e instrumentista de teclado aún no había alcanzado un nivel profesional. El propio Haydn admitía que no era “un mago con ningún instrumento, aunque conocía las virtudes y las debilidades de todos; no era mal ejecutante del clave, ni mal cantante, y también podía ejecutar un concierto con el violín”. Pero muchos músicos podían hacer lo mismo. Estudió la música de C.P. E. Bach y recibió unas pocas lecciones de Niccolò Porpora (1686-1767), famoso compositor contemporáneo. En 1758 fue designado director de música y compositor del conde Ferdinand Maximilian Von Morzin, de Bohemia, donde compuso su primera sinfonía (en re mayor).

En 1761 Haydn realizó el movimiento más significativo de su vida, e ingresó al servicio de la familia Esterházy, con el carácter de Vice-Kapellmeister. El príncipe Paul Esterházy era el jefe de la más importante y acaudalada familia de Hungría y un hombre amante del arte.

Pero Haydn sólo estuvo un año al servicio del príncipe Paul. Éste falleció en 1762 y lo sucedió el príncipe Nicolás, llamado “El Magnífico”. Muy pronto Nicolás terminó un nuevo castillo y lo denominó Esterháza.

En Esterháza, Haydn, quien para ese entonces había llegado al cargo de Kapellmeister, dirigía una orquesta de veinte a veintitrés músicos. Una magnitud considerable para la época. La mejor estaba en Mannheim y se vanagloriaba de contar con cincuenta ejecutantes. Había una escuela de compositores de Mannheim, representada sobretudo por Johann Stamitz (1717-1757) y Christian Cannabich (1731-1798), ambos activos en los tiempos de Haydn y posiblemente figuras que influyeron en él. Era célebre el famoso

“crescendo de Mannheim”, que pasaba del triple pianissimo al fortissimo retumbante mediante la adición paulatina de instrumentos. Su precisión, intensidad y virtuosismo habían sido desconocidos hasta ese momento.

La orquesta de Haydn no alcanzaba ese nivel, pero la convirtió en una de las mejores de Europa. Haydn dirigía a sus orquestas como los directores modernos lo hacen, dominando a los ejecutantes, determinando los tempi, manteniendo la unidad del conjunto. Sólo que lo hacía sentado en un lugar del cuerpo de la orquesta.

El encuentro con Mozart en 1781, representó un gran acicate para su desarrollo. Los dos genios se profesaban recíproca admiración. Mozart no sólo dedicó a Haydn su gran conjunto de seis cuartetos para cuerdas (números 14 al 19), sino que lo defendió de palabra y hecho. Además, Mozart aprendió mucho de Haydn acerca de la organización estructural de la música.

En 1790 falleció Nicolás el Magnífico, y su sucesor, Anton, que no estaba muy interesado en la música, despidió a la orquesta, con excepción de unos cuantos músicos. A finales de 1790 Haydn aceptó el ofrecimiento de ir a Inglaterra. Johann Peter Salomon, violinista y empresario que se había instalado en Londres, viajó a Viena con el fin de entusiasmar al compositor europeo más famoso. Todo lo que Haydn tenía que hacer era ir a Inglaterra, componer música para el público de ese país, realizar algunas apariciones personales y regresar rico a Viena. Eso aseguró Salomon a Haydn y no se equivocó. Haydn llegó a Londres el 1° de Enero de 1791, y permaneció ahí dieciocho meses. Ahí compuso seis sinfonías que fueron la primera mitad de las últimas doce (números 93 a 104), todas conocidas como sinfonías londinenses.

Al regresar a Viena se encontró con un nuevo Esterházy. El príncipe Anton había fallecido y Nicolás II, el nuevo jefe de la familia, deseaba reorganizar la orquesta, Haydn aceptó hacerse cargo de la situación.

Fue durante estos años cuando Haydn compuso la música del himno nacional austriaco, inspirado en el *God save the King* inglés. El canciller imperial encargó al poeta Leopold Haschka que escribiese un texto patriótico. El resultado fue *Gotte erhalte Franz den Kaiser* (“Dios salve al emperador Francisco”). El 12 de Febrero de 1797 fue cantado en todos los teatros de Viena y las provincias. Cabe mencionar que Haydn utiliza este mismo tema en su concierto para trompeta. Más adelante Haydn utilizó el tema en un conjunto de variaciones de su cuarteto en Do mayor, el cual, por supuesto, prontamente recibió el nombre de *Cuarteto Emperador*.

En 1802 se relevó a Haydn de sus obligaciones oficiales. Vivió tranquilamente en Viena, donde era una de las figuras más célebres de Austria.

Murió el 31 de Mayo de 1809. En su funeral se interpretó el *Requiem* de Mozart, lo cual seguramente habrá complacido a Haydn.

Haydn agrupó todos los elementos del *Style galant* y contribuyó a la consolidación de la forma sonata. (Orta Velázquez, 1960)

2.3 Análisis de la obra.

2.3.1 Allegro moderato.

El primer movimiento se apega bastante al esquema de la sonata, con todas sus partes características perfectamente identificables.

En los tres primeros compases inicia la primera gran parte de la obra (Exposición), y en ellos podemos advertir ya un elemento que será frecuente en el resto de este movimiento, siendo éste la figura de acompañamiento del bajo, pasando por los principales grados armónicos (tónica y dominante), así como por el II en primera inversión (compás 2) como se observa a continuación:

167

SONATA No. 31
Hob. XVI/46
ca. 1767/68?

Allegro moderato

The musical score shows the first three measures of the first movement. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the bass line: I, V6, I, II6, I6.

Ilustración 59 Compases 1 a 3.

Después tenemos la siguiente sección del tema principal, en la cual se hace presente otro elemento que será utilizado en pasajes posteriores: los seisillos de dieciseisavos en la melodía, en los cuales se siguen presentando los principales grados armónicos de la tonalidad.

Ilustración 60 Compases 4 a 8.

En el compás 9 comienza un pasaje modulante, en el cual se inclina hacia la región de la dominante, sobretodo a partir del compás 11, cuya armonía de La bemol mayor de los dos primeros tiempos tiene un doble carácter funcional: Por un lado se trata de la tónica, pero al mismo tiempo constituye el IV grado de la dominante (Mi bemol mayor).

Ilustración 61 Compases 9 a 12.

El pasaje que va del compás 13 al 17 constituye la conclusión del tema principal, haciéndose un uso extensivo de los dieciseisavos en la melodía en los primeros compases, para después incluir una llamativa figura de acompañamiento a partir del compás 15, la cual será la base para un amplio pasaje en la siguiente gran sección (Desarrollo). Este pasaje inicia y concluye en Si bemol mayor (V grado de la dominante).

Handwritten musical score for piano, measures 12 to 17. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. Measures 12-14 show a complex melodic line in the right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. Measure 15 is marked "POCO CLUSC" and features a more rhythmic bass line with triplets. Measure 16 continues the bass line with triplets. Measure 17 ends with a long note. The score includes various annotations such as "idem", "POCO CLUSC", and "Mi bemol".

Ilustración 62 Compases 12 a 17.

El tema secundario se presenta a partir del compás 18, sobre la dominante, como es usual. En la primera parte se hace un uso aún mayor de los seisillos de dieciseisavos, pues ahora se hallan presentes no sólo en la melodía sino en el bajo. Armónicamente están presentes los grados I, II y V. Este pasaje termina con notas largas, lo cual ayuda a establecer una segmentación más clara entre esta parte y la que viene a continuación.

Ilustración 63 Compases 18 a 23.

En el compás 24 se retoma la figura de acompañamiento que se presentó desde el comienzo de la obra, mientras que la melodía goza de una mayor diversidad rítmica, al mismo tiempo que llama la atención una inflexión a fa menor mediante su respectivo acorde del VII grado en primera inversión (compás 24). De igual forma, el compás 31 destaca por la inclusión de un acorde de sol bemol en sus dos primeros tiempos, el cual da pie a un acorde de sexta aumentada al siguiente tiempo, para posteriormente regresar a un terreno armónico más conocido en el 32 con la presencia de la tónica y la dominante del V grado.

24

26

29

32

UT 50027

Ilustración 64 Compases 24 a 32.

El pasaje que comprende de los compases 32 a 38 constituye la coda de la exposición. En ella, la dominante queda plenamente confirmada, siguiendo el esquema tradicional de la forma sonata. Como se puede apreciar, los seisillos de dieciseisavos siguen siendo un elemento recurrente.

Ilustración 65 Compases 32 a 38.

El desarrollo (la segunda gran fase de la forma sonata), comienza en el compás 39, siguiendo el esquema inicial de la obra y escrito sobre el V grado, para después, incluir nuevamente el pasaje de lo seisillos en el compás 42. En este último compás, es posible apreciar un eventual giro hacia fa menor (II grado de la dominante).

Ilustración 66 Compases 39 a 42.

Fa menor se confirma como la tonalidad en torno a la cual gira el pasaje que comprende del compás 43 al 45. La estructura está tomada del pasaje que va de los compases 9 a 12 en la exposición.

Ilustración 67 Compases 43 a 45.

A partir del tercer tiempo del compás 45 comienza una serie de progresiones melódicas que incluyen el continuo intercambio de seisillos cada dos tiempos entre la soprano y el bajo. Hasta el inicio del compás 47 se regresa momentáneamente a la tónica tras haber pasado por los grados II y V₇. Siguiendo este esquema, el tercer tiempo del compás 47 comienza ahora en Re bemol mayor, para pasar posteriormente por sol disminuido y Do mayor al siguiente compás, tonalidades que corresponden a los grados VI, II y V₇ de fa menor, que se constituye como nuevo eje tonal al llegar al compás 49.



170

Ilustración 68 Compases 45 a 49.

En el compás 49 da inicio la fase más amplia del desarrollo. Se toma como modelo la figura de acompañamiento que se presentó en los compases 12 a 17 de la primera parte (tresillos de dieciseisavos), dicha figura pasa a encontrarse en la soprano a partir del compás 50, mientras los octavos del bajo dan lugar a arpeggios constituidos sobre diversos acordes de VII disminuido de distintos grados de fa menor, recordando que esta tonalidad es la que funge como rectora a lo largo de este pasaje.

Son de llamar la atención las tonalidades que se presentan en los compases 55 y 58: mi bemol menor y la bemol menor respectivamente, las cuales constituyen los homónimos menores de la dominante y la tónica respectivamente, giros armónicos que no eran tan usuales en la época de Haydn.

Del compás 62 al 64 los tresillos de dieciseisavos vuelven a ubicarse en el bajo, situándose en Do mayor (dominante de fa menor).

Musical notation for measures 48 and 49. Measure 48 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 49 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A Roman numeral 'I' is written below the bass line of measure 49.

Musical notation for measures 50 and 51. Measure 50 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 51 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A Roman numeral 'VI' is written below the bass line of measure 51.

Musical notation for measures 52 and 53. Measure 52 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 53 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. The word '(simile)' is written below the bass line of measure 52. The text 'si bemol menor' is written above the treble line of measure 52. A Roman numeral 'VII' is written below the bass line of measure 53.

Musical notation for measures 54 and 55. Measure 54 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 55 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A Roman numeral 'VII' is written below the bass line of measure 54. The text 'si bemol menor' is written above the treble line of measure 55. A Roman numeral 'I' is written below the bass line of measure 55.

Musical notation for measures 56 and 57. Measure 56 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 57 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A Roman numeral 'V' is written below the bass line of measure 57.

si bemol menor
UT 50027

Ilustración 69 Compases 49 al 64.

En el compás 65 se hace uso de la estructura de los compases 9 a 12, manteniéndose fa menor como tonalidad básica, y haciéndose un mayor énfasis a ella a partir del compás 70, esto a través de las notorias acentuaciones del bajo hacia la fundamental del acorde de tónica al primer tiempo del compás subsecuente. Dicha estructura se repite casi íntegra en los compases 72 y 73.

A partir del tercer tiempo del compás 73 comienza a hacerse presente una vez más la figura de acompañamiento que apareció desde el comienzo de la obra. Tras una llamativa sucesión de figuras tríadicas con puntillo y treintaidosavos en la melodía, la estructura comienza a asemejarse aún más al inicio de la obra a partir del compás 75. El regreso a la tónica se hace inminente en el compás 77, donde aparecen los acordes de subdominante y dominante de La bemol mayor.

67

70

*) kürzer als
shorter than

UT 50027

172

72

75

cresc. f*)

la forma mayor.

Ilustración 70 Compases 65 a 78.

La reexposición, es decir, la tercera y última gran fase del primer movimiento, comienza en el compás 78. El pasaje que comprende desde este compás hasta el 83 es prácticamente idéntico al de las dos primeras secciones de la exposición (Parte primera del tema principal).

Ilustración 71 Compases 78 a 83.

El pasaje que va del tercer tiempo del compás 83 hasta el 86 está claramente tomado de los tres compases que representan el inicio de la obra y constituye un tipo de ampliación o añadido sobre el homónimo menor (la bemol menor).

Ilustración 72 Compases 83 a 86.

En los compases 87 y 88 se presenta el mismo esquema que el de la sección 3 de la exposición, sólo que en esta ocasión ya no lo hace sobre la dominante del V grado, sino de la del I, mientras que en los compases 89, 90 y 91 se hace lo propio tomando el esquema de los compases 15 a 17, como es lo usual en esta fase de la forma sonata.

Ilustración 73 Compases 87 y 88.

De igual forma, los compases 89, 90 y 91 siguen el esquema de los compases 15, 16 y 17 de la primera parte, sobre la dominante y con su característica estructura con pedal figurado.



Ilustración 74 Compases 89 a 91.

Continuando con el esquema tradicional de esta forma, el tema secundario es presentado sobre la tónica en el compás 92, cuya primera parte abarca hasta el compás 97.

Ilustración 75 Compases 92 a 97.

La parte secundaria de este tema va del compás 98 al 106, conservando el mismo esquema que en la exposición. Llama la atención una breve inflexión al II grado (si bemol menor) en los compases 98 y 99 para retomar posteriormente la tónica

en el compás 101. El cromatismo de la nota superior en la figura de acompañamiento vuelve a hacerse presente en esta ocasión (compás 105), seguido por el intervalo de sexta aumentada en los tiempos tres y cuatro.

The image shows a musical score for piano, measures 98 to 106. The score is in a key with three flats (E-flat major/C minor) and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with chromaticism and a sixth interval. The bass line is highly active with triplets and sixteenth notes. The treble line has a melodic line with chromaticism and a sixth interval. The score is annotated with Roman numerals and figured bass notation.

Ilustración 76 Compases 98 a 106.

La coda sobre la tónica marca la fase conclusiva de la reexposición y del primer movimiento en general, con sus respectivos giros armónicos alrededor de la tónica (compases 106 a 112).

Ilustración 77 Compases 106 a 112.

Todo el primer movimiento queda esquematizado de la siguiente manera:

Forma sonata.

Tabla 8 Haydn, Sonata. Análisis primer movimiento

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-38	Exposición	I-V
1-3	Sección 1: Tema I, parte principal. Introducción.	I, V ₆ , I, II ₆ , I ₆
4-8	Sección 2: Tema I, parte principal. Seisillos de dieciseisavos en la melodía.	IV, I ₆ , IV, I ₆ /4, V ₇ , I, IV, V ₂ , I ₆
9-12	Sección 3: Tema I, parte secundaria. Modulación al V grado.	I, VII ₆ /VI, V ₆ /5/VI, VI, I {IV, V ₂ , I ₆ , VII dis, V} V
12-17	Sección 4: Tema I, parte secundaria: Nueva figura de acompañamiento. Pedal figurado de dominante.	{V, V ₇ , I ₆ /4, V; V} V
18-23	Sección 5: Tema II, parte principal. Amplio uso de seisillos de dieciseisavos en melodía y bajo	{I, V ₆ /5, I, II ₆ , V ₇ ; V ₇ , I ₆ /4, II ₆ , V ₇ } V
24-32	Sección 6: Tema II, parte secundaria. Reaparición de la figura de acompañamiento original. Mayor	{VII ₇ /II, V ₆ /5, III ₆ , V, II ₆ , I ₆ /4, "V" (6a. aum., V ₆ /5, I)} V

	diversidad de figuras rítmicas.	
32-38	Sección 7: Coda	{I, V ₇ , I, II ₆ , I _{6/4} , V ₇ , I} V
39-78	Desarrollo	V-I
39-42	Sección 1: Introducción del tema principal sobre la dominante.	{I, V _{6/5} , I, II ₆ , V ₆ } V
43-45	Sección 2: Modulación a fa menor (II/V) utilizando elementos de la exposición.	{I, V _{6/5} , I, II ₆ , I ₆ } II/V
45-49	Sección 3: Intercambio de elementos entre las partes. Progresiones de sextas paralelas.	II, V ₇ , I, {VI, II, V ₇ , I} II/V
49-64	Sección 4: Utilización del esquema rítmico de los compases 15 y 16.	{I, VII _{4/3dis} /IV, IV ₆ , VII _{7dis} } fa menor {VII _{7dis} } fa menor {VII _{7dis} } si bemol menor {VII _{7dis} } mi bemol menor {V ₇ , I} la bemol menor {VII _{6/5} , I ₆ } si bemol menor {VII _{6/5} , I} Fa mayor {VII _{6/5} , I ₆ } si bemol menor {VII _{6/5} , I} Do mayor
65-78	Sección 5: Regreso progresivo a la tónica, prevalencia de fa menor como eje tonal.	{I, VII _{7dis} , IV/IV, IV ₆ , V, VII _{7dis} , I, V, I, VII _{7dis} , I, V, I, V _{6/5} /VI, VI,} (II/V) V _{6/5} /II, V, I
78-112	Reexposición	I-I
78-83	Sección 1: Tema I, parte principal.	I, V ₆ , I, II ₆ , I, IV, I ₆ , IV, I _{6/4} , V ₇ , I
83-86	Sección 2: Añadido en el homónimo menor.	{I, V ₆ , I, "V", VI, V} la bemol menor
87, 88	Sección 3: Tema I, parte secundaria (sobre el V grado)	V ₇ , I _{6/4} , V
89-91	Sección 4: Tema I, parte secundaria	V
92-97	Sección 5: Tema II, parte principal.	I, V _{6/5} , I, II ₆ , V ₇ , V ₇ , I _{6/4} , II ₆ , V ₇
98-106	Sección 6: Tema II, parte secundaria.	{VII _{6dis} /II, II ₆ , V ₇ , I} si bemol menor I _{6/4} , V ₇ , I, II ₆ , I _{6/4} , "V" 6 ^a . aum, V _{6/5} , I
106-112	Sección 7: Coda	I, V ₇ , I, II ₆ , I _{6/4} , V ₇ , I

2.3.2 Adagio.

El segundo movimiento de esta sonata está escrito en Re bemol mayor, es decir, sobre el IV grado, lo que es usual para este tipo de movimientos de la época clásica. Es de llamar la atención su evidente y ornamentada textura polifónica, asemejándose más a una obra del Barroco tardío que a una del Clasicismo.

