



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

“Notas al programa”, obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Mario Ruiz Armengol y Robert Schumann.

OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA PIANO  
QUE PRESENTA  
GUILLERMO CUELLAR OCAÑA

Asesor del trabajo escrito  
Lic. José Luis Segura Maldonado  
Asesor del recital público  
Lic. Eva del Carmen Medina Amezcua



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## Agradecimientos

Agradezco a mis padres que siempre apoyaron mi carrera desde que tomé la decisión de ser músico profesional, su amor a la UNAM y a la cultura me han permitido llegar hasta donde estoy en este momento.

A mis hermanos, que son un pilar en mi formación, en particular a Ana y David que han estado siempre.

A Esperanza, por su amor durante estos 7 años, por enseñarme practicidad en nuestro proyecto de vida y por permitirme hacer música juntos.

A mi familia Cuellar que tanto admiro, Olga, Elizabeth, Alejandro, Alex, Marce, Julia, Elisa, Liz y Maggie.

A Cristina Ramos, por todo su apoyo y permitirme ser parte de su familia.

Al Maestro Néstor Castañeda, que gracias a él conocí y acepté mi vocación, mostrándome paso por paso el largo camino por donde tenía que avanzar.

Al Maestro Alejandro Corona, quien me ofreció “las llaves” de la técnica pianística y de la interpretación musical.

A la Maestra Victoria Espino, quien me mostró técnicas de estudio, relajación y de profundización que utilizaré el resto de mi vida.

A la Maestras Esperanza Pérez, Olga Ruiz y María Elena Mercado, por su amistad y valiosas enseñanzas.

Al Maestro Sergio Cárdenas y a la Maestra Edith Ruiz, cuyas sugerencias y actitud ante el fenómeno musical han sido muy valiosos en mi formación.

A la Maestra Eva del Carmen Medina y al Maestro José Luis Segura por su gran apoyo en este proyecto.

A la Maestra Verónica Villegas y al Maestro Fernando Carrasco, por su amistad y valiosos consejos.

A mis amigos, Carlo, Josué, Noé, Carolina, Paloma, Jocelyn, Marcelo y Enrique, por su cariño y enseñanzas a lo largo de estos años.

A mis alumnos, en particular a la familia Pérez Saiz, que tanto me apoyaron en varios de los momentos más difíciles de mi vida.

A la UNAM, por permitirme ser parte del desarrollo cultural de este país.

# Índice general

Agradecimientos	i
Índice general	ii
Introducción	iv
<b>1. Preludio y Fuga VI del Primer Libro del Clave Bien Temperado, BWV 851 de Johann Sebastian Bach</b>	<b>1</b>
1.1. Johann Sebastian Bach (1685-1750): El músico diligente del arte sonoro	2
1.1.1. Los primeros años: 1685-1702	3
1.1.2. Weimar, Arnstadt y Mülhausen: 1703-8	3
1.1.3. De regreso a Weimar: 1708-17	4
1.1.4. Köthen: 1717-23	4
1.1.5. Leipzig: 1723-50	5
1.2. Contexto histórico (línea de tiempo)	6
1.3. Análisis musical	8
1.3.1. El temperamento igual y el Clave Bien Temperado	8
1.3.2. Preludio y fuga como género instrumental	9
1.3.3. Análisis musical del Preludio	11
1.3.4. Análisis musical de la Fuga	13
1.4. Sugerencias de interpretación	15
1.4.1. Preludio	15
1.4.2. Fuga	16
<b>2. Sonata para piano, Op. 7, No. 4, en Mi<sup>b</sup> de Ludwig van Beethoven</b>	<b>19</b>
2.1. Ludwig van Beethoven (1770-1827): Un músico en el alba del Romanticismo	21
2.1.1. Los primeros años: 1770-82	22
2.1.2. Periodo temprano en Bonn: 1782-92	22
2.1.3. Periodo temprano en Viena: 1792-1802	23
2.1.4. Periodo intermedio o heroico: 1803-12	24
2.1.5. Periodo tardío: 1813-27	24
2.2. Contexto histórico (línea de tiempo)	26
2.3. Análisis musical	27
2.3.1. <i>Allegro molto e con brio</i>	27
2.3.2. <i>Largo</i>	32
2.3.3. <i>Allegro</i>	35
2.3.4. <i>Rondo</i>	38
2.4. Sugerencias de interpretación	40

<b>3. Danza Cubana No. 16: Esencia (en memoria de Claude A. Debussy) de Mario Ruiz Armengol</b>	<b>44</b>
3.1. Mario Ruiz Armengol (1914-2002): <i>Mr. Harmony</i>	46
3.1.1. Los años de juventud: 1914-31	47
3.1.2. El músico profesional: 1932-52	47
3.1.3. Música de concierto: 1948-2002	49
3.2. Contexto histórico (línea de tiempo)	50
3.3. Análisis musical	52
3.3.1. La danza cubana como género instrumental	52
3.3.2. <i>Allegro moderato</i> ♩=168	54
3.4. Sugerencias de interpretación	58
<b>4. Concierto para Piano y Orquesta, Op. 54, en la menor de Robert Schumann</b>	<b>60</b>
4.1. Robert Schumann (1810-56): Literatura, fantasía y música absoluta	62
4.1.1. La etapa de formación y los ciclos para piano: 1810-39	63
4.1.2. Música sinfónica y la <i>Fantasia para piano y orquesta</i> : 1839	64
4.1.3. <i>Liederjahre</i> : 1840	64
4.1.4. Música de cámara: 1842-3	65
4.1.5. <i>Das Paradies und die Peri</i> : 1843	65
4.1.6. Un nuevo comienzo en Dresden: 1845-50	66
4.1.7. El director en Düsseldorf: 1850-4	67
4.1.8. Eindhoven: 1854-6	68
4.2. Contexto histórico (línea de tiempo)	69
4.3. Análisis musical	70
4.3.1. <i>Allegro Affettuoso</i>	70
4.3.2. <i>Intermezzo. Andantino grazioso</i>	76
4.3.3. <i>Allegro vivace</i>	78
4.4. Sugerencias de interpretación	85
4.4.1. <i>Allegro Affettuoso</i>	85
4.4.2. <i>Intermezzo. Andantino grazioso</i>	86
4.4.3. <i>Allegro vivace</i>	87
<b>A manera de conclusión...</b>	<b>89</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>90</b>
<b>Apéndices</b>	<b>94</b>