Los cuatro primeros compases constituyen una especie de introducción, al mismo tiempo que su contenido representa el primer tema reconocible. Se trata de una melodía arpegiada que se apoya a su vez en otra melodía de notas largas en el bajo, pasando por los principales grados armónicos.

Adagio

Ilustración 78 Compases 1 a 4.

El tema que abarca los cuatro primeros compases es repetido de manera idéntica con la adición de otra melodía en la soprano, con lo cual se hace aún más evidente la textura polifónica de este movimiento.

3 tr 12

Ilustración 79 Compases 5 a 8.

La triada ubicada en el bajo del último tiempo y medio del compás 8 recuerda nuevamente al tema inicial, el cual experimenta una ligera modificación en los compases siguientes, en los cuales las voces superiores se conducen de manera opuesta una a la otra, mientras en el bajo siguen presentes las notas largas. En los finales de los compases 8 y 9 son notorias dos inflexiones a los grados VI y V respectivamente.

Del último tiempo del compás 11 al primero del 12 se produce una inflexión a Mi bemol mayor y, con ésta, una eventual conducción a la dominante, siendo dicha tonalidad el V grado de este último grado.

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 8 and 9, and the second system covers measures 11 and 12. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as trills (tr), ornaments (y), and dynamic markings (p). The bass line features long notes. Annotations below the staves indicate 'Inflexión al VI' and 'Inflexión al V' at the end of measures 8, 9, 11, and 12. The key signature is two flats.

Ilustración 80 Compases 8 a 13.

El compás 13 comienza en la dominante, y con él, una serie de llamativas progresiones melódicas ornamentadas que se prolongarán hasta el compás 20. Dichas progresiones se basan en enlaces de dominante de distintos grados (principalmente dominante de dominante -Mi bemol mayor- y tónica). Dicho pasaje concluye precisamente en esta última tonalidad.

M. bemol mezzo

*) In der Artaria-Ausgabe hier $\frac{3}{4}$, aber nicht im Paralleltakt 53.
 The Artaria edition uses $\frac{3}{4}$ here but not in the parallel passage, bar 53.

Ilustración 81 Compases 13 a 20.

La primera sección de este movimiento abarca desde el compás 21 hasta el 28. La modulación a la dominante queda plenamente confirmada, mientras las voces superiores destacan por un marcado paralelismo rítmico y melódico (intervalos de tercera) entre ellas. Llamen la atención algunas inflexiones al VI grado de la dominante (compases 22 y 26).

I (la bemol)
lettakt 53. mayor.
ralle passage, bar 53.
UT 50027

IV I₆/V VI II I₆/V V
VII₇/V

175

I Idem. V₆/V V+ I

Ilustración 82 Compases 21 a 28.

La segunda gran fase de la obra comienza de un modo muy similar a la primera en el compás 29. Inicia en la dominante, aunque desde el compás 33 se advierte un eventual giro hacia el relativo menor (si bemol menor) debido a la presencia de el IV grado de esta última tonalidad, el cual se confirma al llegar al compás 37.

I (la bemol mayor) V₆/V V₆/V I V₆/V IV
Si bemol menor. s.c.

Ilustración 83 Compases 29 a 37.

El pasaje que va del compás 37 al 45 se desarrolla en torno al relativo menor, presentando algunas progresiones muy llamativas (compases 39 y 40), debido a las figuraciones rítmicas que ahí se presentan y al conjunto de grados que se emplean para formarlas (II_{6/5}, V₂, I₆). El regreso a la tónica comienza en el tercer tiempo del compás 41, siguiendo el mismo esquema armónico de las progresiones anteriores. Los tres grados principales (Subdominante, dominante y tónica) se presentan a lo largo de los compases 43, 44 y 45.

Ilustración 84 Compases 37 a 45.

En el compás 41 aparece nuevamente el arpeggio con el cual comienza la obra, sólo que en esta ocasión sobre intervalos de tercera en las voces inferiores. Son de llamar la atención las progresiones que se hallan en el pasaje que comprende los compases 46 a 50, rítmicamente por el ornamento de tresillo de treintaidosavo en la melodía; y armónicamente por las tonalidades que ahí encontramos (Do bemol, compás 47 y sol bemol menor (compás 49), fungiendo la primera de ellas como IV grado de la subdominante y IV grado armónico respectivamente.

Los compases 50 y 51 representan una ampliación o añadido de este pasaje, ya sobre la dominante, para resolver a tónica al 52.



*) Ausführung: execution:

**) Ausführung: execution:

LIT 50027

Ilustración 85 Compases 45 a 52.

La siguiente sección retoma el esquema de la sección 4 de la primera parte (melodía ornamentada con trinos), cuyas marcha armónica concluye en la dominante al compás 59.

Ilustración 86 Compases 52 a 59.

De igual forma, el pasaje inmediato conserva el esquema de la sección 5 de la parte inicial (terceras paralelas entre las voces superiores), habiendo una ligera modificación ornamental (arpeggios sobre el acorde de tónica en los compases 60, 63 y 64).

Ilustración 87 Compases 60 a 65.

El pasaje que inicia en el compás 66 provoca un fuerte contraste con su predecesor, esto debido principalmente a dos razones: El esquema rítmico rompe con todos los demás presentados anteriormente, aunado a la estructura del siguiente modelo armónico: $V_{6/5}$, VI, $I_{6/4}$, el cual sirve como modelo para realizar progresiones sobre distintos grados del acorde de subdominante (Sol bemol

mayor). Lo anterior puede corroborarse si se toman en cuenta las notas de los segundos tiempos de la voz intermedia (tenor), los cuales conforman un tetracorde descendente de la tonalidad antes mencionada.

El uso del susodicho esquema cesa al llegar al compás 70, en el cual da la impresión aparente de una eventual confirmación de la tónica, debido a la presencia de ésta y de dos de sus grados armónicos característicos de ésta (IV y II₆, compases 70 y 71). Sin embargo una inesperada resolución a su homónimo menor (re bemol menor) se presenta al llegar al compás 72, giro armónico más propio de periodos históricos posteriores, por lo que es de llamar la atención que Haydn haga uso de él en esta época.

Igualmente llamativo resulta el eventual paso al VI grado (Si doble bemol mayor, compás 73.) de esta ya de por sí inusual tonalidad e incluso del uso de su respectiva dominante con séptima en primera inversión (compás 74). El VI grado del homónimo menor se mantiene presente en el compás 75, que, tras una conducción cromática en el tenor, se llega nuevamente al VI grado, pero en esta ocasión, en modo menor, giro armónico que será utilizado posteriormente por Schubert.

Los últimos tiempos del compás 76 presentan al VII grado de la dominante en primera inversión, aunque no resuelven a ésta última sino al más conocido acorde cadencial I_{6/4}, ahora sí, ya sobre la tónica original (Re bemol mayor) al compás 77. Dominante y tónica confirman la tonalidad en la cadencia que va de los últimos tiempos del compás 77 al primero del 78.

69

74 Sol. bemol mayor

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:
suggested embellishment of the fermata:

** Ausführung: execution: (seconda volta)

UT 50027

Ilustración 88 Compases 66 a 78.

La sección conclusiva de todo el movimiento se presenta a partir del compás 78, en la cual aparecen los tres grados armónicos principales siguiendo un esquema ya utilizado anteriormente (compases 22 a 24).

Ausführung: execution: Idem. (seconda volta)

Ilustración 89 Compases 78 a 80.

Forma binaria compuesta.

Tabla 9 Haydn, Sonata. Análisis segundo movimiento

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-28	A	I-V
1-4	Sección 1: Polifonía a dos voces	I, V _{6/5} , I, IV, V, I
5-8	Sección 2: Polifonía a tres voces (Adición de una voz al esquema de la sección anterior)	I, V _{6/4} , V _{6/5} , I, IV, V, I
8-13	Sección 3: Movimiento contrario entre las voces superiores; notas largas en el bajo	I, V ₆ , VI, {V _{6/5} , I} Mi bemol V _{7/V} , V
13-20	Sección 4: Modulación a Mi bemol mayor (V/V). Progresiones de dominante, trinos en la melodía	V, {V _{7/V} } Mi bemol, V ₇ , I {V ₇ , I _{6/4} , VII ₆ , I} V
21-28	Sección 5: Modulación a la dominante. Terceras paralelas entre las voces superiores	{I, IV, I _{6/4} , VII _{7/VI} , VI, II, I _{6/4} , V, I I, IV, I _{6/4} , VII _{7/VI} , VI, V _{6/5/V} , V, I} V
29-80	A'	V-I
29-37	Sección 1: Polifonía a tres voces. Modulación a si bemol menor (rel. men.)	{I, V _{6/4} , V _{6/5} , I, V _{6/5} } V {IV, IV ₆ , V _{6/5} , V} si bemol menor
37-45	Sección 2: Polifonía a tres voces en torno a si bemol menor. Regreso a la tónica	{I ₆ , V _{6/5} , I _{6/4} , V ₇ , I} si bemol menor {II _{6/5} , V ₂ , I} fa menor {II _{6/5} , V ₂ , I} mi bemol menor V _{6/5/V} , V, V _{4/3} , I, IV, V _{6/5/V} , V, I
45-52	Sección 3: Progresiones usando el motivo inicial	I, V ₆ {IV, I ₆ } IV IV _{ar} , V, V _{6/5} , I
52-59	Sección 4: Similar a la sección 4 de la primera parte	I, V _{7/V} , V, V _{7/IV} , IV, V _{6/5/V} , V, I _{6/4} , VII _{6/V} , V
60-65	Sección 5: Similar a su homónima de la primera parte. Arpeggios que sirven como ornamentación	I, V _{6/4} , VII _{7/VI} , VI, II, I _{6/4} , V, I I, V _{6/4} , VII _{7/VI} , VI

66-77	Estructura completamente nueva y muy contrastante. Progresiones sobre el tetracorde descendente del IV grado	{V _{6/5} /VI, VI, I _{6/4} } Do bemol mayor {V _{6/5} /VI, VI, I _{6/4} } si bemol menor {V _{6/5} /VI, VI, I _{6/4} } la bemol menor {V _{6/5} /VI, VI, I _{6/4} } Sol bemol mayor V _{6/5} , I, IV, II ₆ , {I _{6/4} VI, V _{6/5} /VI, VI, VI _{men} } re bemol menor VII _{6/5dis} /V, I
77-80	Sección conclusiva	I, IV, V, I

2.3.3 Finale, presto.

El tercer movimiento de esta sonata mantiene la misma forma estructural (forma sonata), aunque con algunas diferencias notables con respecto al primer movimiento, tales como una mayor brevedad de la exposición, así como de sus respectivas partes (tema principal, puente, tema secundario, etc.).

Este movimiento maneja una textura homofónica que maneja dos líneas melódicas, en cuya parte superior destacan los dieciseisavos como principal elemento rítmico, además de un constante intercambio de este elemento entre las voces, lo que da lugar a algunas progresiones del tipo V-I que se analizarán con mayor detalle más adelante.

Los cuatro primeros compases se destacan por series de dieciseisavos en la melodía que se alternan con figuras rítmicas de mayor proporción (cuartos y octavos) de un compás a otro. Nótese además la mayor amplitud melódica en la segunda serie de dieciseisavos (compás 3) en comparación con la primera (compás 1). Dicha melodía está constituida a partir del compás 2 sobre combinaciones de cuartos y octavos que se apoyan sobre inversiones de los principales grados armónicos (I, IV, V). Los cuatro compases restantes (5 a 8) constituyen una reiteración ligeramente variada del material expuesto en los cuatro primeros, lo que da lugar al conocido periodo de ocho compases, cuyo uso era muy frecuente en esta época.

FINALE
Presto

Ilustración 90 Compases 1 a 8.

El pasaje que va del compás 9 al 17 funge como un puente que conduce a la parte secundaria del tema principal (Tema I), el cual comienza con una leve modificación rítmica de los dieciseisavos que caracterizan a la parte melódica, presentándose en esta ocasión en el bajo. Este esquema se invierte a partir del compás 11 y se desarrolla sobre la tónica y la dominante hasta el compás 16, en el cual la presencia del V de este último grado confirma el paso hacia esta región tonal.

Ilustración 91 Compases 9 a 17.

La parte secundaria del tema principal da comienzo en el segundo tiempo del compás 17. Los dieciseisavos de la melodía conservan hasta el compás 19 la estructura del bajo del compás 9, los cuales sirven para hacer pequeñas progresiones melódicas sobre Mi bemol mayor y Si bemol mayor (recordando que este pasaje se encuentra escrito sobre la dominante). Esta misma fórmula

se amplía hasta el compás 21 con un cambio de registro y una ligera modificación en la melodía.

Musical score for Illustración 92, measures 17 to 21. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measures 17-18 show a melodic line with triplets and a bass line with chords I, V7, and I. Measures 19-21 show a melodic line with a change in register and a bass line with a V chord and 'idem.' marking.

Ilustración 92 Compases 17 a 21.

El tema secundario inicia en la anacrusa al compás 22. Los primeros cuatro compases de este tema son muy reiterativos en lo que a los elementos que lo conforman se refiere, mientras que la estructura de los compases 26 y 27 no sólo rompe con la de los cuatro precedentes, sino que posteriormente serán la base para una amplia fase del desarrollo. El tema secundario concluye en los compases 28 y 29 con una breve aparición de una tercera voz en el primero de ellos. Armónicamente no se presentan grandes cambios, se conservan los grados principales de la dominante.

Musical score for Illustración 93, measures 22 to 29. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measures 22-25 show a melodic line with a repetitive pattern and a bass line with chords I, V, I, V, I. Measures 26-29 show a melodic line with a change in structure and a bass line with chords I, V, I, V, I.

Ilustración 93 Compases 22 a 29.

En la anacrusa al compás 30 da inicio la sección conclusiva de la exposición, la cual se vale de grupos de sextas y séptimas quebradas en los dieciseisavos de la melodía, mientras que el bajo toma el modelo del compás 18 para todo este pasaje. Llamam la atención la presencia de una dominante auxiliar (V/V) en el primer tiempo del compás 30 y del VI grado en el segundo tiempo del siguiente compás. De forma similar al pasaje que comprende la parte secundaria del tema I, todo el pasaje cambia de registro y se modifica levemente la melodía en los compases subsecuentes (33 a 37).

Ilustración 94 Compases 29 a 37.

Como es usual en las sonatas del periodo clásico, el desarrollo inicia con el tema principal escrito sobre la dominante, llamando la atención el hecho de que las frases de cuatro compases se encuentren invertidas, en comparación con las de la exposición.

Ilustración 95 Compases 38 a 45.

En el compás 46 comienza la fase más extensa del desarrollo, en la cual se hará uso del esquema que apareció previamente en los compases 26 y 27, mismo que será aprovechado para efectuar progresiones de dominante de distintos grados armónicos.

Las partes que integran este esquema quedan invertidas a partir del compás 57, la cual se mantiene en torno a fa menor (II/V) como eje tonal, finalizando con su respectiva dominante (Do mayor) en el compás 68.

54

59

UT 50027

64

70 5 4

II/V (fa menor)

Ilustración 96 Compases 46 a 68.

A partir del segundo tiempo del compás 68 comienza una nueva sección, la cual está integrada por un esquema que recuerda al pasaje que comprende de los compases 29 al 32, en el que también sirve para dar pie a progresiones de dominante de las tonalidades que se muestran a continuación:

The image displays a musical score for piano, measures 68 to 86, with detailed harmonic analysis. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The analysis includes Roman numerals for chords and specific performance instructions.

Measure 68: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes G3, B2, C3, E3, G3. Chords are labeled I, IV, II.

Measures 70-74: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Bass clef has notes G3, B2, C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords are labeled V, I, II, V, I, I, IV, II, V, I. A bracket above measures 72-74 is labeled II/V (fa menor).

Measures 75-79: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Bass clef has notes G3, B2, C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords are labeled V, I, IV, II, V, I, VII^b₇ I, VII^b₇ I, I. A *DIM* marking is present above measure 77.

Measures 80-84: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Bass clef has notes G3, B2, C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords are labeled VII^b₇ I, VII^b₇ I, VI/V (si menor), V/V (si bemol mayor), I, I, I, I. A *Pedal figurado de dominante* marking is present below measure 82.

Measures 85-86: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes G3, B2, C3, E3, G3. Chords are labeled VII^b₇/V, V.

Ilustración 97 Compases 68 a 86.

Como se puede observar, la sucesión de octavos en el bajo cesa a partir del compás 82, apareciendo aquí un pedal figurado de dominante en el mismo, mientras que la melodía se desarrolla en torno a la tónica y a la dominante, con la aparición más contrastante del VII grado en el compás 85. En este pasaje se aprecia también la adición de una tercera voz intermedia que ataca las partes débiles del cada compás (contratiempo). Con este pasaje concluye el desarrollo.

La reexposición comienza en la anacrusa al compás 87, conservando su estructura idéntica con respecto de la exposición.

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 87 to 91. The second system starts at measure 92 and covers measures 92 to 94. Roman numerals are placed below the bass line of each system to indicate harmonic structure: V₂, I₆, IV, I₆, V₄, I in the first system; and V₂, I₆, IV, I₆, V₇, I in the second system. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulations.

Ilustración 98 Compases 87 a 94.

En lo que respecta al puente, se mantiene íntegro hasta el compás 99, ya que al siguiente compás, en el que se incluye el modelo de los compases 26 y 27, con algunas inflexiones a los grados IV y V a través de sus respectivas dominantes, con la cual el puente queda ampliado en esta fase del movimiento, cuya estructura original se retoma en el compás 106, conduciendo a la dominante.

Ilustración 99 Compases 95 a 107.

La parte secundaria del tema principal se presenta inmediatamente después del puente, conservando su misma estructura, pero en esta ocasión sobre la tónica.

Ilustración 100 Compases 107 a 111.

De forma similar, el tema secundario hace su aparición sobre la tónica en la anacrusa al compás 112.

The image displays three musical systems. The top system shows a piano introduction for measure 112, with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with chords. The middle system shows measure 113, a full piano piece with a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The bottom system shows measure 118, continuing the piano piece. Roman numerals (I, V, IV) and fingerings are indicated throughout. A reference to 'Takt 19' and 'bar 19' is included.

Ilustración 101 Compases 112 a 119.

En la anacrusa al compás 120 aparece una nueva fase que constituye una especie de añadido, pues no había aparecido en la exposición y en la que además se aprovechan elementos previamente utilizados para con el fin de ampliar el discurso musical, al mismo tiempo que le añade más interés al mismo, debido a la inesperada inclusión de toda esta sección. Desde el punto de vista armónico destaca el uso de grados conjuntos en primera inversión.

The image displays three systems of musical notation for measures 120 to 130. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 120-122) includes fingering numbers above the treble staff and chord symbols (I₆, II₆, III₆) below the bass staff. The second system (measures 123-127) includes fingering numbers above the treble staff and chord symbols (IV₆, V₆, I, V₆, I) below the bass staff. The third system (measures 128-130) includes fingering numbers above the treble staff and chord symbols (IV, V, I) below the bass staff. The music is written in a key with two flats and a 6/8 time signature.

Ilustración 102 Compases 120 a 130.

El pasaje que inicia en la anacrusa al compás 131 hace su aparición la sección conclusiva, la cual, si nos apegamos al esquema de la exposición, debería haber aparecido en la anacrusa al compás 120, pero debido a la inclusión del añadido mencionado en el párrafo anterior su presentación quedó postergada hasta ahora. Su estructura rítmica-melódica se mantiene intacta salvo por el hecho de estar escrito sobre la tónica, apeándose al esquema tradicional de la forma sonata.

Ilustración 103 Compases 130 a 138.

La inclusión de un nuevo añadido a manera de coda añade de nueva cuenta un mayor interés a esta sección conclusiva de la sonata. En ella la tonalidad es reafirmada mediante constantes intercambios de los dos grados principales (tónica y dominante), apoyados sobre un pedal figurado del I grado.

Ilustración 104 Compases 138 a 143.

El tercer movimiento de la sonata queda esquematizado de la siguiente manera:

Forma sonata.

Tabla 10 Haydn, Sonata. Análisis tercer movimiento

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-37	Exposición	I-V
1-8	Sección 1: Tema I, parte principal.	I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V _{4/3} , I I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V ₇ , I
9-17	Sección 2: Puente, modulación a la dominante mediante su respectivo V grado.	I, V _{6/5} , I, V ₂ , I ₆ , V _{6/5} /V, V, {V _{6/5} , V} V
17-21	Sección 3: Tema I, parte secundaria (V/V).	{I, V ₇ , I, V} V
22-29	Sección 4: Tema II	{I, V ₆ , I, I ₆ , IV, V, I} V
29-37	Sección 5: Sección conclusiva.	{I, V/V, V _{6/5} , I, VI, IV, V, I} V
38-86	Desarrollo	V
38-45	Sección 1: Tema I sobre la dominante con las frases invertidas.	{I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V ₇ , I I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V _{4/3} , I} V
46-68	Sección 2: Progresiones de dominante utilizando el esquema del puente de la exposición.	V _{4/3} , I, {V _{4/3} , I} IV, {V _{4/3} , I} V, {V _{4/3} , I} II/V (fa menor) {IV, II ₆ , V ₆ , I, VI} II/V (fa menor) V _{6/5} , I, {"V" _{6/5} , I} sol menor {V _{6/5} , I} fa menor {VI, I _{6/4} , VII _{7dis} /V, V} fa menor
68-86	Sección 3: Progresiones de dominante usando el esquema de la sección conclusiva de la exposición. Regreso a la tónica.	{I ₆ , IV, II, V _{4/3} , I, II ₆ , V, I, I, IV, II} fa menor {V _{6/5} , I} fa menor {V _{6/5} , I} Mi bemol mayor {IV _{6/4} , II, V _{6/5} , I} do menor {VII _{7dis} , I} Si bemol mayor {VII _{6/5 dis} , I ₆ } fa menor {VII _{6/5dis} , I ₆ } mi bemol menor {V ₇ , I} si bemol menor V ₇ , I, VII _{6dis} /V, V

87-143	Reexposición	I
87-94	Sección 1: Tema I, parte principal.	I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V _{4/3} , I I, V ₂ , I ₆ , IV, I ₆ , V ₇ , I
95-107	Sección 2: Puente	I, V _{6/5} , I, V ₂ , I ₆ , {V _{6/5} , I} IV, {V _{6/5} , I} V V _{6/5} , I, IV, V _{6/5} /V, V
107-111	Sección 3: Tema I, parte secundaria	I, V ₇ , I, V
112-119	Sección 4: Tema II.	I, V ₆ , I, I ₆ , IV, V, I
120-130	Sección 5: Añadido. Progresiones melódicas basadas en el final del Tema II.	I ₆ , II ₆ , III ₆ , IV ₆ , V ₆ , I, V ₆ , I, IV, V, I
130-138	Sección 6: Sección conclusiva.	I, V/V, V _{6/5} , I, VI, IV, V, I
138-143	Sección 7: Añadido (coda).	V ₇ /IV, IV, V ₇ , I

2.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

A pesar de que se trata de una sonata clasificada dentro del periodo clásico, lo cierto es que dado el año aproximado de su composición (1767/1768), es una obra que aún conserva algunos elementos del Barroco tardío, (en especial el segundo movimiento) o bien, de un Clasicismo que apenas está en sus primeros esbozos, mismo que ha sido denominado por algunos autores como el periodo “Preclásico”, cuyos principales exponentes fueron los hijos de Bach (Carl Philipp Emmanuel, Johann Christian, Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich, etc.), y del cual Haydn también estuvo influenciado, tal y como se puede apreciar en esta y otras obras pertenecientes a esta época.

Si además se considera que el piano de este periodo aún guarda más parecido con un clave o un clavicordio, es conveniente tomar en cuenta las mismas indicaciones a considerar en una obra del Barroco tardío, mismas que ya fueron mencionadas de forma general en el punto 1.5.

Centrándonos en pasajes más específicos que durante el estudio de la obra representaron un mayor grado de dificultad para poder ser ejecutados de manera aceptable, podemos mencionar los que se presentan en el primer movimiento (Exposición, compases 15 a 17; y Reexposición, compases 89 a 91). En dichos pasajes existe cierta propensión a que la figura del tresillo de dieciseisavos del bajo no quede debidamente solfeada a causa de la rapidez con la que debe realizarse y además, por el intervalo tan amplio con el que están conformados estos tresillos (octavas).

Para obtener un buen resultado en estos pasajes, es conveniente estudiarlos a un tempo más lento poniendo especial atención a los octavos de la mano derecha y que ciertamente conforman el primer tiempo complementario de

cada tresillo situado en la parte de la mano izquierda, intentando ligar el primer octavo con los dos dieciseisavos del bajo lo más posible y separar todos los dedos una vez terminado cada tresillo, aumentando paulatinamente el tempo. Llevando a cabo esta dinámica de estudio se obtiene un mejor resultado al abordar estos pasajes.

La presencia de ornamentos también es regular en el primer movimiento y muy constante en el segundo. Para una mejor ejecución de todos ellos es recomendable –a manera de preparación- abordar los estudios Nos. 23, 24 y 34 de los *100 Estudios progresivos para piano* de Carl Czerny, así como los Nos. 11 y 12 del libro 1° de la recopilación hecha por H. Germer de otros estudios de Czerny. En dichos estudios se abordan los principales tipos de ornamentos (apoyaturas, mordentes, grupetos, trinos, etc.), cuya práctica constante contribuye a ejecutarlos con mayor soltura.

En lo que respecta al tercer movimiento, los pasajes que representaron un mayor reto en cuanto a su correcta ejecución se refiere fueron aquellos cuya estructura está compuesta por dieciseisavos que forman intervalos de sexta y séptima en la parte de la mano derecha, apoyados sobre octavos en staccato en el bajo. Dichos pasajes los podemos encontrar en las secciones conclusivas de la exposición (compases 29 a 36) y de la reexposición (compases 130 a 137); así como en la última parte del desarrollo (compases 68 a 85) y en la coda añadida (compases 138 a 143).

La dificultad de estos pasajes estriba en que, dado el tempo considerablemente rápido al que debe tocarse este movimiento (Presto), existe un riesgo muy elevado a que no haya la correcta sincronía entre las figuras rítmicas de cada mano, razón por la cual es ideal estudiar primero tocando todas las notas juntas de la mano derecha y juntarlas con los octavos del bajo (de manera que formen acordes), esto contribuirá a formarse una idea más clara sobre la sincronía de toque con la cual deben abordarse estos pasajes.

No está de más mencionar que incluso en los movimientos cantábiles lentos, comúnmente asociados con el tipo de toque legato, las indicaciones detalladas de articulación en la música de Haydn contradicen la noción de que un legato general es apropiado (Lucktenberg), por lo que tal vez es más apropiado hablar de un toque más perlado en algunos pasajes escalísticos.

Posteriormente, es recomendable estudiarlos tiempo por tiempo, aumentando gradualmente la velocidad y poniendo especial énfasis en hacer coincidir el pulgar de la mano izquierda con los dedos de la derecha y viceversa. Lo anterior representa el principal aspecto a tomar en cuenta para poder ejecutar todos estos pasajes de manera satisfactoria.

No está de más sugerir no tensar tanto la mano derecha para que, mediante una adecuada rotación de la muñeca, resulte un elemento de apoyo para la correcta ejecución de todos los pasajes anteriormente mencionados.

3 RAPSODIA EN SOL MENOR OP. 79 NO. 2 J. Brahms.

3.1 Contexto histórico.

3.1.1 Romanticismo.

Es un movimiento artístico que se desarrolló desde finales del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX, teniendo a la libertad creativa y a la subjetividad como elementos distintivos del mismo, por oposición a las reglas clásicas y al racionalismo filosófico.

Un preámbulo del Romanticismo fue el llamado *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu), un movimiento literario alemán que surgió como reacción contra el racionalismo de la *Aufklärung* (Ilustración), el cual tomó su nombre de una pieza teatral de Friedrich Klinger, en la cual la pasión desenfrenada es glorificada y envuelta en un estilo exaltado e impregnado por la crítica social. Fue así que los partidarios del *Sturm und Drang* reivindicaron la manifestación de los sentimientos, proclamándose los pilares de la creación literaria, teniendo como principales representantes a Goethe, Schiller, Novalis, Tieck y Herder.

El término romántico procede del romance [Fr. *Roman*], una extensa narración en prosa o verso que surgió durante la Edad Media y que fue el principal antecedente de la novela. El romance se mantuvo al margen de los límites y las reglas impuestas sobre la mayoría de los géneros literarios de la tradición clásica, de modo que en el Romanticismo tiene lugar un juego incontrolado y desbordado de la imaginación creadora individual, con las consiguientes connotaciones de lo fuertemente idiosincrásico e incluso lo fantástico.

Debe tomarse en cuenta que durante el transcurso del siglo XIX la consolidación de un nuevo tipo de sociedad estuvo dirigida por la burguesía. El surgimiento de la Revolución Industrial afectó de forma notable a las artes. Los dos principales consumidores de arte del pasado, la iglesia y la aristocracia, perdieron parte de su importancia rectora en todos los órdenes, incluido el del gusto.

El burgués era el principal comprador, pero no adquiría las obras siguiendo un criterio estético, sino que lo hacía con la intención de ganar prestigio social. Debido a lo anterior, el gremio artístico reaccionó tomando una actitud crítica y

despectiva hacia el materialismo de la burguesía, traducida en una postura que ha pasado a la historia con el nombre de bohemia.

La ciudad de París se convirtió en la capital artística del mundo, en la que se gestan los estilos o tendencias más importantes. (Gimeno, 1993)

3.1.2 El romanticismo musical.

La música alcanzó nuevos extremos de extensión y brevedad (ésta última suele encontrarse en los nuevos géneros prominentes de la pieza breve para piano y la canción de concierto). La exploración de las relaciones armónicas y tonales distantes (utilizadas previamente con gran precaución) y los nuevos tipos de textura y de sonoridad instrumental contribuyeron a la creación de nuevos efectos propios de este periodo. A los intérpretes ya no se les animaba a que añadieran algo a una composición valiéndose de la ornamentación; se convirtieron más bien en transmisores de las “intenciones” del compositor.

La música romántica estableció vínculos incluso más estrechos que antes con la literatura y con otros elementos extramusicales por medio de la creencia de que podía expresar su esencia indefinible. Esta creencia dio lugar a géneros musicales como el Poema Sinfónico o la Sinfonía Programática, teniendo a Liszt y a Berlioz como sus principales exponentes respectivamente. Los dramas musicales de Wagner también contribuyeron a hacer aún más estrecho el vínculo entre poesía y música, el cual también se hace manifiesto en numerosos *Lieder* (canciones). (Gago, 2001)

3.1.3 El piano.

El Romanticismo fue la época en la que el piano quedó consolidado como el instrumento de mayor predilección entre muchos de los compositores, pues trajo consigo una nueva época de la música a solo, vocal y de cámara; mientras que en los conciertos con orquesta lograba codearse de igual a igual con esta última, todo esto debido a su extraordinaria gama de alturas y dinámicas, así como a su tremenda capacidad de resonancia.

A partir de 1810 las cuerdas adquirieron mayor rigidez, lo cual implicó que las guarniciones de los martinetes fueran más gruesas y flexibles, utilizándose para ello muchas capas de piel y, posteriormente, de fieltro, lo cual mejoró el rebote a costa –debido a los mayores radios y superficies más suaves- de cierta brillantez del sonido. Lo anterior debido a la necesidad de dotar a los cada vez más exigentes virtuosos de un mecanismo más rápido y poderoso que además les permitiera repetir una nota de manera inmediata a partir de cualquier momento de liberación parcial. Esta contribución fue hecha por

Sébastien Érard (1752-1831), la cual se encuentra presente en los pianos de todo el mundo en la época actual.

Toda esta complejidad de los diversos elementos mecánicos que componen al piano contribuyó a que muy pronto adquiriera una gran reputación entre los instrumentos musicales, la cual se mantiene vigente hasta hoy en día. (Gago, 2001)

3.2 Datos biográficos de J. Brahms.

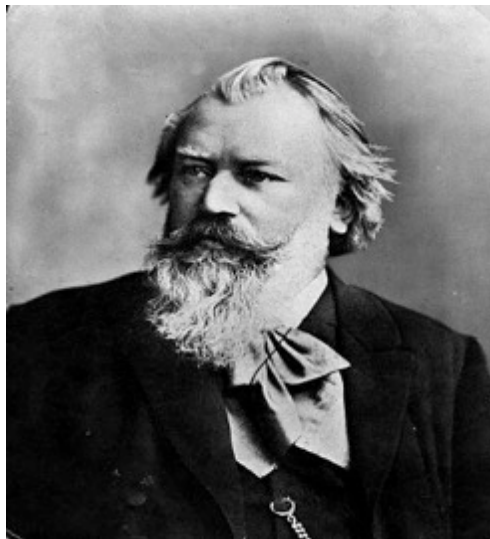


Imagen tomada de wqxr.com

Nació en Hamburgo el 7 de Mayo de 1833. Fue el hijo del contrabajista del teatro municipal Johann Jakob Brahms y de Hersika Cristina Nissen. Sus primeros estudios musicales los realizó con su propio padre, aprendiendo violín, violoncello y corno. En el piano tuvo como maestro a Cossel y en la composición a Edward Marxen.