## Introducción

El presente programa de titulación (y el consiguiente documento recepcional) incluye cuatro obras de distintas épocas y estilos, muy significativas en el repertorio pianístico en general (o en el caso de Ruiz Armengol para la música de nuestro país), y particularmente, del pensamiento estético de sus autores. Además, las formas musicales representadas en el programa son esenciales para la formación del pianista, y en el caso particular de las que incluyo en éste, se observa un alto nivel de dificultad técnica, así como de reflexión y análisis para su total asimilación durante la elaboración de este trabajo.

Así, se parte de la *Fuga* barroca, tomando como ejemplo la del *Preludio y Fuga en re menor* del primer volumen del *Clave bien temperado* de Bach, como antecedente directo de la forma *Allegro de Sonata* del periodo clásico, que en este caso está representada en la *Sonata Op. 7* de Beethoven, y a su vez, esta última como variante en el primer y a veces en el último movimiento de la forma *Concierto*, en este caso, el *Op. 54* de Schumann. Finalmente, la *Danza Cubana 16*, de Mario Ruiz Armengol crea un factor de contraste, al combinar ritmos afrocubanos, armonía del jazz norteamericano y el estilo particular de Ruiz Armengol.

Por lo que respecta al contexto histórico de cada autor, el uso de apoyo visual y diseño gráfico tiene la intención de economizar la información contenida en el cuerpo del texto, para que de esta forma sea más concreto y comprensible para el lector. Cabe señalar que en la sección de análisis musical se utilizaron tablas que muestran las secciones tonales más generales de las obras, seguidas de una descripción detallada de la obra.

## **Preludio y Fuga VI del Primer Libro del Clave Bien Temperado, *BWV 851***

A Dios poderoso, este libro, para honrarlo;  
al prójimo, para instruirlo.  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
(Tapa del *Orgelbüchlein BWV 599-644*)

De toda la música para teclado escrita por Johann Sebastian Bach (1685-1750) algunas obras destacan por sus cualidades pedagógicas. Entre ellas están los dos libros que conforman el *Clave Bien Temperado (BWV 846-93)*, escritos en distintas ciudades (Köthen y Leipzig) en un intervalo de casi 20 años entre ellos. Estos libros contienen preludios y fugas en las 24 tonalidades mayores y menores. La sexta obra del primer libro, en la tonalidad de *re* menor, representa un ejemplo de cómo la técnica compositiva se pone al servicio de la práctica, pues, por ejemplo, en el *Preludio*, el compositor muestra diferentes enlaces armónicos que requieren una ejecución fluida, a partir de un *moto perpetuo* con arpeggios sobre un bajo dado. Por otra parte, la ejecución de la *Fuga* requiere de un dominio técnico absoluto para lograr un trabajo polifónico coherente y comprensible para quien escucha la pieza.

El *Clave Bien Temperado* es una obra que en su momento (con el primer libro) también solucionó un problema de practicidad para los músicos de su tiempo, pues con estas obras se pudo demostrar el uso de un instrumento afinado con temperamento igual, en el cual se pueden ejecutar obras en diferentes tonalidades sin tener que cambiar de instrumento o de afinación. Este es uno de los antecedentes que abonaron al desarrollo del piano moderno y que en la actualidad mantiene vigente este repertorio.

**1.1. Johann Sebastian Bach (1685-1750): El músico diligente del arte sonoro**



*Johann Sebastian Bach (1720)*  
Oleo por J. J. Ihle



### **1.1.1. Los primeros años: 1685-1702**

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Sus padres fueron Elisabetha Lämmerhirt (1644-94) y Johann Ambrosius Bach (1645-95), quienes fallecieron a los cincuenta años y dejaron huérfano a Sebastian cuando éste tenía sólo diez. Su padre fue un músico reconocido que probablemente fue quien le enseñó a tocar el violín. A los ocho años inició sus estudios en la *Escuela Latina* de Eisenach, y destacó gracias a su rapidez en la absorción de los conocimientos de las materias impartidas ahí, en comparación con sus otros compañeros, incluso con su familia, ya que entre ellos se encontraba su hermano Johann Jakob (1682-1722) y dos de sus primos. Del mismo modo, fue sobresaliente su facilidad hacia la música que, gracias a su voz de soprano, le sirvió para participar en los coros *Kurrende* y *Chorus Symphonicus*, de la misma institución. Al fallecer su padre, Sebastian y Jakob fueron asistidos por otro de sus hermanos, Johann Christoph (1671-1721), quien vivía en Ohrdruf, otra ciudad de Turingia, y en la que Sebastian estuvo cinco años. En ella, y gracias a su hermano Christoph, aprendió a tocar el clave, así como latín y ortodoxia luterana en la *Escuela Latina* de la ciudad. A los 15 años se mudó a Lüneburg para estudiar por dos años en la prestigiosa *Escuela de San Miguel*, la cual era conocida por su enseñanza del canto coral.