Reveló dotes de gran pianista, haciendo su primera presentación en 1848. Después pasó una temporada en Weimar al lado de Franz Liszt. Su primera composición apareció en 1853. Este mismo año hizo una gira con el violinista húngaro Reményi. Al visitar distintas ciudades conoció al violinista Joseph Joachim, quien lo recomendó a Schumann. Con el trabó conocimiento en Düsseldorf; tanto Robert como su esposa Clara Wieck lo acogieron con cordialidad; para ellos tocó su primera sonata para piano, que los impresionó mucho. Entonces aquel escribió un artículo en la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva revista musical), que se titulaba “Nuevos senderos” y en el que, entre otras cosas, decía: “En la cuna de Brahms montaron guardia las Gracias y las Musas”, señalándolo como “una de las más elevadas expresiones de la época”.

Habiendo entado al servicio del príncipe Lippe, en la corte de Detmold, tuvo oportunidad de familiarizarse y practicar la música de cámara, género en el que produciría más tarde obras de elevada inspiración; en este lugar trabajó afanosamente, tanto en la orquesta como en los coros, adquiriendo solidez y perfeccionándose como artista. De su estancia en esta pequeña ciudad datan sus "Serenatas".

En 1859 estrenó en Hannover, su primer concierto para piano. Después se dirigió a Hamburgo, su ciudad natal, con la esperanza de que se le ofreciera algún puesto de importancia; pero no obstante que se hallaban vacantes las direcciones de la Singakademie y de la orquesta filarmónica, no se le tomó en cuenta. Volvió a Hannover y, hallándose de regreso en Hamburgo, recibió la invitación para hacerse cargo como director de la Singakademie en Viena.

Brahms llegó a esta última ciudad en Octubre de 1862. Su primer concierto al frente de la Singakademie se efectuó el 15 de Mayo de 1863, pero sus interpretaciones, demasiado severas, no agradaron a los vieneses. Sin embargo, se le reconoció como un valor positivo. Al presentar a Joseph Helmesberger el manuscrito de su cuarteto con piano en sol menor, recibió esta alabanza: "Brahms es el heredero de Beethoven". Se tocó esta obra el 16 de Diciembre de ese año, pero fue acogida con recelo y reservas. En otro concierto se tocó su cuarteto con piano en La mayor, y se cantaron algunos de sus *Lieder*. Esta vez el propio compositor pudo decir: "A parte de que el cuarteto fue recibido de modo más favorable, tuve un éxito extraordinario como pianista".

Poco a poco se fue extendiendo su gran reputación. A pesar de su carácter reservado y brusco se fue procurando muchos amigos.

En 1863 conoció a Richard Wagner, los temperamentos de ambos eran bien distintos para llegar a estimarse y a comprenderse; la música de uno no consiguió entusiasmar al otro.

No obstante de la estimación que se le profesaba, Brahms nunca llegó a ocupar un puesto fijo y, para subvenir a sus necesidades, viajó mucho dando conciertos hasta que, en 1878, se estableció definitivamente en Viena, dedicándose exclusivamente a la composición.

Para el año mencionado ya había compuesto numerosas obras, entre ellas el "Réquiem Alemán" (dedicado a la memoria de su madre y de Robert Schumann), que se estrenó en la catedral de Brenna en 1868; algunas de sus Danzas Húngaras (escritas desde 1865 y las últimas en 1880), el "Canto del Triunfo" (1871), etc. Hacia 1876 terminó su primera sinfonía, que fue ejecutada en Karlsruhe en el mes de Noviembre.

La vida de Brahms se entrecruzó con la de Anton Bruckner (1824-1896) y con la de Hugo Wolf (1860-1903), originando que sus obras, de características distintas, provocasen la exaltación de sus partidarios, sin contar con la controversia Wagner-Brahms, que se había enconado por el elástico y agudizado genio del primero y de la porfiada beligerancia del segundo.

Entre 1877 y 1878 compuso Brahms su segunda sinfonía, su primera sonata para violín y el Concierto para este instrumento. Cuando hubo terminado su segunda sinfonía escribió a su amigo Hanslick: “Si me es posible haceros escuchar una sinfonía durante el próximo invierno, os parecerá tan bonita y agradable que creeréis que la he compuesto para vos y para vuestra joven esposa”.

Hans Von Bülow también se contó entre sus admiradores. Juntos emprendieron giras de conciertos y en varias ocasiones Brahms actuó como solista con la orquesta de Meiningen. Bülow decía: “Ahora aseguraré la posteridad. Después de Bach y Beethoven es el más grande, el más excelso de todos los compositores”.

En 1881 estrenó el segundo concierto para piano, en Si bemol mayor; en 1882, un trío y su célebre quinteto en fa menor para piano y cuarteto de cuerda; en 1883, para celebrar sus cincuenta años, su tercera sinfonía.

Para esta época la figura de Brahms con su larga barba, sus anchos hombros y su recia contextura, era popular en Viena; casi el árbitro musical de la ciudad.

Su cuarta sinfonía fue ejecutada el 7 de Marzo de 1897 bajo la dirección de Hans Richter. Para ese entonces, la salud de Brahms había decaído considerablemente. Gravemente enfermo de cáncer en el hígado, su fin estaba próximo: murió el 3 de Abril de ese mismo año. Sus funerales congregaron a los habitantes y a las autoridades de la ciudad de Viena, rindiéndosele un homenaje de reconocimiento y admiración. Un monumento levantado cerca de los de Beethoven y Schubert recuerda su grandeza. (Orta Velázquez, 1960)

Es posible distinguir cuatro periodos en la evolución artística de Brahms, cada uno de los cuales posee su propio carácter.

El “primer periodo” incluye las primera obras existentes hasta 1855. Esa fue le época de su creciente amistad con Joachim, de sus afectivas relaciones con Robert Schumann y de su amor apasionado por Clara Schumann. Bajo la influencia de su temperamento sumamente romántico, Brahms consideraba entonces que el sentido de su obra iba a ser más importante que su obra.

En las obras del “segundo periodo” siguió directamente y en varias ocasiones los modelos clásicos. Las violentas explosiones de sus primeras

obras fueron abandonadas, y sus composiciones se tornaron más maduras, suaves, íntimas y meditadas. Comenzaba a aparecer ya su estilo “crepuscular” con sus peculiares combinaciones de espíritus y estados de ánimo, aunque todavía no había encontrado Brahms ese maravilloso equilibrio entre la melancolía romántica y la serenidad clásica.

El “tercer periodo” se abrió con la composición de su *Réquiem alemán*, primera gran obra coral escrita por Brahms, con la que habría de hacerse muy famoso. Es en este periodo cuando el arte del maestro alcanza su punto culminante: la peculiar combinación “brahmsiana” del espíritu de los siglos XVI al XIX, que llega a su más alto desarrollo. Es entonces cuando la perfección formal de sus obras se iguala plenamente a su contenido y cuando el compositor consigue la cima de su desarrollo en el manejo de los recursos musicales. Todas sus grandes obras corales y orquestales fueron creadas en este periodo.

En el “cuarto periodo”, su estilo fue aún más serio, más taciturno y también más espontáneo. En este periodo no hay grandes composiciones corales ni orquestales, pues Brahms volvió otra vez a la música de cámara, al piano y al “Lied”, como en su juventud. Creció aún más su refinamiento técnico, y su concentración intelectual llegó a ser aún más intensa a medida que disminuía la preocupación por la apariencia exterior de la obra. (Geiringer, 1984)

3.3 Análisis de la obra.

Rapsodia en sol menor Op.79 No.2.

Las dos *Rapsodias* Op.79 fueron escritas en el verano de 1879. El carácter dramático y casi de baladas de estas magníficas piezas hace que se las pueda creer obras de juventud de Brahms. Sin embargo, un análisis más detenido pone de manifiesto diferencias fundamentales. Aunque Brahms haya escogido una forma amplia para el denso contenido de las *Rapsodias* (especialmente para la segunda y más importante de ellas), consigue aquí la gravedad y la claridad que no había logrado nunca antes de su madurez. Podemos comparar el Rondó final de la Sonata Op.1, con el rondó de la primera *Rapsodia*; o la forma sonata del primer movimiento del Op.2, con la segunda *Rapsodia*. En ambos casos se pone de manifiesto con toda claridad el avance efectuado en ese intervalo de veinte años hacia la meta de la simplicidad y la concentración. (Geiringer, 1984)

La obra está compuesta por cuatro secciones distintas que son sumamente contrastantes entre sí, aunque se destaca un elemento rítmico que funge como

común denominador en todas ellas: La figura del tresillo de octavo. La forma corresponde a la del primer movimiento de sonata.

La primera sección va del compás 1 al 8, y se caracteriza por la presencia de tres partes: el bajo que marca las anacrusas de un compás a otro; la melodía, situada en la parte más aguda y que llama la atención debido a que se toca con las manos alternadas, la mano derecha toca los tiempos 1 y 4, mientras que la izquierda hace lo propio con los tiempos 2 y 3, cruzando sobre la derecha para ello. Finalmente: una tercera voz intermedia que lleva el ya mencionado tresillo de octavos, mismo que será una constante a lo largo de toda la obra, como se mencionó en el párrafo anterior.

Desde el punto de vista armónico bien pronto se observa la presencia casi inmediata de inflexiones a otras tonalidades, por lo que la tonalidad original (sol menor) resulta apenas perceptible.

10 (98)

2

Molto passionato, ma non troppo allegro.
m.g. m.g.

fit. - in tempo

Sol mayor

Si mayor

III

VI 5 dis

Si mayor

Ilustración 105 Compases 1 a 8.

La siguiente sección se vale de una textura más armónica. La anacrusa al compás 9 y el segundo tiempo del mismo compás marcan un fuerte contraste con respecto a la sección anterior, aunque se conserva el elemento del tresillo de octavos. La primera parte gira en torno al homónimo mayor, que es alternado con su respectiva dominante de un tiempo a otro, habiendo una breve cesura en los primeros tiempos del compás 11, después de los cuales, el mismo esquema es repetido sobre la tonalidad original, con la respectiva alternancia con la dominante, concluyendo esta parte con la dominante auxiliar (V/V) en el tercer tiempo del compás 13.

Ilustración 106 Compases 9 a 13.

La tercera sección destaca por una melodía del tipo “pregunta-respuesta”, en la que se distinguen dos partes: La anacrusa de un compás a otro (pregunta), y la serie de grados conjuntos que se hallan en los tiempos 2 y 3. Esta melodía se encuentra apoyada sobre series arpeggios que abracan distintos grados de re menor (III grado del relativo mayor). El esquema de “pregunta-respuesta”, se interrumpe a partir del compás 17, en el que se presenta una serie armónica que recuerda al de una cadencia frigia, aunque sin llegar a tratarse de dicho caso. En la parte final de esta sección, distintas inversiones del acorde del VII grado disminuido de la dominante de re menor dan paso a una melodía ascendente que concluye sobre un acorde y un arpeggio descendente de dicha dominante (La mayor).

Ilustración 107 Compases 14 a 20.

La sección No.4 abarca desde la anacrusa al compás 21 hasta el primer tiempo del compás 31. En ella aparecen nuevamente tres partes, siendo notorio un paralelismo entre el bajo y la melodía, mientras el tresillo de octavo es incluso aún más evidente en esta parte, pues a diferencia de las anteriores, lo hace de forma completa y sobre un rango melódico sumamente reducido.

A partir de la anacrusa al compás 25 la melodía se presenta doblada a la octava y, posteriormente, sobre acordes (tomando el ejemplo del compás 23) y con algunos retardos. A diferencia de las secciones anteriores, los grados armónicos de la tonalidad principal son más distinguibles en toda esta sección. Los compases 31 y 32 constituyen la sección conclusiva de la primera gran fase (A), misma que termina en re menor, tonalidad que se alterna con su dominante y con la presencia de un cromatismo en la melodía.

re wraof.
- p.m.v.

2. B. 63 Sección conclusiva.

Ilustración 108 Compases 21 a 32.

La segunda gran fase de la obra (B), cuya primera sección comienza en la anacrusa al compás 33 y se destaca por ser la de mayor longitud de toda la obra. En dicha sección se recurre a la textura del inicio de la obra (Compases 1 a 8) con su característico cruce de manos. Llama la atención el empleo continuo de acordes disminuidos de distintos grados. En el compás 40 se observa una nueva combinación rítmica que no había aparecido hasta ahora: el uso simultáneo de un pie rítmico ternario y otro binario (tres contra dos).

Al siguiente compás (41) es evidente una clara modulación hacia si menor, que incluye un cambio de armadura, y además resulta aún más inesperada por no estar precedida de ningún acorde en común. En ella se conserva el mismo esquema con todas las características que se han mencionado (empleo de acordes disminuidos, cruce de manos, uso de pies rítmicos diferentes de forma simultánea –compases 48 y 52-, etc.). Esta sección finaliza en el compás 53 con un claro acorde de dominante de la nueva tonalidad.

12 (100) Si bernal Mayo (Acl. May.)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with slurs and dynamic markings of *m.g.* (mezzo-giochi). The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and bass lines. Chord symbols below the bass staff include II_6 , $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$, IV , and $\text{V}_3^{\flat} / \text{V}$. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and *m.g.* markings. The lower staff has a bass line with chords. Chord symbols include V , V_3 / IV , $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$, and V_2 / V . A *p* dynamic marking is present. The system ends with a *p* dynamic marking and a *Ped. fig.* (pedal figure) instruction.

The third system features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Chord symbols include V_3 / V , $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$, I^{\flat} , $\text{V}_3^{\flat} (\text{b.}\#)$, V / V , and V . A *p* dynamic marking is present. The system ends with a *p* dynamic marking and a *Ped. fig.* instruction.

The fourth system continues with a melodic line and bass line. Chord symbols include $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$ (b. #), $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$, and V . A *p* dynamic marking is present. The system ends with a *p* dynamic marking and a *Ped. fig.* instruction.

The fifth system features a melodic line and a bass line. Chord symbols include $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$ (b. #), $\text{VII}_2^{\flat} / \text{V}$, and V . A *dim.* (diminuendo) dynamic marking is present. The system ends with a *dim.* dynamic marking and a *Ped. fig.* instruction.



Ilustración 109 Compases 33 a 53.

La siguiente sección se vale del esquema de la cuarta de la primera parte (compases 21 a 31), y va de la anacrusa al compás 54 hasta el 64. Durante los primeros cuatro compases resulta claro el empleo del acorde de tónica de si menor, resultando de un mayor interés a partir del tercer tiempo del compás 56 debido a la presencia de una sexta añadida en el bajo. Toda la estructura de este compás da pie a una progresión melódica al siguiente compás (57), en la que aparecen dos inflexiones a grados del Relativo Mayor (III en los tiempos 3 y 4 del mencionado compás; y IV en los dos primeros tiempos del compás 58 respectivamente.). El cromatismo descendente que se presenta en la melodía en el compás 58 conduce momentáneamente a la tonalidad original de la obra, lo que nos conduce progresivamente a la dominante (compás 60), tras el paso por algunos grados de la región de subdominante en el compás anterior.

Un nuevo cambio de armadura en el compás 61 nos indica un regreso a la tonalidad original, misma que ya se había advirtiendo desde los compases anteriores. Este pasaje (compases 61 a 64) constituye una reafirmación del material expuesto en los tres compases precedentes, siendo notorios el cambio a un registro más agudo y la duplicación de los valores rítmicos de los acordes que se hallan en la parte superior.

Sol menor. (401) 13

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *p m.v.* and a Roman numeral *V* below the bass staff. The second system includes a *ff* marking and Roman numerals *I_c*, *VI_b*, and *II_c*. The third system features a *p* marking, a *Sol menor* annotation, and Roman numerals *IV_b*, *I_c*, *VI_b*, *II_c*, and *II₇*. The fourth system ends with a *ppp* marking and a Roman numeral *V*. The score is annotated with various Roman numerals and dynamic markings throughout.

Ilustración 110 Compases 53 a 64.

Posteriormente, comienza una nueva fase en la que, si bien se conserva el mismo esquema de la sección anterior, hay una mayor claridad con respecto a la tonalidad original, mediante el constante intercambio con la dominante, así como un par de inflexiones al III grado y a la dominante (compases 68 y 71 respectivamente), además de ser la parte de toda la obra en la que la dinámica es más débil.

Dicha dinámica comienza a verse incrementada paulatinamente desde el compás 73, en la que, además, se efectúa un cambio de modalidad, pues lo que hasta el pasaje anterior transcurría sobre sol menor, en esta ocasión lo

hace sobre su respectivo homónimo mayor. Este aumento gradual de la intensidad llega a su clímax en el compás 79, que se encuentra un acorde de Mi mayor (V grado de La mayor, que a su vez funge como dominante de Re mayor, es decir, el V grado de la tonalidad original). Cabe mencionar la progresión cromática del bajo que antecede a la llegada de este acorde de Mi mayor.