### **1.1.2. Weimar, Arnstadt y Mülhausen: 1703-8**

A principios de 1703, al terminar sus estudios en Lüneburg, Sebastian viajó a Weimar, donde aceptó el puesto de “lacayo y violinista” en la orquesta de cámara liderada por Johann Ernst, hermano menor del duque de Weimar. El siguiente verano cambió este puesto por el de organista, incorporándose el 14 de agosto a la *Nueva Iglesia (Neue Kirche)* en Arnstadt. En este lugar, Sebastian consiguió cierta estabilidad financiera; sin embargo, la actividad musical de la iglesia era insuficiente. De hecho, en un momento dado tuvo que fortalecer un coro con músicos con los que nunca trabajó a gusto. Después de viajar hacia Lübeck, para escuchar al organista Dietrich Buxtehude (1637-1707), Sebastian regresó con ideas nuevas que implementó en los acompañamientos de los himnos y en las improvisaciones entre los versos dentro de los servicios en la *Nueva Iglesia*. A las autoridades no les pareció adecuado que su organista utilizara semejantes recursos, puesto que podían confundir a la congregación, y después de varios interrogatorios e intentos por seguir obedientemente las solicitudes de

quienes lo habían contratado, Sebastian decidió dejar Arnstadt para ir a Mülhausen, aprovechando que el puesto de organista en esta última ciudad estaba disponible, tras la muerte de Johann Georg Ahle (1651-1706). Apenas comenzado su nuevo trabajo en Mülhausen, el 17 de octubre, Sebastian se casó con su prima en segundo grado, Maria Barbara Bach (1684-1720), hija de un primo del padre de Sebastian, con quien tuvo siete hijos, entre los que destacaron como músicos: Wilhelm Friedemann Bach (1710-84), Carl Philipp Emanuel Bach (1715-39) y Johann Gottfried Bernhard Bach (1715-39). La boda se celebró en la iglesia de Dornheim, cerca de Arnstadt. En la iglesia de San Blas, en Mülhausen, Sebastian no tuvo mayores problemas, pero en 1708, sus ambiciones personales lo llevaron de nuevo a Weimar, donde obtuvo el puesto de “organista áulico y músico de cámara”.

### **1.1.3. De regreso a Weimar: 1708-17**

Los primeros años en Weimar fueron muy fructíferos para Sebastian. Entre las situaciones más destacadas, demostró con libertad sus dotes de improvisador y compositor en el órgano. El duque Wilhelm Ernst de Weimar, además de otorgarle el título de *Konzertmeister* en 1714, le solicitó escribir e interpretar una nueva cantata cada mes, a lo cual accedió Sebastian. Tuvo acceso a la capilla de la corte –“el Castillo del Cielo”–, para ensayar y presentarlas en conciertos. En el momento en que la relación con el duque se tornó complicada, Sebastian solicitó su destitución para obtener el puesto de *Kapellmeister* en Köthen, hecho que disgustó tanto al duque de Weimar, que incluso lo mandó a prisión por casi un mes.

### **1.1.4. Köthen: 1717-23**

Uno de los sucesos más significativos en la vida de Johann Sebastian Bach fue la muerte de su primera esposa, acaecida en julio de 1720, mientras Sebastian acompañaba a su patrono, el príncipe Leopold en el balneario de Carlsbad, en Bohemia. A su regreso, recibió la terrible noticia de que ya había sido enterrada. Al siguiente año se casó con la soprano Anna Magdalena Wülken, quien descendía también de un linaje de músicos áulicos. Con ella, Sebastian tuvo otros trece hijos, de los cuales siete fallecieron a temprana edad. En Köthen, Sebastian escribió varias obras pedagógicas para el teclado, entre las que destacan: el *Klavierbüchlein* para su hijo Wilhelm Friedemann, los *Pequeños Preludios*, BWV 933-38, las

*Suites Francesas, BWV 812-817, las Invenciones, BWV 772-801 y el primer libro del Clave Bien Temperado, BWV 846-69.*

### **1.1.5. Leipzig: 1723-50**

En 1723, fue nombrado Cantor de la escuela de Santo Tomás (*Thomasschule*), de la iglesia luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) de Leipzig. Como parte de este trabajo, Sebastian tenía la responsabilidad de la organización y dirección musical de las cuatro iglesias más importantes de la ciudad: la Iglesia de Santo Tomás, la de San Nicolás, la Nueva Iglesia (dentro de la universidad) y la de San Pedro. En las primeras dos, Sebastian dirigió a los coros en los servicios religiosos y en las restantes escogió a los prefectos encargados de asistirlo como Cantores. En 1729, se hizo cargo del *Collegium Musicum*, sociedad musical de estudiantes, fundada años antes por Georg Philipp Telemann (1681-1767). Así mismo, en estos años, se destaca su dedicación a la enseñanza privada. En esta ciudad Sebastian escribió cantatas para todo el año eclesiástico. Destacan entre sus obras corales: la *Misa en si menor BWV 232*, la *Pasión según San Mateo BWV 244*, la *Pasión según San Juan BWV 245* y el *Oratorio de Navidad BWV 248*. Sin embargo, compuso también una gran cantidad de obras para pequeños ensambles, conciertos para instrumentos solistas y obras para teclado como las *Partitas BWV 825-30*, el segundo libro del *Clave Bien Temperado BWV 870-93* y el *Concierto italiano, BWV 971*. En 1747, ingresó a la sociedad *Neue eröffnete musikalische Bibliothek*, que tenía la intención de publicar periódicamente problemas de teoría musical. Tras enterarse que Händel pertenecía a dicha sociedad, siendo el miembro número once, realizó las pruebas necesarias para convertirse en parte de esta. En ese mismo año escribió la *Ofrenda musical*, obra que dedicó al Rey Federico “El Grande” de Prusia y patrono de Carl Philipp Emmanuel Bach, uno de sus hijos, como acompañante al clave. Para 1749, la vista de Sebastian se había debilitado mucho por el paso de los años, dejándolo casi ciego. El oculista inglés John Taylor, lo operó en dos ocasiones y administró fármacos que solo quebrantaron aún más la salud del músico. El 18 de julio de 1750, recobró por un instante su vista y sufrió un ataque, seguido por fuertes fiebres hasta que el 28 de julio, su cuerpo sucumbió al punto del fallecimiento.

## 1.2. Contexto histórico (línea de tiempo)



	Vida y <i>El clave bien temperado, BWV 846-93</i>	Acontecimientos musicales relevantes	Sucesos artísticos no musicales relevantes	Hechos históricos relevantes
<b>1722</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Libro primero del <i>Clave bien temperado, BWV 846-69</i></li> <li>- Libro primero del <i>Clavierbüchlein</i> de Anna Magdalena Bach</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tratado de armonía</i>, de Jean-Philippe Rameau</li> <li>- <i>Le zite 'ngalera</i>, de Leonardo Vinci</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Moll Flanders</i>, de Daniel Defoe</li> <li>- <i>Familia de Felipe V</i>, de Jean Ranc</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jacob Roggeveen descubre la Isla de Pascua</li> <li>- El Zar Pedro el Grande de Rusia, elimina el impuesto a los hombres con barba</li> </ul>
<b>1723</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Director musical y Cantor en Leipzig</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ouverture-Suite (Wassermusik)</i>, TWV 55:C3 "<i>Hamburger Ebb' und Fluth</i>" de Georg Philipp Telemann</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La gloria de san Domenico</i>, de Giovanni Battista Tiepolo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cornelis Steenoven electo arzobispo de Utrecht</li> </ul>
<b>1724</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Misa en si menor, BWV 232</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Apoteosis de Corelli</i>, de François Couperin</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Cartas de Drapier</i>, de Jonathan Swift</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El rey Felipe V de España abdica el trono en favor de su hijo, Luis I</li> </ul>
<b>1725</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Libro segundo del <i>Clavierbüchlein</i> de Anna Magdalena Bach</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Gradus ad Parnassum</i>, de Fux</li> <li>- <i>Las cuatro estaciones</i>, de Antonio Vivaldi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>A dissertation on Liberty and Necessity, Pleasure and Pain</i>, de Benjamin Franklin</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tratado de Viena por el emperador Carlos VI del Sacro Imperio Romano Germánico y Felipe V de España</li> </ul>
<b>1726</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Partitas</i>, para clavecín, BWV 825-30</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Muere Domenico Zipoli, compositor italiano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los viajes de Gulliver</i>, de Jonathan Swift</li> <li>- Debut de la bailarina Marie Anne de Cupis de Camargo, en París</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Destierro de Inglaterra de Voltaire</li> </ul>
<b>1727</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Pasión según san Mateo, BWV 244</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Muere J. S. Kusser, compositor alemán quien introdujo por primera vez en Alemania la suite-obertura francesa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Anne Henriette de Francia</i>, de Jean-Marc Nattier</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inicia el reinado de Jorge II en Inglaterra</li> </ul>
<b>1728</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Fantasia y Fuga, BWV 906</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>The Beggar's Opera</i>, de John Gay y Johann Christoph Pepusch</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La Boudeuse</i>, de Antoine Watteau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- España e Inglaterra firman la primera Convención de Pardo</li> </ul>
<b>1730</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Triple concerto</i>, para flauta, violín y clavicordio, BWV 1044</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Composición de las primeras sinfonías, como género orquestal, en Italia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Piazza San Marco</i>, de Canaletto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>História da América Portuguesa</i>. Primer libro de la historia de Brasil, por Sebastião da Rocha Pitta</li> </ul>

	Vida y <i>El clave bien temperado,</i> BWV 846-93	Acontecimientos musicales relevantes	Sucesos artísticos no musicales relevantes	Hechos históricos relevantes
1731	- <i>Cantatas, BWV</i> 29, 36, 112, 515, 529 y 140	- <i>Cleofide</i> , de Johann Adolf Hasse	- <i>Samuel Scott, the Marine Painter</i> , de Thomas Hudson	- Primer concierto registrado en Estados Unidos de América
1733	- <i>Cantatas, BWV</i> 213, 214 y 517	- <i>La serva padrona</i> , de Giovanni Battista Pergolesi	- <i>Romeo y Julieta</i> , de Shakespeare, es representada por primera vez en Estados Unidos de América	- Dinamarca compra la isla Saint Croix a Francia
1734	- <i>Oratorio de Navidad,</i> BWV 248	- <i>Il pastor fido</i> de Händel	- <i>Cartas filosóficas</i> , de Voltaire	- El 13 de diciembre, Inglaterra y Rusia firman un acuerdo comercial
1735	- <i>Concierto italiano,</i> BWV 971	- <i>Flora</i> , es la primera ópera representada en Estados Unidos de América	- <i>Venice: A Regatta on the Grand Canal</i> , pintura de Canaletto	- George Hadley, meteorólogo inglés, estudia en profundidad la corriente atmosférica
1738	- Comienza a escribir el segundo libro del <i>Clave bien temperado</i> BWV 870-93	- <i>Essercizi</i> , de Domenico Scarlatti	- <i>Woman Scouring Dishes</i> , pintura de Chardin	- El parlamento inglés, le declara la guerra a España
1740	- Comienza a perder la vista	- Johann Joachim Quantz es contratado como maestro de música de Federico II de Prusia	- <i>Pamela; or, Virtue Rewarded</i> , novela de Samuel Richardson	- Federico II "el Grande" coronado rey de Prusia
1742	- <i>El arte de la fuga,</i> BWV 1080	- <i>El Mesías</i> , de Händel	- <i>La toilette</i> , de François Boucher	- La emperatriz Elisabeth, ordena la expulsión de todos los judíos de Rusia
1744	- Libro segundo del <i>Clave bien temperado</i> , BWV 870-93	- <i>Sémele</i> , de Händel	- <i>El banquete de Cleopatra</i> , de Giovanni Battista Tiepolo	- El rey Luis XV de Francia, le declara la guerra a Inglaterra