Dicho acorde es sucedido por uno de Fa mayor (con excepción del “re” que forma parte del tresillo de octavos), lo que constituye una especie de cadencia rota, si bien no se trata precisamente del caso como tal, aunque en este caso Brahms recurre a este esquema inesperado con el fin de aumentar la sensación de contraste en esta marcha armónica.

Tras una breve repetición de la última estructura, y de la disminución paulatina de la intensidad, Brahms da pie a un repentino arpeggio sobre la tónica original, esto último como consecuencia de que las posibilidades armónicas ya fueron agotadas a lo largo de toda esta gran sección intermedia, y este arpeggio representa justamente el final de esta gran fase.

Sol menor m.g.

p dim. *ppp* *sotto voce*

col Ped.

I V⁴ I V⁴ V⁴

I₆ V⁴ I V⁴ V⁴ I

J. B. 03

IV/III III₆

Inflexión al III

14 (102)

Sol Mayor

III₆ V⁴ I V⁴ V⁴ I

III₆ V⁴ I V⁴ V⁴ I

The image shows a musical score for piano and voice, measures 65 to 85. The score is in 3/4 time and features complex piano accompaniment with frequent chord changes and melodic lines in both hands. The vocal line includes the lyrics "ri - te - nu - to lunga" and is marked with "dim." and "(h.m.)". The piano part includes dynamic markings like "ff" and "pp", and various fingering and articulation instructions.

Ilustración 111 Compases 65 a 85.

En la anacrusa al compás 86 comienza la última gran fase de la obra (A'), cuyas primera sección es idéntica a la de la primera parte.



(108) 15

m.g. rit. in tempo

(Fa mayor)

Sol Mayor

rit. Sol Mayor

La Mayor

V VII 3 dis IV V VI 6 VII 9 dis

V VII 9 dis

V VII 9 dis

V VII 9 dis

Ilustración 112 Compases 86 a 93.

La segunda sección es muy similar a la de la primera parte, salvo el cambio de armonías en el último compás (98), cuyo último acorde corresponde a la primera inversión del acorde de dominante de la tonalidad original.

Ilustración 113 Composes 94 a 98.

La tercera sección conserva la misma estructura que en A, aunque en esta ocasión lo hace sobre la tónica.

Ilustración 114 Composes 99 a 105.

La cuarta y última sección comienza en la anacrusa al compás 106 sobre la tónica, con su estructura ya característica y tan profusamente utilizada durante la segunda gran fase (B), donde se experimenta una ligera pero notoria modificación del dibujo del bajo, así como en lo que respecta a la armonía (empleo de acordes de la región de subdominante, principalmente VI y II.), y que concluye con una cadencia perfecta al compás 116.

16 (104)

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the section with a bass line starting on the tonic. The second system continues the harmonic progression with various chords and a melodic line in the right hand. The third system includes a 'cresc.' marking and shows a transition in the bass line. The fourth system features a 'ff' marking and a more complex bass line with many chords. The fifth system concludes the section with a final cadence, marked 'ff'.

Ilustración 115 Compases 106 a 116

Finalmente, un arpeggio sobre la tónica que se alterna con la dominante en el bajo (similar al que se presenta en el final de B) representa un añadido que

funge como coda, mientras que el tresillo de octavo sigue presente en la voz intermedia. El tresillo experimenta una modificación rítmica evidente en el compás 120, pasando de octavos a cuartos, esto para hacer más extensiva la ampliación del tempo que comienza desde el compás anterior (quasi ritardando), hasta que, en el compás 121 la figura del tresillo desaparece por completo para dar pie, a la cadencia perfecta final.



Ilustración 116 Compases 116 a 123.

El cuadro esquemático de la obra queda conformado de la siguiente manera:

Forma sonata

Tabla 11 Brahms. Análisis Rapsodia

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-32	A	I-re menor
1-8	Sección 1: Melodía distribuida en ambas manos, mano derecha marca las anacrusas e izquierda tiempos 2 y 3. Presencia de un ostinato rítmico (tresillos de octavo) en una tercera línea intermedia.	V, VI ₆ , {V ₇ , I ₆ } Fa mayor {IV, VII _{4/3} dis, I, V} Sol mayor {V ₇ , I ₆ } La Mayor {IV, VII _{4/3} dis, I} Si mayor
9-13	Sección 2: Pasaje armónico construido sobre el ostinato rítmico	{V, I} mi menor {V, I, V, I, V, I, IV _{ar} , V} Sol mayor V, I, V, I, V, I, V _{6/4} , {VII _{4/3} dis} La mayor, V/V

14-20	Sección 3: Modulación a re menor. Melodía dividida en dos partes (“Pregunta-respuesta”).	{V, VI ₆ , V ₆ , VI ₆ “V _{4/3} ”, I, I _{6/4} , V, I _{6/4} , V V, VII _{6/5dis} /V, V, VII _{4/3} , V _{6/4} } re menor
21-31	Sección 4: Melodía apoyada sobre una línea de bajo cantáble. Ostinato rítmico se mantiene en la línea intermedia. La melodía es doblada en octavas a partir del compás 25.	I, I ₆ , IV, V {I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , VI, V ₂ , I _{6/4} , V, I _{6/4} I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , VI, V ₂ , V, I ₆ , I _{6/4} , V I, I ₆ , VI, V ₂ , V, I ₆ , I _{6/4} , V, I} re menor
31-32	Sección 6: Sección conclusiva.	{V, I} re menor
33-86	B	IV-I
33-53	Sección 1: Textura similar a la de la primera gran fase (A). Patrón rítmico ternario contra binario en compases 40, 48 y 52. Modulación a si menor a partir del compás 41.	II ₆ , VII _{7dis} /V, V {VII _{7dis} /IV, IV} VI (Rel. May.) V ₇ / La bemol V _{6/5} /V, V, V ₇ , V ₇ /IV, VII _{4/3dis} /V, V _{6/5} /IV, VII _{4/3dis} /V, V ₇ /IV} Si bemol {II ₆ /V, VII _{7dis} /Do# mayor (V/V) V/V, VII _{7dis} , “I”, V _{6/5} /Do# mayor. V/V, VII _{7dis} /V, VII _{7dis} , “I”, VII _{7dis} , VII _{6/5dis} , VII _{4/3dis} , V} si menor
53-64	Sección 2: Textura similar a la de la sección 4 de “A”.	{I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , IV, V, I, I ₆ , I ₆ ^{6ª} .} si menor {I, I ₆ , I ₆ ^{6ª} .} V (Rel. May.). I ₆ , VI _{6/4} , VI, II _{6/5} , II ₇ , V IV (rel. men.), I ₆ , VI, II _{6/5} , II ₇ , V
65-85	Sección 3: Uso recurrente del relativo mayor y de otros de sus grados sobre el mismo esquema (sección 4 de “A”).	I, V _{6/4} , I ₆ , V, {V _{6/5} , I} V, V, I, VII _{6/5dis} /IV (Rel. May.), V, I, VII _{6/5dis} /IV (Rel. May., V {IV, VI _{6/4} , V ₇ /V} V VI/h.m. V ₇ /V, VI/h.m., V, I
86-123	A'	I-I
86-93	Sección 1: Idéntica a su homónima en “A”.	V, VI ₆ , {V ₇ , I ₆ } Fa mayor {IV, VII _{4/3dis} , I, V} Sol mayor {V ₇ , I ₆ } La Mayor {IV, VII _{4/3dis} , I} Si mayor
94-98	Sección 2: Casi idéntica a su	V/IV, V ₆ , I {V, I, IV, V} Sol mayor

	homónima en "A".	V, I, V, I "V _{6/4} ", VII _{dis} (Rel. May.), V _{6/5}
99-105	Sección 3: Similar a su homónima en "A", pero escrita sobre la tónica.	V, VI ₆ , V, VI ₆ { "V _{4/3} , I" } IV ₆ , I _{6/4} , V, I _{6/4} , V V, VII _{6/5dis} /V, V, VII _{4/3dis} /V, V
106-116	Sección 4: Similar a la de "A" pero escrita sobre la tónica. Modificación melódica y armónica a partir del compas 110.	I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , IV, V I, I ₆ , IV ₆ , V ₂ , I ₆ , V, I ₆ , V I, VI, VI _{6/4} , V, I, VI, VI _{6/4} , V I, VI, II _{6/5} , V _{6a.} , I ₆ , V _{6a.} , V, I ₆
116-123	Sección 5: Coda.	V-I

3.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

En todos aquellos pasajes en los que la melodía queda segmentada entre ambas manos (Sección 1 en "A" –compases 1 a 8-) y Sección 3 en "B"-compases 65 a 85-) las anacrusas deben quedar debidamente marcadas, aunque tratando de conservar un balance adecuado, sin atacar en matiz forte todas las voces, destacando únicamente la melodía.

Si bien es evidente el contraste entre las distintas secciones que conforman la pieza, un rasgo en común es la presencia constante de intervalos considerablemente amplios (en especial en las secciones 1 y 2 en donde las notas que conforman dichos intervalos se encuentran dobladas a la octava, en el bajo), razón por la que existe el riesgo de errar su ejecución, en especial si tomamos en cuenta el tempo al que se sugiere tocarla de acuerdo a la indicación de agógica al comienzo de la partitura (indicación agógica del inicio). Para atender esta problemática, vale la pena tomar en cuenta el concepto de inhibición manejado por C.F. Alexander, que hace referencia a la habilidad para prevenir que se produzca una respuesta habitual no deseada mediante la creación deliberada de una pausa. De esta forma, el pianista se verá obligado a pulsar las teclas correspondientes a las notas correctas, con lo que, aunado a una práctica constante, se irá reforzando la ejecución correcta de estos pasajes, que después podrán ser ejecutados posteriormente sin necesidad de esta interrupción momentánea.

Otro aspecto al cual también puede aplicarse el concepto Alexanderiano de inhibición es el que se refiere a la correcta sincronía entre las notas del bajo y las notas que se encuentran ya sea en la melodía o en el ostinato rítmico del tresillo de octavos (primeros tiempos de cada compás de la sección 3 en "A"), dado que en algunas ocasiones se pasa por alto este pequeño pero

fundamental detalle a la hora de interpretar la obra, lo que sin lugar a dudas no puede tener lugar en un pianista egresado de una escuela de música profesional.

De todas las obras que conforman el programa de titulación, esta es la que representó quizás un mayor reto técnico-interpetativo al momento de abordar su estudio, pues más allá de las dificultades de carácter netamente técnico que se hallan presentes a lo largo de la misma, son los contrastes de carácter tan marcados entre una sección y otra lo que hace que, desde una perspectiva muy personal, la principal complejidad de la obra recaiga en establecer un adecuado vínculo afectivo entre la obra y el intérprete, máxime cuando en el caso del autor de este trabajo existe un grado de dificultad para la comprensión de la obra de Brahms, no sólo la pianística, sino la general.

Mauricio Beuchot señala en su *Tratado de hermenéutica analógica* que el primer paso para lograr un adecuado proceso interpretativo es primordial lo siguiente: contextualizar, razón por la que me di a la tarea de consultar parte de la obra de algunos de los poetas románticos alemanes que fueron contemporáneos de Brahms, habiendo llamado sobremanera mi atención algunos escritos de Heinrich Heine (1797-1856), mismos que son de gran ayuda para poder adentrarse en la atmósfera alemana de aquel entonces, tales como *Los tejedores de Silesia*, *Con motivo de la llegada de un amigo* e *Insomnio* (contenidos en las *hojas caídas*), así como el *Prólogo al salón*.

No debe perderse de vista que estamos hablando de una rapsodia, razón por la que los elementos de índole folclórico son propios de la obra, por lo que conviene echar mano de estas y algunas otras fuentes literarias que coadyuven a lograr un adecuado contexto histórico de la obra, sin perder de vista por supuesto, la aportación que cada intérprete pueda hacer desde un nivel personal.

4 PRELUDIO EN SI MENOR OP. 32 NO. 10 S. Rachmaninov.

4.1 Contexto histórico.

4.1.1 Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX.

Aunado a los inconvenientes producto de su peculiar situación geográfica (inmensidad de la extensión territorial y latitud muy septentrional casi en su totalidad, lo que da lugar a un clima sumamente frío, con inviernos inmisericordes), el panorama social de Rusia durante este periodo no era

menos complicado, el descontento de muchos campesinos era muy fuerte, pues si bien las reformas hechas por el Zar Alejandro II en 1861 les habían traído mayores beneficios (compra y venta de ganado y tierras), el aumento de la población provocó que los lotes de tierras fueran cada vez más reducidos.

La sociedad *Tierra y Libertad*, formada por social-demócratas, partidarios de la sublevación del pueblo, adoptó en 1865 un programa radical de libertad política y socialismo que pugnaba por una repartición radical de tierras. Cuando Alejandro III recién había ascendido al trono, éste proclamó su fidelidad al absolutismo, lo que provocó que los revolucionarios se ganaran aún más la simpatía de la clase obrera, pero debido a que este naciente clan se encontraba aún diezmado, la celebración de un congreso social-demócrata hubo de realizarse en el extranjero. Fue así que en 1903, en Londres, dicho congreso finalmente pudo llevarse a cabo, aunque de inmediato quedó advertida una división al interior del mismo: la representada por Vladimir Ulianov (Lenin), la cual representaba la fracción mayoritaria, denominada *bolchevique* y la minoría, conocida como *menchevique*, quienes mostraban una postura más moderada en contraposición con los primeros, quienes abogaban por acciones más radicales con el fin de instaurar la llamada dictadura del proletariado aplicando los principios de las doctrinas de Karl Marx.

Tras las desastrosas consecuencias de las participaciones de Rusia en dos conflictos bélicos (la guerra contra Japón de 1905 y la Primera Guerra Mundial), el pueblo ruso quedó en la miseria, lo que finalmente provocó la Revolución de Octubre de 1917, la cual que marcó la caída del Zarismo y el ascenso de Lenin al poder, el cual dio paso a la creación de los *Soviets*, consejos de delegados integrados por obreros, campesinos y soldados, con la cual el rumbo político del País experimentó un cambio de 180 grados.

Toda esta agitación política provocó que muchos artistas abandonaran su patria, más por obligación (no exenta de un gran pesar) que por convicción propia. (Gross, 1980)

4.1.2 El Nacionalismo Ruso.

Hasta la primera década del siglo XX la mayoría de los rusos eran campesinos que se dedicaban a la agricultura y la cría de animales. La vida ritual se correspondía estrechamente con los ciclos de la naturaleza; los eslavos precristianos adoraban al sol y a la tierra, y los vestigios de este sistema de creencias pasaron a incorporarse a las celebraciones cristianas después de la

conversión. Algunas canciones rituales (*obriadovye pesni*) acompañaban los ritos del calendario que marcaban los solsticios y los equinoccios. (Gago, 2001)

Los eslavos siempre han sido considerados, bajo el punto de vista musical, como una raza privilegiada por el extremado número, belleza y variedad de sus canciones. Entre ellos no es aventurado conceder a Rusia la primacía. Su población, extendida en inmensos territorios, ha experimentado en sus facultades creadoras la influencia de diversas causas atmosféricas y morales. Gracias a su independencia política, la nación rusa no ha variado en su carácter ni obedece a ninguna influencia extranjera como tantas otras ramas del tronco eslavo (por ejemplo, los polacos, checos, moravos, pequeños rusos, etc.). Variedad por un lado, autonomía intelectual y libertad de expansión por el otro, he aquí las dos principales fuentes de la riqueza musical popular de Rusia. (Cui, 1947)

Si bien el folclor siempre ha jugado un papel fundamental dentro de la tradición musical rusa, del cual se ha visto enormemente enriquecida, la consolidación del mismo comenzó a gestarse con Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857), cuya ópera *La vida por el Zar*, marcó el inicio de una fuerte tendencia hacia las raíces autóctonas, mientras que el compositor Alexander Sergeievich Dargomichki (1813-1869) escribió la ópera *El convidado de piedra*, a la vez que fijó los caracteres de una joven escuela que muy pronto se convertiría en un claro referente del Nacionalismo Ruso: el llamado “Grupo de los Cinco”, por estar conformado por cinco artistas de temperamentos divergentes: Alexander Porphyrievich Borodin (1833-1887), Cesar Antonovich Cui (1835-1918), Mily Alexeievich Balakirev (1837-1910), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), y Nicolai Andreievich Rimsky-Korsakov (1844-1908), quienes a pesar de estas divergencias, tuvieron en común el anhelo de crear una música absolutamente nacionalista.

Un caso especial es el de Piotr Ilyich Chaikovsky (1840-1893), autor en el que, si bien en su obra también pueden encontrarse ciertos elementos del folclor ruso, contrasta con la tendencia de los anteriores debido a que él aún conserva parte del espíritu germánico, caso similar al de Anton Rubinstein (1829-1894), quien tuvo un destacado papel como pianista y operista.

Se distinguió por una portentosa originalidad Alexander Nicolaievich Scriabin (1872-1915), quien realizó una interesante combinación entre la materia del color sonoro y el espíritu de la forma musical. También fue un gran innovador armónico al modificar la formación tradicional de los acordes, valiéndose no de intervalos de tercera, sino de cuarta. Compuso tres sinfonías y diez sonatas

para piano, así como los poemas sinfónicos *Prometeo* y *Poema del éxtasis*. (Gross, 1980)

4.2 Datos biográficos de S. Rachmaninov.



Imagen tomada de www.singers.com

Sergei Vasilyevich Rachmaninov nació el 1ero. de Abril de 1873 en la localidad rusa de Semionovo. Los primeros miembros de la familia Rachmaninov datan de comienzos del siglo XV, emparentados remotamente con Iván III, Gran Duque de Moscovia. La dinastía de los Rachmaninov destaca muy pronto por su amor a la música y no es difícil hallar entre los antecesores del compositor a varios cantantes, instrumentistas y maestros de armonía y contrapunto. El propio padre de Sergei, Vasily Rachmaninov, era un excelente pianista y a menudo ofrecía conciertos en la mansión familiar de Znameskoe, cerca de la frontera con Prusia oriental.

Un día, durante una visita a una sala de música, descubre lo que para él era un extraño instrumento: El piano, horas más tarde, su madre le encuentra en este mismo escenario fascinado ante los sonidos que se obtienen pulsando las teclas de aquella enorme “caja de música”.

La madre de Sergei se da cuenta inmediatamente de las inclinaciones de su hijo y decide iniciarle en la música, dándole ella misma las primeras lecciones de piano. A los cinco años, viendo los rápidos progresos del pequeño, se le destina a una joven profesora de San Petersburgo, llamada Ana Ornazkaya.

En 1882, Ana Ornazkaya consigue una beca de estudios para Sergei, el muchacho continuará sus estudios en el Conservatorio con un profesor de apellido Criss.

A punto de cumplir los 15 años, Rachmaninov deja mucho qué desear en sus estudios. Su madre decide entonces mandar a su hijo a Moscú para que tome lecciones con el profesor Nicolás Zverev. Serán estos unos años de fructífero aprendizaje, en el transcurso de los cuales Rachmaninov sentará las bases de su futuro virtuosismo y genio creativo. Por las clases de Zverev pasan personajes tan importantes como los hermanos Rubinstein, Modest Chaikovsky (hermano de Piotr Ilych) y Alexander Scriabin.

Paralelamente estudia contrapunto con Sergei Taneyev y composición y fuga con Anton Arensky. Se ha supuesto que alrededor de los 16 y 17 años, el joven músico pudo haber compuesto sus primeras obras, por desgracia desaparecidas.

A finales de 1890 escribe su primer concierto para piano, dedicado al pianista Alexander Siloti. Dos años más tarde obtiene la medalla de oro del Conservatorio, gracias a su ópera *Aleko*, inspirada en textos de Pushkin. Su nombre comenzaba a ser conocido entre los círculos musicales moscovitas. El propio Chaikovsky, a quien Rachmaninov admiraba profundamente, le anima a seguir en la línea estética que se ha trazado. Cuando en 1893 fallece el autor de la sinfonía "Patética", Rachmaninov le dedica su célebre trío elegíaco.

En 1895, cuando el compositor recién había cumplido 22 años, estrena su primera sinfonía, misma que resulta ser un fracaso. Rachmaninov recibe una durísima crítica de parte de Cesar Cui, el más feroz crítico musical de la época y miembro del célebre Grupo de los Cinco. Este revés repercute negativamente en el ánimo del compositor, lo que lo mantiene alejado de la composición durante los siguientes tres años. Gracias a un tratamiento con el afamado psicólogo Nikolai Dahl, Rachmaninov logra recuperar la confianza en sí mismo y retomar su carrera artística.

El 28 de Marzo de 1902 se estrena en San Petersburgo su Concierto para Piano No. 2. Al concluir la interpretación, el público saluda con una gran cantidad de aplausos y vítores al nuevo genio ruso de la música.

En 1905 se producen los primeros conatos revolucionarios en Moscú. El pueblo mostraba su descontento ante la política zarista promoviendo violentos choques frente al Palacio de Invierno. Hombre apolítico, pero de tendencias conservadoras, Rachmaninov no comprende la razón de aquellos desórdenes,

lo que a la postre le obligaría a emigrar a París (1918), donde fundó una importante firma publicitaria con el fin de dar a conocer tanto obras suyas como de otros autores rusos.

En 1920 firma un concierto con la compañía de grabaciones “Victor Talking Machine Company” y al año siguiente adquiere una propiedad en Riverside Drive, Nueva York.

En 1939 se asienta definitivamente junto con su familia en Estados Unidos, dedicándose principalmente a giras de conciertos por la Unión Americana. En 1940 escribe su última obra catalogada, las Danzas Sinfónicas, mientras que al año siguiente hace una revisión de su Concierto para Piano No. 4. Durante el transcurso de 1942 a 1943 realiza su última gira de conciertos, a la vez que compra una casa en Beverly Hills, donde finalmente fallece el 28 de Marzo de ese año a la edad de 69 años, a consecuencia de un cáncer detectado de manera tardía. (Eduard, 1982).

4.3 Análisis de la obra.

La parte introductoria de este preludio da comienzo con acordes que marcan claramente la anacrusa de un compás a otro, lo cual se convertirá en un elemento recurrente a lo largo de la obra. Dichos acordes están rítmicamente conformados por tresillos desiguales de octavos, siendo constante la presencia de acordes de la región de subdominante. En la línea melódica superior de cada uno de estos acordes pueden observarse progresiones melódicas a lo largo de éstos, incluyendo un descenso cromático cada tres compases.

10 Progresión melódica Cromatismos

Lento

Sol Mayor

IV (mi menor)

Ilustración 117 Compases 1 a 10.

En el siguiente pasaje los tresillos desiguales de octavos adquieren brevemente cierto carácter melódico (compases 11 y 12), para, posteriormente, fungir como figura de acompañamiento en una tercera línea intermedia (compases 13 a 17), en los cuales también es posible apreciar una melodía que se apoya sobre un bajo conformado por intervalos de tercera. Dicho pasaje concluye en el IV grado (mi menor), con una inflexión previa a esta tonalidad (anacrusa al compás 16). Las dos secciones anteriores conforman la primera gran fase de la obra (A).

94 Thirteen Preludes, Op. 32

Ilustración 118 Compases 10 a 17.

En la anacrusa al compás 17 comienza la segunda gran fase de la obra (B) (y también la de mayor extensión). Esta sección se caracteriza por una figura de acompañamiento de densidad considerable, dado que maneja acordes de gran amplitud, los cuales deben de ser ejecutados con ambas manos.

Desde el punto de vista rítmico, si bien la figura del tresillo continúa presente, en esta fase adquieren una mayor uniformidad, a diferencia de los que aparecían en la primera gran fase ("A").

Nótese la línea descendente del bajo (compases 18 a 22), puede apreciarse un claro pentacordio descendente sobre el I grado, esto es fundamental para una adecuada comprensión armónica de toda esta gran fase, pues si bien los acordes de la figura de acompañamiento de los tresillos no es posible clasificarlos tan fácilmente debido a la constante presencia de notas ajenas a un determinado acorde, la melodía que se encuentra doblada a la octava en una tercera línea intermedia nos muestra en todo momento que el eje tonal es

si menor, pues la misma también se halla construida sobre esta misma estructura, con excepción de los tres últimos compases de esta fase (34 a 36), en los cuales se hace presente el II grado “napolitano”.

mf pesante *poco a poco cresc.*

Pentacordia — — — descendente — — — de — — —

rit. **Tempo I**

ff m.d. *m.s.*

— — si — — menor

m.d. *m.s.* *m.d.* *m.s.*

Tresillos con mayor uniformidad.

m.d. *m.s.* *m.s.* *m.d.* *m.s.*

This musical score consists of five systems of piano music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, primarily consisting of sixteenth-note chords and runs.

The first system (measures 17-20) begins with a *m.d.* (mezzo-dolce) dynamic. The second system (measures 21-24) features a *ff* (fortissimo) dynamic. The third system (measures 25-28) continues with complex textures. The fourth system (measures 29-32) includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fifth system (measures 33-36) concludes with a *rit.* (ritardando) and *dim.* marking.

The score includes various performance instructions such as accents, slurs, and fingering numbers (1-5) for individual notes. There are also some handwritten annotations and corrections in the original manuscript.

16 Thirteen Preludes, Op. 32

Ilustración 119 Compases 17 a 36.

A partir de la anacrusa al compás 37 comienza una nueva sección en la cual parte del material de la sección 1 de la primera gran fase, es ampliamente explotado desde el aspecto rítmico, lo cual lo vuelve sumamente contrastante con respecto a todos los pasajes anteriores, si bien desde el punto de vista armónico no se presentan grandes cambios.

The musical score consists of four systems of piano music. The first system begins with the tempo marking 'L'istesso tēpp' and a dynamic of 'pp'. The second system includes dynamics 'p' and 'poco cresc.', along with a 'dim.' marking. The third system is marked 'mf leggiero' and 'dim.'. The fourth system continues the piece. The bass staff includes various chord symbols such as I₆, VI₆, I₄, III₆, I₄, III₆, II₆, V₇/VI₆, and VI₆. The music features intricate rhythmic patterns with frequent sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like 'poco cresc.' and 'dim.'.

Ilustración 120 Compases 37 a 44.

El pasaje que abarca de los compases 46 a 48 llama la atención desde el enfoque armónico, pues las líneas de la melodía y el bajo están escritas sobre la tónica y la subdominante respectivamente, con lo cual, estamos hablando de un caso de bitonalidad, un recurso que será sumamente utilizado por otros compositores del siglo XX de tendencias más vanguardistas.

La línea intermedia permanece como reminiscencia del pasaje anterior, mientras que en la anacrusa del compás 47 hasta el final de del 48 se presenta una cadenza conformada por seisillos de dieciseisavos y dispuesta en forma de arpeggios. En el compás 47 la posición de estos arpeggios es relativamente compacta en comparación con los del siguiente compás, lo que dificulta más su ejecución (ver 4.5, Sugerencias técnico-interpretativas).

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment in 3/4 time, marked *pp* and *cresc.*. The second system continues the piano accompaniment with a *dim.* marking. The third system features a *veloce* section with a *p* dynamic. The fourth system concludes with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.

Ilustración 121 Compases 45 a 48.

En la anacrusa al compás 49 inicia la última gran fase de la obra (A'). Como es usual, guarda una gran semejanza con su homóloga de "A", lo cual deja ver que Rachmaninov se mantiene fiel a II esquema tradicional de primer movimiento de sonata. Es de llamar la atención el uso del II grado en su forma "napolitana" (compases 52 y 53), mientras que la anacrusa al compás 57 parece recordar al inicio de la sección 2 en "A", aunque bien pronto podemos observar que sólo se trata de una breve insinuación, dado que el esquema de dicha sección no vuelve a presentarse.

The image shows a page of musical notation for Rachmaninov's Thirteen Preludes, Op. 32, measures 49-58. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking "a tempo, come prima". The music includes triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings such as "pp", "mf", and "dim.". Roman numerals for chords are provided below the staves.

Finalmente, los tres últimos compases de la obra (58 a 60) comprenden la coda. Resulta interesante el contraste que hace Rachmaninov con el primer grado del homónimo mayor (Si mayor) con el de la tonalidad original, añadiendo aún más interés mediante el contraste de dinámicas.



Ilustración 123 Compases 58 a 60.

El cuadro esquemático del preludio queda organizado de la siguiente manera:

Forma sonata.

Tabla 12 Rachmaninov. Análisis Preludio

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-17	A	I-IV
1-10	Sección 1: Parte introductoria. Acordes que marcan las anacrusas conformados rítmicamente por tresillos desiguales. Progresiones melódicas en las líneas superiores de dichos acordes.	IV ₆ , I, IV _{6/4} , I _{6/4} , IV, VI, II _{6/5} , VI, V/V _I , I I, IV, VI, II _{6/5} , VI, V/V _I {I, VI, III _{6/4} , I} Sol Mayor. V/V _I , {I, "V", I, VI ₆ , V _{6a.} , I} mi menor.
10-17	Sección 2: Los tresillos de octavo desiguales adquieren el carácter de figura de acompañamiento. Melodía apoyada sobre intervalos de tercera en el bajo.	IV ₆ , II _{6/5} , I, IV _{6a.} , I, VI, I, VI IV, I _{6/4} , II ₆ , {V ₆ , I} IV, I _{6/4} II ₆ , {V ₆ , I} IV
17-48	B	I-IV
17-36	Sección 1: Melodía doblada a la octava situada en una línea	IV ₆ , I, VI, II _{6N}

	intermedia, figura de acompañamiento conformada por tresillos de octavo uniformes sobre acordes muy amplios que ejecutan ambas manos. Dicha melodía está conformada casi en su totalidad sobre un pentacordio ascendente del I grado.	
37-44	Sección 2: Construida sobre los mismos grados armónicos empelados en pasajes anteriores, pero manejados con una gran variedad rítmica que contrasta fuertemente con todos los pasajes previos.	I _{6/4} , VI ₆ , I _{6/4} , III ₆ , V ₇ /VI, III _{6/4} I _{6/4} , IV ₆ , II _{6/5} , III ₆ , II _{6/5} , V ₇ /VI, VI _{6/4} , VI ₆ , I _{6/4}
45-48	Sección 3: Melodía sobre la tónica que se apoya, a su vez, en el IV grado en forma de seisillos de dieciseisavo en el bajo. Tercera línea intermedia funge como ostinato rítmico y como reminiscencia del pasaje anterior. Cadenza en forma de seisillos de dieciseisavo (anacrusa al compás 47).	I IV
49-60	A'	I-I
49-58	Sección 1: Similar a su homóloga en "A"	IV ₆ , I, IV _{6/4} , I _{6/4} , IV, VI, II _{6/5} , VI, V/VI, VI VI, II _{6N} , IV, IV/IV, IV _{6/4} , "IV" ₆ , IV, II _{4/3} , I _{6/4} , I ₆ , I
58-60	Coda	I/H.M., I, I/H.M., I.

4.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

En lo que se refiere a la sección inicial (sección 1 en "A"), es imperativo destacar la nota superior de cada acorde, para lo cual es de gran utilidad estudiar cada acorde de manera aislada, tocando únicamente dicha línea superior y, a continuación tocar el resto de las notas que conforman el acorde. Es conveniente tomarse el tiempo necesario entre la pulsación de la tecla que corresponde a la nota superior y el resto del acorde para que el oído se vaya guiando por esa referencia, posteriormente hay que reducir el tiempo de manera gradual hasta que, finalmente se toque el acorde completo con la nota superior resaltada, tratando de no tocar el resto del acorde demasiado suave,

ya que es importante que todo el acorde cuente con una presencia importante a pesar de la dinámica indicada.

Enfocándonos en la sección 2, la principal complejidad es el intervalo de décima en el acorde del bajo (compases 11 y 12), en especial cuando la mano del intérprete no es tan grande. El acorde puede llegar a ser tocado en dinámica piano mediante ejercicios de extensión de los dedos, aunque si se quiere tocarlo con mayor intensidad (tal y como la partitura lo indica), existe el riesgo de generar una lesión en la muñeca, algo que hay que evitar a toda costa (máxime cuando he sabido de casos de algunos colegas que se han lastimado al tratar de tocar acordes muy extensos en dinámicas de intensidad considerable al abordar el estudio de obras de Rachmaninov).

Por lo anterior, es preferible tocar el acorde de forma arpegiada (auxiliándose para ello con un discreto movimiento lateral del brazo) con el fin de, por un lado, evitar cualquier lesión en la muñeca y, por el otro, poder realizar la indicación de dinámica, especialmente cuando debe de ser evidente un ligero aumento de ésta en comparación con toda la sección anterior.

En lo que respecta a la segunda gran fase de la obra ("B"), resulta ideal estudiar la parte de la melodía doblada a la octava en la línea intermedia (compases 21 a 36) tocándola lo más apoyada posible, a la vez que con los acordes que integran la figura de acompañamiento se hace exactamente lo opuesto. Esto ayudará a definir mejor el balance y evitar que la melodía se pierda entre la considerable densidad sonora de dichos acordes, recordando que toda la primera sección de esta fase se caracteriza por un paulatino crescendo a lo largo de la misma, razón por la cual también es conveniente establecer un punto álgido (compás 36, segundo tiempo) y, una vez establecido, realizar el crescendo de la manera más gradual posible.

En lo concerniente a la tercera sección de "B" (compases 37 a 44), la principal dificultad radica en tocar de manera fluida los grupos de sextas, cuartas y quintas en forma de dieciseisavos que se encuentran dentro de los distintos grupos de seisillos, así como en forma de treintaidosavos en los tiempos dos y cuatro de los compases 42 y 43. Para una ejecución satisfactoria se sugiere empezar a tocarlos muy lento poniendo especial énfasis en la correcta sincronía de los dedos (evitar que se oigan quebradas), haciéndolo lo más constante posible para, posteriormente, comenzar a suavizarlos mediante un movimiento lateral de muñeca muy discreto, tratando de no tensarla.

Escuchar concienzudamente los seisillos de dieciseisavos que se encuentran en el bajo en los compases 45 y 46 resulta de gran ayuda para realizar el resto de las líneas melódicas que se encuentran en esos compases.

Con respecto a la cadenza (compases 47 y 48), es posible dividirla en dos secciones: La que realiza un movimiento descendente (compás 47), en el cual los grupos de notas que integran los dieciseisavos son un tanto más compactos en comparación con el de la sección posterior (compás 48); y la que comprende intervalos más amplios acompañado por series de arpeggios ascendentes y descendentes en la mano izquierda. Para el primero resulta

conveniente tener bien presente las dos estructuras de notas que se presentan (si, fa#, mi, fa#, mi, do# y mi, do#, si, do#, si, fa#), y, una vez que están debidamente asimilados, tocarlos a tempo haciendo una pequeña pausa entre uno y otro, para después, tocar todo esta sección descendente completa no descuidando por supuesto la línea del bajo, que sigue siendo una guía fundamental para la ubicación general.