### 1.3. Análisis musical

#### 1.3.1. El temperamento igual y el Clave Bien Temperado

En 1720, mientras fungía como director de música en la corte del príncipe Leopold en Köthen, Johann Sebastian Bach escribió y dedicó un libro con material pedagógico a su hijo mayor Wilhelm Friedemann, el cual contenía entre otras obras, algunos de los preludios y esbozos del primer libro del *Clave Bien Temperado*, terminado en 1722. El *Clave Bien Temperado*, que consta de dos volúmenes, es una obra fundamental debido, entre otros aspectos, a la puesta en práctica del temperamento igual como procedimiento de afinación para el teclado, sistema que se basa en la división de la octava en doce semitonos temperados o iguales, de acuerdo con la propuesta de Zarlino contenida en *Istitutioni Harmoniche* (1558). Anterior a esto, existieron muchos otros temperamentos (mesotónico, Werckmeister I y Werckmeister II, e incluso un sistema creado por Pitágoras, que era prácticamente perfecto, pero con una diferencia en el último semitono, conocida como “*comma* pitagórica”. Este último es un modelo escalístico establecido por el filósofo griego, quién descubrió que, al pulsar una cuerda en tensión, esta cambia su altura cuando es dividida en diferentes nodos. Este y otros modelos eran utilizados en la afinación de los claves con los cuales Bach y otros compositores de su época tuvieron contacto, denominado “sistema natural, físico o desigual” (Forkel, p. 166). Este sistema ocasionaba choques armónicos o disonancias diferentes puntos de la octava, por la entonación “natural” o “absoluta” de los intervalos de tercera y quinta, limitando el uso de ciertas tonalidades, así como la construcción del instrumento, suscitando problemas con modulaciones a tonalidades lejanas. En 1681, Andreas Werckmeister (1645-1706), organista y matemático propuso en su tratado *Orgel-Probe*,<sup>1</sup> la división en doce partes iguales de la escala, permitiendo que todos los intervalos y acordes de una tonalidad fueran relativos entre sí. Este sistema se denominó “afinación igual” o “temperamento igual”. Así, un instrumento de cuerda con este sistema de afinación igual (es decir “temperado”) puede tocar en cualquiera de las 24 tonalidades de los modos mayor y menor, sin verse en la necesidad de cambiar la afinación del instrumento para cada una. El título *Das Wohltemperierte Clavier*,<sup>2</sup> fue asignado por Bach en 1722 y se refiere a dos libros, escritos para el clavicémbalo o clavicordio con “la buena manera de afinación del clave” (*ibid.*, p.

---

<sup>1</sup> Tratado sobre la construcción, comprobación y afinación de los órganos.

<sup>2</sup> El término *Wohl temperiren* fue usado de manera común por Werckmeister y se menciona en su tratado de bajo continuo de 1698.

168). Cada volumen consta de 24 obras en dos partes: un preludio y una fuga, recorriendo en estricto orden cromático los 24 tonos mayores y menores, valiéndose de las equivalencias enarmónicas que facilitarían la lectura en cada caso. Ambos libros comienzan con un preludio y fuga en *Do mayor*, seguido por el que está escrito en su homónimo. Esta fórmula se repite por semitonos ascendentes hasta llegar a *Si*. A continuación, se presenta la traducción sinóptica de la página inicial del primer libro del *Clave Bien Temperado*:

<i>Das Wohltemperierte Clavier.</i>	El Clave Bien Temperado
<i>Oder</i>	O
<i>Preludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlagend, Als auch tertian minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio Schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach.</i>	Preludios y Fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la tercera mayor o Do, Re, Mi, así como con la tercera menor o Re, Mi, Fa. Para el uso y desarrollo musical de los jóvenes aprendices y para el gusto particular de los que ya cuentan con la habilidad en esta disciplina, compuestos y presentados por Johann Sebastian Bach.
<i>p. t: HochFürstlich AnhaltCöthenischen CapelMeistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.</i>	Siendo el Maestro de Capilla del Príncipe de Anhalt-Cöthen y su director de música de cámara. Año de 1722. <sup>3</sup>

### 1.3.2. Preludio y Fuga como género instrumental

En términos generales, dentro de la tradición alemana del siglo XVII, el *Preludio* es una forma libre de improvisación, que normalmente antecede a una o más obras. Específicamente hablando del *Clave Bien Temperado*, Bach demostró con estas piezas a sus alumnos la variedad de posibilidades de este género, revistiendo aspectos técnicos de ejecución y composición. En el preludio que nos ocupa (re menor del primer volumen) el compositor se enfoca en la habilidad para la ejecución de arpeggios, especialmente en progresiones dadas

---

<sup>3</sup> Traducción del autor.

sobre un bajo continuo. Este tipo de *moto perpetuo* se origina del estilo de composición de las sonatas para violín de Arcangelo Corelli (1653-1713)<sup>4</sup> y que, a partir de la tradición francesa de transferir este tipo de obras al teclado, fomentó que la técnica de los ejecutantes de dicho instrumento se desarrollara en la década de 1690 (Ledbetter, pp. 170-171). En un ejercicio de comparación con el aria *Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn*<sup>5</sup> de la cantata 147 del propio J. S. Bach, en la voz del violín (a partir de la mitad del segundo compás) se puede apreciar un dibujo melódico similar al de este preludeio (figura 1).