Para la siguiente sección, es aconsejable tocarla a tempo lento y bien marcada con los dedos muy activos, poniendo aún más atención dada la mayor amplitud de los intervalos que aquí se encuentran. Una vez que los dedos la tienen perfectamente reconocida, hay que aligerarlos poco a poco al mismo tiempo que se emplea un ligero movimiento lateral de brazo, aumentando paulatinamente el tempo hasta alcanzar la velocidad sugerida.

El factor clave para la correcta ejecución de esta sección de la cadenza es guiarse por la mano izquierda, hacer perfectamente consciente que en ella recae la guía sobre la cual se ejecuta la parte de la mano derecha, no al revés como pudiera llegar a pensarse.

La última gran fase de la obra (A') prácticamente presenta el mismo tipo de textura que la sección 1 de "A", por lo cual las sugerencias hechas para esa parte también son válidas para ser aplicadas en esta fase.

Para tener una idea general lo suficientemente clara sobre la esencia de la música popular rusa, (sobre la cual está basada esta obra) es muy recomendable escuchar algunos ejemplos de la misma, como pueden ser canciones folclóricas (*Katyusha, Korobeinki, Ey'ukhnem*) y cantos militares (*La despedida de Slavianka, La guerra sagrada, etc.*), en especial las grabaciones del Coro del Ejército Rojo, las cuales gozan de una calidad incuestionable.

Cabe mencionar que Rachmaninov se inspiró para la creación de esta obra en un cuadro del pintor simbolista Arnold Böcklin (1827-1901) titulado "El regreso a casa", por lo que considero importante consultarlo, además de darse el tiempo necesario para contemplarla y analizarla, tomando en cuenta que esta obra plástica fue el detonante de la obra sonora analizada en este trabajo.

5 ÉTUDE No.1 (de los *Deux études pour piano*). M. M. Ponce.

5.1 Contexto histórico.

Es el primero de dos estudios (*Deux études pour piano*) que fueron compuestos dentro de la llamada tercera etapa (1925-1932), en el que la obra de Ponce se caracteriza por un lenguaje más vanguardista en comparación con sus obras de periodos anteriores. Ponce dedicó estos estudios al célebre pianista Arthur Rubinstein (1887-1982).

Ponce decidió revisar su técnica de composición y, durante el periodo indicado en el párrafo anterior, en París, se sometió a la vigilancia de Paul Dukas (1865-1935), uno de los más grandes pedagogos entre los compositores modernos (a quien pedían consejos de Falla, Ravel, Villalobos, etc.). Practicó la politonalidad, se familiarizó con los recursos instrumentales del impresionismo francés. En realidad, toda esta etapa de Ponce en París corresponde a su época de transición.

Si en sus composiciones anteriores se repite el adjetivo “mexicano” (*Canción*, *Rapsodia* y *Balada Mexicana*; *Arrulladora*, *Barcarola*, *Serenata* y *Scherzino Mexicanos*, etc.), en esta etapa predominan los títulos de la música abstracta: preludio, fuga, suite, estudio. Sin embargo, el arraigo a su tierra perdura en el elemento rítmico-melódico, particularmente notable en obras como los *Preludios encadenados*, la *sonatina*, los *Dos estudios* dedicados a A. Rubinstein (los que fueron mencionados al principio del presente capítulo) y las *Cuatro piezas para piano*, o el cuarteto *Miniaturas*.

Otro aspecto significativo, posiblemente influenciado por las ideas del “Grupo de los seis franceses”, lo constituye la brevedad de sus nuevas estructuras, sin largos desarrollos temáticos. Antes, escribió grandes sonatas para piano, un *Cuarteto* de cuerdas y una *Sonata* para cello; ahora compuso una *Sonatina* para piano, *Miniaturas* para arcos, *Preludios* para cello y una *Sonata breve* para violín.

En general existen interesantes paralelismos entre las formas musicales que usó Ponce en sus primeras etapas y las que cultivó durante su estancia en Francia. La expresión “objetiva” de sus danzas contenidas en las suites de París, invitan a una comparación con aquellas de expresión “subjetiva” que había escrito en México (*Gavota*, *Minuetto*, *Musette*, *Pavana*). Su *Preludio y fuga* “clásico” sobre un tema de Haendel, al estilo de las transcripciones para piano de Busoni, contrasta con el *Preludio y fuga para la mano izquierda* (“neoclásico”), recordándonos además que en 1900 escribió una danza mexicana para la mano izquierda. A sus primeros *Estudios*, para piano en “octavas” o en “sextas”, agregó nuevos *Estudios* en “segundas”; y su famoso *Intermezzo* “romántico” obtuvo un compañero “moderno”. También en contraste con el gran número de mazurcas “románticas” de su primera época, algunas de las cuales revelan influencias de la canción mexicana (como la No. 23), Ponce escribió entonces una mazurca “moderna” (póstuma).

Del *Estudio* en “sextas” arriba mencionado y que lleva el título de *Jarabe*, podemos decir que constituye la culminación de aquella tradición pianística mexicana iniciada en los albores de la Independencia, cuando los compositores insurgentes recurrieron a los arreglos para piano de jarabes para demostrar su patriotismo. Primero fue José González Rubio con su jarabe puesto para “piano forte”; le siguió José Antonio Gómez con su *Jarabe insurgente*; después vino el

Jarabe nacional de Tomás León y finalmente, la mejor estilización del siglo XIX, el *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega. A todos estos superará lógicamente, por la diferencia de épocas, el *Jarabe* de Ponce. Tiene forma de rondó, con interludios influenciados por la canción mexicana y es tan difícil como el estudio en sextas de Chopin. Pertenece por supuesto a su fase romántica.

Contrastante en cambio, es su *Estudio* en segundas escrito en París. Vino a llenar un hueco en la literatura pianística, puesto que entonces sólo existían estudios en cuartas de Debussy y en séptimas de Bartók, fuera de los acostumbrados en terceras, sextas y octavas (los estudios de Rolón en segundas y quintas son posteriores a los de Ponce).

Su perfecta asimilación de los recursos técnicos modernos queda patentizada en la suite *Cuatro piezas para piano*. Cada pieza es bitonal, moviéndose la mano derecha en una escala y la izquierda en otra; pero Ponce no recurre a tonalidades de múltiples notas en común, sino que combina escalas de cinco sonidos diferentes (en el *Preludio* y en la *Arietta*), o junta un modo gregoriano con una escala pentáfona (en la *Zarabanda* y en la *Giga*). Nuevas construcciones de acordes a base de cuartas y quintas se advierten en toda la obra y, en el *Preludio* intervienen, con fino humor la melodía de “La Paloma” (ejemplo No. 12) y un motivo religioso de las populares letanías de las posadas mexicanas (ejemplo No. 13). Tiene forma tripartita (A-B-A), pudiéndose dividir la primera parte “A” en dos secciones de carácter distinto.

Por último, el compás de 6/8 de la *giga*, alterna y se mezcla con melodías de 2/4 y 3/4, combinaciones rítmicas que abundan en el folklore mexicano, pero no figuran en la giga clásica. (Castellanos, 1982)

5.2 Datos biográficos de Manuel M. Ponce.



Imagen tomada de crisolplural.com

Nació en el mineral de Fresnillo, Zacatecas, el 8 de Diciembre de 1886, siendo sus padres don Felipe de Jesús Ponce, tenedor de libros de negociación minera de Proaño, una de las más importantes en aquella época, y su madre doña María de Jesús Cuéllar de Ponce. Tendría apenas mes y medio de nacido, cuando su padre, por motivos de salud y por mejorar su trabajo, se trasladó a la ciudad de Aguascalientes, donde Manuel M. Ponce se crió, creció y educó. Manuel fue el menor de los doce hijos que tuvo el matrimonio Ponce Cuéllar.

Josefina, una de las hermanas que ya era pianista, cierto día se dio cuenta de que el niño era un músico precoz, empezó a darle clases de piano. Desde que el niño tenía dos años de edad, gustaba que su madre lo durmiera entonándole las notas de la escala musical, en lugar de cualquier canción infantil. Y tendría tres o cuatro años de edad, cuando un día se sentó repentinamente al piano de su hermana, y comenzó algo que le había escuchado en el instrumento, la *Marcha de Zacatecas*, que se aprendió en poco tiempo, solo, con todo y acompañamiento.

Cuando Manuel M. Ponce cumplió los cinco años de edad, enfermó del sarampión, y estando en la cama, un día escribió en un papel pautado que le dio Josefina una danza a su modo, que tituló *La danza del sarampión*, pieza que la familia conservó entre sus papeles, por su gran curiosidad. Las clases de piano que le daba Josefina progresaron en tal forma, que a la edad de seis años tocaba entre otras piezas, *La Zacatecana* y una gavota de nombre *Amor secreto*.

En Aguascalientes vivió Ponce hasta los quince años de edad, pasando entonces a la ciudad de México, para ingresar al Conservatorio Nacional. Era el año de 1901, y Manuel M. Ponce estaba considerado como un buen pianista y compositor: el año anterior, impresionado con la desgracia que le acaeciera al escultor Jesús F. Contreras, quien perdiera un brazo al caerle metal derretido en él, escribió Ponce una danza para la mano izquierda, que llevaba el nombre que Chucho Contreras pusiera en la estatua que hizo con una sola mano, y que se encuentra en una esquina de la Alameda de México: "Malgré tout" (A pesar de todo). Se dice que tal danza es una joya musical, desgraciadamente desconocida, y fue un homenaje al genio.

En 1904 marchó por primera vez a Europa, escogiendo Bolonia, Italia, como lugar de su residencia para estudiar con el maestro Enrico Bossi. Era entonces Enrico un músico en la plenitud de su vida, y a los cuarenta y tres años de edad había destacado ya como maestro de los Conservatorios de Nápoles y de Venecia. A la sazón dirigía el Liceo Musical de Bolonia, muy reputado entre los estudiantes españoles, que para ingresar a él obtenían becas otorgadas por la Obra Pía. En el liceo, su maestro de contrapunto fue Luigi Torchi, uno de los más grandes musicólogos italianos, quien tenía a su cargo la biblioteca de esta institución, y escribía también la historia de la música.

En 1906 Ponce marchó a Alemania y durante dos años continuó sus estudios con el maestro de edad avanzada Martin Krauze, director de la Liszt-Verein, en

Leipzig, quien había sido nombrado director del Conservatorio de Berlín el mismo año que Ponce salió para Europa. Henchido de nuevos conocimientos que quiso transportar a su patria, volvió a México en 1908. Ricardo Castro acababa de morir, y Ponce le sucedió en su cátedra de piano, y empezó a enseñar historia de la música, paso decisivo en la pedagogía musical mexicana, que habría de producir los grandes valores contemporáneos, pues de sus aulas salieron Carlos Chávez, Antonio Gomezanda, Salvador Ordoñez, etc.

En ese tiempo llegaron a México las primeras brisas del impresionismo francés. Y Ponce fue el primero en abrirle las puertas. Ponce dejó de nuevo su país y marchó a La Habana, Cuba, en 1915, pensando en metodizar la música popular y hacer de ella algo digno, valioso y conocido en todo el mundo. En 1916 pasó algunos meses en Nueva York y regresó a La Habana, para reintegrarse a México en septiembre de 1917 y volver a sus clases en el Conservatorio Nacional.

En ellas conoció a su discípula, Clema Maurel (Clementina), con quien se casó en 1918, año en el que fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, en cuyo puesto duró hasta 1920. Después, durante varios años se dedicó a componer y arreglar música mexicana. Pero como vivía pendiente de las corrientes musicales europeas, un día se dio cuenta de que los avances de la música en Francia eran tan rápidos que desconcertaban las brújulas, y regresó al viejo mundo. En 1925 obtuvo una licencia por seis meses que le concedió el conservatorio para residir en París, la licencia expiró, pero le fue renovada. Dándose cuenta de que tenía que dedicar largo tiempo a aprender lo nuevo en Francia, renunció a sus empleos para quedarse en París, hasta 1933.

Entabló intensa amistad con Paul Dukas, y de él aprendió, como creador musical, la técnica contemporánea que habría de unir luego a las sabias de las tierras mexicanas, para hacer su música moderna y nacionalista. Volvió en 1933 a México, y se hizo cargo de su antigua clase de piano en el conservatorio, al mismo tiempo que fundaba una cátedra en la Escuela de Música de la Universidad, dedicada al estudio del folklore nacional, obra que extendió al Conservatorio Nacional de Música, cuando fue nombrado director de este plantel.

En 1934, March Pincherle escribió en París lo siguiente: “folklorista intuitivo y paciente, Ponce fue el primero en recoger la música popular de su país, que ha estilizado con fidelidad”.

Así produjo su inmarcesible *Estrellita*, que es la canción mexicana mejor conocida en el mundo entero: *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar*, *La barca del marino*, *Por ti*, etc.. Pero bien pronto pasó de la canción simple a las grandes formas de la música mexicana, obteniendo magníficos resultados en su *Concierto para piano* y su *Trío para piano, violín y cello*.

Sus canciones populares fueron doscientas cincuenta y produjo, además, música escrita para guitarra, con lo cual elevó a ese instrumento a la categoría de concertista. Su amistad con el español Andrés Segovia, considerado el

mejor guitarrista del mundo de su época, lo obligó a escribir el *Concierto del sur*, catalogado entre lo monumental de su obra.

Durante su segundo viaje a Europa, fundó y dirigió, de 1928 a 1929, la *Gaceta Musical*, en la que colaboraron numerosas plumas internacionales. De 1936 a 1937 dirigió la revista *Cultura Musical*, que circulaba en México y de la que también fue fundador.

Los últimos años de su vida los dedicó a la docencia más humilde: escribió canciones para los pequeños preescolares de los jardines de niños, que fueron como una continuación de las maternales canciones de cuna. Al morir (1948), su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres de México, en el panteón de Dolores. (Grial, 1975)

5.3 Análisis de la obra.

Este estudio maneja en su totalidad una textura homofónica, variando el número de líneas melódicas: cuatro a cinco en la primera parte; cinco en la segunda y hasta seis en algunos momentos de la última gran fase (su forma corresponde a la de un primer movimiento de sonata), pero hay dos líneas intermedias que dan lugar a una clara figura de acompañamiento conformada por intervalos de cuarta y de sexta y que prácticamente se encuentra presente a lo largo de toda la primera parte ("A", compases 1 a 16).

La primera sección comprende del compás 1 hasta el 10. Ahí es posible apreciar el conjunto de dos líneas que dan lugar a la figura de acompañamiento ya antes mencionada, además de una melodía en la parte superior construida sobre una escala menor melódica (La), con la particularidad de que en las partes descendentes los grados VI y VII permanecen con sus respectivas alteraciones, lo que no es usual en este tipo de escalas.

La cuarta línea aparece doblada a la octava en el bajo, fungiendo además como nota pedal.

Cabe mencionar que las numerosas cuartas y sextas de la figura de acompañamiento generan una gran cantidad de acordes en segunda inversión, lo que provoca la aparición de distintos acordes en segunda inversión, mismos que no resultan del todo identificables dada la inusual alteración descendente del VI y VII grados.

Deux Etudes pour Piano

Manuel M. Ponce

I

Allegretto mosso ma espressivo $\text{♩} = 84$

Piano

pl.a.

p legato Figura de acompañamiento formada por 4as. y 6as.

Empiezo de la escala menor melódica en sentido descendente.

Pedal de V

Pedal de I

39610c

Copyright, 1942, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

Ilustración 124 Compases 1 a 10.

A partir del compás 10 resultan evidentes tres modificaciones: la aparición de una quinta línea intermedia que genera intervalos de segunda, tercera y quinta,

mientras que la que había aparecido desde el inicio continúa realizando el esquema rítmico de octavos ya conocido.

La otra diferencia es la mayor amplitud de la melodía, pues el patrón más o menos constante de cuartos se ve un tanto ralentizado mediante la inclusión de dos mitades con puntillo.

La última de estas modificaciones es muy breve, pero clara: un cortísimo pasaje cantabile del bajo (compás 13).

El compás 16 representa la culminación de la primera gran fase ("A"), marcada principalmente por el progresivo arribo a forte iniciado desde el compás previo, siendo este cambio de dinámica uno de los principales indicadores de cambio de sección, además de otros que se mencionarán en el siguiente párrafo.

The image displays a handwritten musical score for piano, covering measures 10 to 16. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The bass line includes a 'cantabile' passage in measure 13. The piece concludes with a 'cresc. molto' marking and a final chord in measure 16. Fingering and breath marks are present throughout. The score includes a small inset at the top right showing a detail of the bass line in measure 13.

Compases 10 a 16.

La sección "B" inicia en este mismo compás 16, en donde puede apreciarse que la estructura musical se mantiene, pero las funciones se encuentran invertidas: La melodía ahora se encuentra en el bajo doblada a la octava, mientras que las notas largas se hallan en la parte más aguda.

Desde el punto de vista armónico llama la atención el empleo de Re bemol, Sol bemol y Mi bemol menor, giros muy lejanos con respecto de la tonalidad original. Esta sección de la obra se prolonga hasta el compás 27.