Aria violino Solo è Soprano  
BWV 147 - n. 5

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Figura 1. Cc. 1-6 del aria *Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn* de la Cantata BWV 147.

<sup>4</sup> Se recomienda la audición de la Sonata *Op. 5* no. 7, en *re* menor de este compositor. Principalmente, la *Giga*.

<sup>5</sup> “Prepara Jesús, ahora el camino para Ti” (trad. del autor).



La fuga, en el contexto de la música de este periodo, es una forma musical ternaria en estilo polifónico en un solo tiempo, que consiste en la repetición de un tema (sujeto o *dux*) y de su imitación (respuesta o *comes*), acompañado por melodías que enriquecen el discurso polifónico (contrasujeto) y fragmentos libres entre las repeticiones del tema (episodios o divertimentos).

### 1.3.3. Análisis musical del Preludio

El análisis estructural de esta pieza puede resumirse en la siguiente tabla:

Sección	Compases		Tonalidad
Primera	1-6		<i>re</i> menor- <i>Fa</i>
Segunda	6-15	a) 6-8	<i>Fa-sol</i> menor
		b) 8-10	<i>sol</i> menor- <i>la</i> menor
		c) 10-15	<i>la</i> menor- <i>re</i> menor
Tercera	15-26		<i>re</i> menor

El Preludio está en *re* menor y en un compás de 4/4. Se divide en tres secciones:

1. Cc. 1-6. Se presentan los elementos rítmicos y melódicos: un modelo de acordes arpegiados de tres notas, con ritmo de tresillo de semicorcheas (♫). La forma en que este material está completamente supeditada al tratamiento armónico. En su mayoría, los acordes se encuentran en estado fundamental, con un ritmo armónico de corchea (♩). Esta sección comienza con la tónica (*re*) repetida a manera de pedal durante casi los dos primeros compases y sobre éste, se desarrolla la armonía: I-IV-II-V-I.

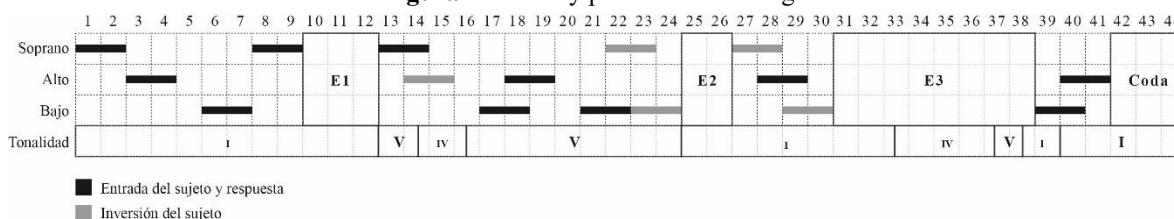
Tres secuencias suceden al primer compás (cc. 2-5), la primera en el bajo (c. 2), creando la progresión I-IV-/III-III; la segunda (cc. 3-4) y la tercera (cc. 4-5) en la voz superior. Éstas últimas conducen a la tonalidad del relativo (*Fa* mayor): con la progresión VI-IV-V/III-III/III-I-VII°/III-V/III para la primera secuencia (en *re* menor), y I-VI-IV para la segunda (en *Fa* mayor). La armonía de la cadencia final de esta sección es: II-V<sub>7</sub>-I-IV-V<sub>7</sub>-I.

2. Cc. 6-15. Está en *sol* menor (subdominante del tono original) y se encuentra estructurada en tres partes:

- a) Cc. 6-10: La primera cuenta con un motivo derivado del cuarto compás, desarrollado en la línea melódica del bajo (cc. 6-7) que de manera cíclica comienza en la séptima del  $VII^{\circ}_7$ , regresando a la misma nota, ahora como la fundamental del VI, justo en el siguiente compás. Un tratamiento similar sucede ahora en *la* menor (cc. 8-10). En su mayoría, las notas de los acordes escritos para la mano derecha forman una melodía paralela a la de este motivo.
  - b) Cc. 10-12: Entre los siguientes tres compases (cc.10-12), aparece una secuencia de un motivo más pequeño, muy similar en construcción melódica al de la sección inmediata anterior. La melodía entre las voces grave e intermedia es un movimiento contrario que se desplaza gracias al salto de octava que conecta cada uno de los motivos transportados tres veces.
  - c) Cc. 12-15: Está en la tónica. A lo largo de esta parte en la voz del bajo es utilizado un motivo derivado del compás 6. El tratamiento armónico en la voz superior permite que la cadencia esperada en el compás 15 se prolongue, gracias a su interrupción a través del  $VII^{\circ}_7-IV$ .
3. Cc. 15-26. Entre los cc. 16-19 la melodía del bajo se contrae desde los intervalos de séptima mayor (c. 16), séptima menor (c. 17), sexta menor (c. 18), cuarta (c. 18) y segunda mayor (c. 19), tomando como base la nota pedal de tónica. La melodía en la voz superior es interrumpida en el compás 18 con una pequeña escala, que será transportada tonalmente en el siguiente compás. A partir del compás 20 se introduce una nueva voz intermedia, apuntando a lugares de mayor tensión armónica con el intervalo de tritono (cc. 21-22) entre la nueva voz y la del bajo. Entonces, es reutilizado el material del compás 15 ahora en la dominante, sumando la nueva voz intermedia como complemento armónico de los acordes  $V_7-I$ . Este desarrollo conduce a una sección de acordes disminuidos (cc. 24-25) que descienden cromáticamente hasta la tónica, para dar paso a la cadencia final:  $VII^{\circ}_{65}/V-I_{64}-V_7-I$  (cc. 25-26).

### 1.3.4. Análisis musical de la Fuga

Figura 2. Forma y plan tonal de la fuga.



La fuga está escrita a 3 voces, y además de contener material temático en *stretto* (cc.17-18, 39-40), hay un constante uso del sujeto en inversión (cc. 14-15, 22-24, 27-30).

El diseño del sujeto es en 3 partes:

- Movimiento melódico ascendente por grado conjunto desde la tónica (*re*) en ritmo de  $\text{♪}$ , un salto de tercera menor descendente que se aborda desde el acorde de  $V_7$ , seguido por la resolución a la tercera del acorde de  $I$ ;
- Ritmo de  $\text{♪}$  donde se suma un bordado a través de la sensible ( $do^\#$ ) que es enlazado con un intervalo de sexta menor ascendente al  $IV$ ;
- Cadencia en ritmo de negras ( $\text{♩}$ ) desde la última nota de la parte b) que desciende una tercera menor, enlazando a la quinta de la tónica, con un *trino* nuevamente sobre el  $V_7$ .

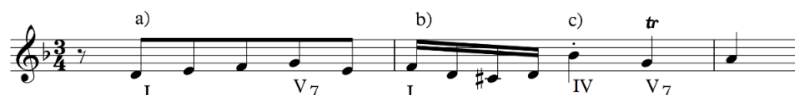


Figura 3. Diseño melódico y armónico del sujeto

El sujeto comienza en la tónica y la respuesta es de tipo real,<sup>6</sup> a la quinta (*la*). Aparece en diecisiete ocasiones completo y siete incompleto (para el segundo caso, ver las celdas en gris de la siguiente tabla).

<sup>6</sup> Es real porque cumple con la siguiente regla: imitación rigurosa del sujeto a la quinta justa superior.

	Compases	Voz
1	1-3	Superior
2	3-5	Intermedia
3	6-8	Grave
4	8-10	Superior
5	12-13	Intermedia
6	13-15	Superior
7	14-16	Intermedia
8	14-15	Grave
9	17-19	Grave
10	18-20	Intermedia
11	21-23	Grave
12	22-24	Superior
13	23-25	Grave
14	25-26	Intermedia
15	26-27	Grave
16	27-29	Superior
17	28-30	Intermedia
18	29-31	Grave
19	33-34	Intermedia
20	34-36	Grave
21	35-36	Superior
22	35-36	Intermedia
23	39-41	Grave
24	40-42	Intermedia

Un solo contrasujeto es utilizado en esta fuga, el cual consiste en dos semifrases de un compás cada una. La primera comienza con la figura de corchea con puntillo (♩.), seguido por una secuencia de grados conjuntos que descienden un tono, con ritmo de ♩, hasta el primer tiempo del siguiente compás. La segunda semifrase utiliza un diseño rítmico exactamente igual, utilizando bordados como variante melódica (figura 4).



**Figura 4.** Contrasujeto

Hay tres Episodios en esta fuga:

El Episodio 1 (E1, cc. 10-12), consiste en la extensión del último material expuesto por las voces superior y grave a manera de secuencia, otorgándole independencia a la intermedia con un motivo nuevo (figura 5).


**Figura 5.** Diseño melódico y armónico del E1.

En las voces intermedia y grave del E2 (cc. 25-26), suceden dos entradas del sujeto incompleto y en inversión. El contrasujeto también se encuentra invertido y es extendido a manera de secuencia. El E3 (cc. 31-38), se divide en dos partes. Comienza con variantes del material de E1, donde las voces se encuentran invertidas, y la progresión armónica se desarrolla a partir de la tonalidad del relativo (*Fa* mayor): V-V<sup>6</sup><sub>5</sub>-I-IV-II<sup>4</sup><sub>3</sub> (cc. 31-32). Continúa con una secuencia (cc. 36-38) en la tonalidad de la subdominante (cc. 33-36) y con sujetos incompletos, para conducir a la última modulación, en este caso a la dominante (cc. 37-38) la cual es utilizada para el regreso a la tónica.

#### **1.4. Sugerencias de interpretación**

Luego de conocer este análisis, es posible proponer las siguientes sugerencias para la ejecución e interpretación de las dos piezas que conforman esta obra.

##### **1.4.1. Preludio**

La ejecución de este preludio está sujeta a las reglas de estilo de su época. Con relación a la articulación, las notas del bajo tienen variantes dependiendo del contexto en que se encuentren. En la primera parte (cc. 1-4), el dibujo melódico contiene notas repetidas y saltos, que pueden ser ejecutados en *staccato*. En ciertos casos, también por ser parte de una cadencia (últimas dos  del c. 3), al contrario de los grados conjuntos de los compases 4-5 y 6-7 que, gracias a la transformación de la melodía, contrastan mucho más si se ejecutan *legato*. Este mismo tratamiento puede ser aplicado a todo el preludio, dado que los motivos

que se desarrollan a lo largo del mismo están siempre relacionados entre sí. En cuanto a la articulación de los arpeggios escritos para la mano derecha, se sugiere un toque *legato* y ligero, permitiendo así resaltar las entidades sonoras entre el bajo y la voz aguda. Dado que el motivo en tresillos de  $\text{♩}$  está escrito con anacrusa, es importante resaltar la acentuación a la parte fuerte de cada uno. La delimitación de las frases es importante para su conducción, supeditando las dinámicas a los momentos de tensión armónica y dirección melódica (figura 6):