Ilustración 125 Compases 16 a 27.

En el compás 28 comienza la última gran fase del estudio (A'), la estructura original se mantiene presente aunque es evidente un aumento de la densidad sonora, producto del aumento del número de líneas o partes y de que tanto la melodía como el bajo se hallan doblados a la octava. A partir del compás 33 la textura se torna aún más intrincada debido a las series de quintas paralelas que se encuentran justo por debajo de la línea de la melodía. La otra línea situada de forma intermedia que se halla en octavos da la impresión de tratarse de un Do lidio, esto debido a la presencia del Fa# (escala menor natural).

En el compás 36 se presenta el relativo mayor, aunque resulta casi imperceptible dada la presencia de otras notas ajenas al acorde, y que forman parte de los elementos ya descritos anteriormente. Dos compases después, el II grado "napolitano" puede entrecerse de un modo similar. La densidad sonora a partir de este compás es tal que la melodía da la impresión de desaparecer,

aunque bien puede observarse que se encuentra presente en una de las partes intermedias, y se mantendrá ahí hasta el final de la obra.

36

Tempo I^o

p r. h. legato

p l. h.

r. h.

l. h.

cresc.

f animando

ff

un poco riten.

f largamente

dim.

dim.

Ilustración 126 Compases 28 a 43.



Ilustración 127 Compases 44 a 49.

El cuadro esquemático del estudio se muestra a continuación:

Forma sonata.

Tabla 13 Ponce. Análisis Estudio

Compases	Sección	Estructura tonal básica
1-16	A	I-I
1-10	Sección 1: Homofonía con 4 líneas melódicas. Figura de acompañamiento compuesta por intervalos de cuarta y sexta. Notas largas en el bajo. Empleo de la escala menor melódica en la melodía, acordes alterados a causa de la misma.	I _{6/4} , II ₆ , "II" _{6/4} , I _{6/4} , "VI" _{6/4} , "VII" ₆ , I ₆ , "V" (pedal), III ₆₊ , "I" (pedal), II, I, IV _{6/4} , "V" _{6/4} VI ₆₊
10-16	Sección 2: Misma estructura que la sección anterior con una ampliación de la melodía y una presencia más constante del bajo.	VI ₆₊ , {I ₆ } sol menor, III+, VII _{6/5dis} /II, IV _{6/4} , I
16-27	B	I-II/IV _N
16-27	Sección única: Misma estructura pero con las funciones invertidas: La melodía pasa al bajo doblada a la octava y las notas largas (pedal) ocupan las voces superiores. Cuartas paralelas en la figura de	I, {I, IV, II} IV _N

	acompañamiento.	
28-49	A'	I-I
28-44	Sección 1: Similar a su homónima en "A" pero con la melodía doblada a la octava. La sección en su totalidad se encuentra sobre una nota pedal de tónica. Quintas paralelas en la figura de acompañamiento.	I, II ₆ , I _{6/4} , II _{6/4} , "VI" _{6/4} , "VII" ₆ , I ₆ , I, III _{6/4+} , I, I/H.M., II _{6N} , I
44-49	Sección 2: Coda	V+, I

El pasaje que va de los compases 44 a 49 constituye la coda, el último remanente del tejido que hasta hace algunos compases estaba constituido por una aglomeración sonora de dimensiones considerables. II "napolitano", sensible y tónica son los grados que llegan a apreciarse en este ocaso musical.

5.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

Si bien se trata de una de las obras de Ponce en las que la tonalidad se maneja de forma muy inusual (segundas inversiones de acordes alterados), las sonoridades de esta obra evocan a la atmósfera del México prehispánico, por lo que la obra posee un carácter casi ritual (recuérdese la capacidad de Ponce para mantenerse apegado a las raíces nacionales a pesar de la correcta asimilación de otros elementos innovadores de su época, lo que en gran parte constituye su genio).

El principal aspecto a trabajar en este estudio es la figura de acompañamiento, misma que debe tocarse de manera muy discreta, dando un efecto casi étéreo, a la vez que la melodía debe distinguirse perfectamente a pesar de estar escrita en matiz piano. Es conveniente empezar tocando cada nota de forma muy marcada para, posteriormente, realizar cada frase de forma más delineada, teniendo como referencia en todo momento las cuartas y sextas de la figura de acompañamiento. Las entradas de los bajos deben darse de forma que al espectador le resulte un elemento completamente inesperado, muy sorpresivamente.

Para la segunda parte de la obra, en la cual la densidad sonora se incrementa notablemente, la principal dificultad radica en no provocar que todo el conjunto de elementos ahí presentes desborde en un incomprensible estruendo en el que la función de cada uno de esos elementos se pierda. Más que limitarse a tocar fortísimo (compases 19 a 22), el intérprete debe enfocarse en provocar un nivel de tensión gradual que además, esté debidamente balanceado. Para esto es conveniente cantar la melodía buscando proyectarla lo más posible, a la vez que se toca el resto de los

elementos en el piano. Invertir los papeles ayuda a una mejor comprensión de las funciones de ellos.

Debido al carácter tan místico de este estudio y a la naturaleza de la cual se ha hablado, no está de más consultar las dos principales obras de la literatura prehispánica (Popol Vuh y Chilam Balam) a fin de empaparse aún más de esta atmósfera tan propia, además de complementarlo con la consulta de alguna otra obra de carácter iniciático (El "Kybalión", por ejemplo), todo ello con el fin de contar con una guía que nos sea de utilidad para la comprensión de algunos conceptos filosóficos que pueden ser aplicados a obras como esta.

6 Bibliografía.

- Anónimo. (1978). *Popol Vuh*. México D.F.: Porrúa.
- Barbaud, P. (1957). *Haydn*. Editions du seuil.
- Bukofzer, M. (1994). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música.
- Cásares, E. (1988). *Música y actividades musicales*. León, España: Everest, S.A.
- Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce*. México, D.F.: Textos de Humanidades, Difusión Cultural, UNAM.
- Cowdery, J. (2006). *How to write about music. The RILM manual of style*. New York: Répertoire International de Littérature Musicale.
- Cui, C. (1947). *La música en Rusia*. Buenos Aires: Colección Austral.
- Eduard, J. (1982). *Rachmaninov*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música.
- Gago, L. C. (2001). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Geiringer, K. (1984). *Brahms, su vida y obra*. Madrid: Altalena Editores.
- Gimeno, F. e. (1993). *Nueva Enciclopedia Temática Planeta* (Vol. 1; Arte y Filosofía.). Barcelona: Planeta.
- Graetzer, G. (1956). *La ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach*. Buenos Aires.: Ricordi Americana.
- Green, D. (1965). *Form in tonal music. An introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Grial, H. d. (1975). *Músicos mexicanos*. México.: Diana, S.A.
- Gross, R. G. (1980). *Enciclopedia metódica Larousse en seis volúmenes* (Vol. 2; Historia). México: Ediciones Larousse, S.A.
- Gross, R. G. (1980). *Enciclopedia metódica Larousse en seis volúmenes* (Vols. 4; Historia de la música, mitologías y religiones, filosofía, derecho, economía política, vida práctica.). México: Ediciones Larousse.
- Heine, E. (2005). *El libro de los cantares. Prosa escogida*. México, D.F.: Porrúa.
- Herbert, T. (2009). *Music in words. A guide to researching & writing about music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lucktenberg, G. (s.f.). *Haydn: An introduction to his keyboard works*. Van Nuys, California, USA: Alfred Music.

- Meffen, J. (2002). *Mejore su técnica de piano*. Barcelona: Ma non troppo.
- Orta Velázquez, G. (1960). *100 biografías en la historia de la música*. México, D.F.: 1960.
- Palmieri, R. (2003). *The piano, an encyclopedia*. New York: Routledge.
- Pauly, R. (1980). *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires: Víctor Lerú, S.A.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Sadic, S. (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London. : Mc Millan Press.
- Salazar, A. (1951). *Juan Sebastián Bach*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Scholes, P. (1984). *Diccionario Oxford de Música*. Barcelona: Edhasa.
- Schonberg, H. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Tres, I. (s.f.). *El Kybalión*. México, D.F.: Ediciones Valle de México.

8 Apéndice 1. Notas al programa de mano

PROGRAMA

Suite inglesa No. 2 en La menor BWV 807 Prélude Allemande Courante Sarabande Bourrée I Bourrée II Gigue.	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Sonata en La bemol mayor Hob. XVI/46 I.-Allegro moderato II.-Adagio III.-Finale. Presto.	Franz Joseph Haydn (1732-1809)
<i>Étude No.1</i>	Manuel M. Ponce (1882-1948)
Preludio en Si menor Op.32 No.10	Sergei Rachmaninov (1873-1943)
Rapsodia en Sol menor Op.79 No.2	Johannes Brahms (1833-1897)

Suite inglesa No.2 en la menor BWV 807.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach (Alemania) y falleció en Leipzig, en 1750. Bach fue uno de los más grandes compositores del periodo barroco, así como la cúspide de una dinastía de grandes músicos cuya genealogía se remonta al siglo XVI (Veit Bach, el patriarca de esta familia, quien vivió de 1550 a 1619), y se extiende hasta bien entrado el siglo XIX (Johann Philipp Bach, fallecido en 1846).

Bach destacó como intérprete del clave, del órgano y del violín, entre algunos otros instrumentos, y su obra abarca los principales géneros tanto instrumentales como vocales de su época, con excepción de la ópera.

Una suite es una pieza musical compuesta por varios movimientos cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. Todas las danzas que integran una suite generalmente están escritas en la misma tonalidad o en su relativo menor/mayor, según sea el caso, además que de suelen ser contrastantes entre sí en lo que se refiere a rítmica y tempo.

Las seis suites inglesas fueron compuestas alrededor de 1715, durante la estadía del compositor en Weimar. De acuerdo con Johann Nikolaus Forkel, recibieron el apelativo de "inglesas" debido a que habían sido compuestas para un noble inglés, aunque esta afirmación no se ha podido corroborar del todo. Estas suites se caracterizan por la inclusión inicial de un preludio, lo que las diferencia de sus homólogas francesas.

Sonata en La bemol Hob.XVI/46.

Franz Joseph Haydn nació el 31 de Marzo de 1732 en Rohrau (Austria) y murió el 31 de Mayo de 1809 en Viena. Poco antes de cumplir los seis años fue enviado, a instancias de uno de sus primos, a Hainburg, en donde recibió sus primeras lecciones de música. A los ocho años se incorporó al coro de la catedral de San Esteban, donde se convirtió en uno de los alumnos más distinguidos.

En 1758 fue designado director de música y compositor del conde Ferdinand Maximilian Von Morzin, de Bohemia, donde compuso su primera sinfonía en Re mayor. A partir de 1761, Haydn viviría con bastante holgura ocupando diversos cargos al servicio de los Esterházy, una de las más importantes y acaudaladas familias de Hungría.

El clasicismo musical se caracteriza por el uso predominante de la textura homofónica y de melodías más sencillas y "naturales" (este estilo fue denominado por los teóricos de la época como *Style galant*), en contraposición con el docto e intrincado estilo contrapuntístico del barroco. Por otro lado, la utilización de dinámicas graduales como el *crescendo*, así como la elección de valores rítmicos más diferenciados y mejor perfilados marcarán otra diferencia evidente con respecto al barroco.

Si bien la forma sonata había surgido ya durante el periodo barroco, en este periodo cambia, imponiendo un esquema muy estricto que debe seguir el músico. Puede tener tres o cuatro partes. Fue precisamente Haydn quien llevó a cabo la consolidación de esta forma, la cual se encuentra presente en sus sonatas para piano, las cuales fueron escritas entre 1750 y 1795.

Étude No.1 de los Deux études pour piano.

Manuel María Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de Diciembre de 1886 y su fallecimiento tuvo lugar en la Ciudad de México, el 24 de Abril de 1948. Su hermana Josefina (que ya era pianista), al percatarse de su talento, fue quien le dio sus primeras clases de piano. A los cinco años escribió *La danza del sarampión*, tras haberse contagiado de esta enfermedad. En 1901 se trasladó a la Ciudad de México con miras a ingresar al Conservatorio Nacional. En 1904 viajó a Italia, donde estudió en Bolonia con el maestro Enrico Bossi. Dos años más tarde marchó a Alemania para estudiar con el maestro Martin Krauze en Leipzig. Regresó a México en 1908 para suceder al fallecido Ricardo Castro (1864-1907) en su cátedra de piano, enseñando además historia de la música. Viajó a París en 1925, donde permaneció hasta 1933, ahí entabló una gran amistad con el compositor Paul Dukas (1865-1935), de quien aprendió la técnica contemporánea que habría de aplicar luego a su música para hacerla moderna y nacionalista.

Sus *Deux études pour piano*, dedicados al célebre pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), corresponden justamente a esta etapa más vanguardista. El primero de ellos maneja una textura homofónica cuyas líneas melódicas varían entre cuatro y seis. Los numerosos intervalos de cuartas, quintas y sextas que se encuentran en la figura de acompañamiento, aunado a un peculiar empleo de la escala menor melódica en la parte de la melodía dan lugar a una gran cantidad de acordes alterados que, no obstante, evoca a una singular atmósfera mexicana de cierto carácter místico, lo que sin lugar a dudas constituye una muestra más del genio de Ponce.

Preludio en si menor Op.32 No.1o.

Sergei Vasilyevich Rachmaninov nació el 1° de Abril de 1873 en la localidad rusa de Semionovo. Los orígenes de la familia Rachmaninov datan de comienzos del siglo XV, emparentados remotamente con Iván III, Gran Duque de Moscovia.

Su madre fungió como su primera maestra de piano y más tarde se le destinó a una joven profesora de San Petersburgo llamada Ana Ornazkaya. En 1882,

Ornatzkaya consigue una beca del Conservatorio para Sergei. Más tarde fue enviado a Moscú con el profesor Nicolás Zverev. Los años con Zverev fueron de fructífero aprendizaje, en los cuales Rachmaninov sentó las bases de su futuro virtuosismo y genio creativo. En las clases de Zverev fue compañero de otras figuras de gran importancia tales como Modest Chaikovsky, hermano de Piotr Ilych, los hermanos Rubinstein y Alexander Scriabin.

En 1890 estrena su primer concierto para piano. Dos años más tarde, obtiene la medalla de oro del Conservatorio gracias a su ópera *Aleko*, inspirada en textos de Pushkin. Emigró a París en 1918, donde fundó una importante firma publicitaria con el fin de dar a conocer tanto sus obras, como la de otros autores rusos.

En 1939 se muda junto con su familia a Estados Unidos, donde se dedica a dar giras de conciertos por la Unión Americana. En 1943 realiza su última gira de conciertos, a la vez que adquiere una propiedad en Beverly Hills, donde finalmente fallece el 28 de Marzo de ese año a causa de un cáncer detectado de manera tardía.

Los elementos de la música folklórica rusa se hallan presentes en prácticamente toda la obra pianística de Rachmaninov, que incluye principalmente preludios y estudios. Para la creación del preludio en si menor Op. 32 No. 10, Rachmaninov se inspiró en un cuadro del pintor simbolista Arnold Böcklin (1827-1901), titulado: "El regreso a casa".

Rapsodia en sol menor Op.79 No.2.

Johannes Brahms nació el 7 de Mayo de 1833 en Hamburgo. Reveló dotes de gran pianista, presentándose en público en 1848, a la edad de 15 años. Su primera composición apareció en 1853. En Mayo de 1863 tomó cargo de la Singakademie, en Viena, donde al presentar a Joseph Helmesberger el manuscrito de su cuarteto con piano en Sol menor, recibió esta alabanza: "Brahms es el heredero de Beethoven". Hans Von Bülow (1830-1894) también se contó entre sus admiradores. Juntos emprendieron giras de conciertos y en varias ocasiones Brahms actuó como solista con la orquesta de Meiningen. Bülow decía: "Ahora aseguraré la posteridad. Después de Bach y Beethoven es el más grande, el más excelso de todos los compositores". En 1863 conoció a Richard Wagner, los temperamentos de ambos eran bien distintos para llegar a estimarse y a comprenderse; la música de uno no consiguió entusiasmar al otro. Falleció en Viena el 3 de Abril de 1897 a consecuencia de cáncer en el hígado. Un monumento levantado cerca de los de Beethoven y Schubert recuerda su grandeza.

La obra para piano de Brahms es muy amplia y diversa, y en ella se pueden encontrar desde piezas de carácter noble y sosegado como sus intermezzi y sus valsos, hasta algunas cuyo colosal contenido sonoro las vuelve más intensas y

apasionadas, tales como sus sonatas o sus baladas. Hay algunas otras obras en las que ciertos rasgos nacionalistas se hacen presentes, como sus danzas húngaras y sus rapsodias.

Las dos Rapsodias Op. 79 fueron escritas en el verano de 1879. El carácter dramático e impetuoso de estas piezas las hace parecer obras de juventud de Brahms. Sin embargo, un análisis más detenido pone de manifiesto diferencias fundamentales. Aunque Brahms haya escogido una forma amplia para el denso contenido de las Rapsodias, especialmente para la segunda y más importante de ellas, consigue aquí la gravedad y la claridad que no había logrado nunca antes de su madurez. Podemos comparar el Rondó final de la Sonata Op. 1, con el rondó de la primera Rapsodia; o la forma sonata del primer movimiento del Op. 2, con la segunda Rapsodia.