**Figura 6.** Ejemplo de fraseo de los compases 1-4.

Las notas de tensión de los compases 6 (*mi<sup>b</sup>* en el bajo) y 8 (*fa* también en el bajo) se deben resaltar con un acento, ya que estas notas pertenecen a acordes de tensión (la séptima del VII<sup>o</sup><sub>7</sub>). Del mismo modo, las notas agudas de los acordes disminuidos de los compases 24-25, deben sobresalir y dado que la dirección melódica va en descenso, no permitir que la dinámica de este punto coincida con ese diseño, es decir, mantener la tensión de los acordes sin bajar su intensidad. Por último, se sugiere que el *tempo* sea de  $\text{♩} = 68-78$ , para favorecer el movimiento ágil de los arpeggios, y para no perder la claridad de los cambios armónicos tan rápidos.

#### 1.4.2. Fuga

Las mismas reglas de articulación utilizadas para el preludio serán de gran utilidad para esta fuga. El inicio del sujeto (ver (a) del 2.2.3.) se deberá tocar *legato*, debido al diseño por grados conjuntos, así como de las notas en ritmo de semicorcheas ligando hasta el *si<sup>b</sup>* (ver (b) del 2.2.3.). El salto de tercera entre *sol* y *mi* (c. 2), tocar en *non-legato*. Separar entre el

*si<sup>b</sup>* y el adorno (ver (c) del 2.2.3.). El trino se aborda desde la nota superior y se agrega una resolución de dos notas (ver *trillo und mordent* de la figura 8). Sobre esto último, Rosalyn Tureck en “Introducción a la interpretación de J. S. Bach” (p. 54) dice que:

- 1) La resolución se adapta muy bien a trinos que figuren al final de un movimiento o de una sección, o bien sobre una resolución armónica importante.
- 2) Es adecuada en trinos que aparezcan en pasajes líricos.
- 3) El ritmo o figuración melódica de motivos importantes (véase Preludio de la *Suite en fa menor*, en que la resolución está incluida dentro del motivo) o de motivos secundarios puede influir en la inclusión o exclusión de la resolución, si el tempo es moderado.



Figura 7. Articulación y fraseo del sujeto con el trino desarrollado.

En el “*Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedmann Bach*” (Köthen, 1720), escrito por J. S. Bach, existe una tabla de adornos desarrollados, que permite un buen acercamiento para el entendimiento y uso de éstos en la fuga, ya que, aparte del trino del sujeto, en el primer Episodio está escrito un grupeto o *cadence* (figura 8):

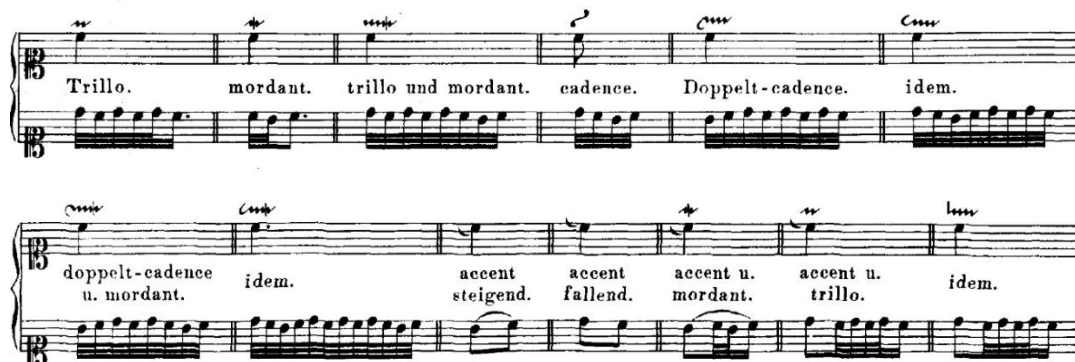


Figura 8. Tabla de adornos del *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedmann Bach*.

Para el *tempo*, se sugiere tocar con la relación  $\text{♩}=\text{♩}$  entre el preludio y la fuga, es decir, la misma velocidad que la parte anterior. Incluso, con la intención de lograr un mayor énfasis en el cambio de carácter entre ambos movimientos, la fuga puede ser abordada en un *tempo* poco más moderado.



## Sonata para piano, No. 4, *Op. 7*, en *Mi<sup>b</sup>*

“¡Vive solo dentro de tu arte!

Aunque estarás restringido por tu sentido defectuoso,  
esta sigue siendo tu única existencia”.

Tagebuch, 1816<sup>1</sup>

Ludwig van Beethoven escribió un total de 32 sonatas para piano. Con la composición de estas obras, se distingue con suficiente claridad el estilo de los periodos en que es dividida su vida a partir de los años en que se estableció en Viena:

1. El periodo temprano (1792-1802): Sonatas *Opp.* 2, (1794-5), 49 (1796-7), 6 (1797), 7 (1797), 10 (1796-8), 13 (1799), 14, (1799), 22 (1801), 26 (1802), 27 (1802) y 28 (1802).
2. El periodo intermedio o heroico (1803-12): Sonatas *Opp.* 31 (1803), 53 (1805), 54 (1804), 57 (1807), 78 (1809), 79 (1810) y 81 (1811).
3. El periodo tardío (1813-27): *Opp.* 90 (1814), 101 (1816), 106 (1818), 109 (1820), 110 (1821-2), 111 (1822).

La Sonata *Op. 7* pertenece al periodo temprano del compositor, que en ese momento estaba en busca de reconocimiento del público vienés. Es posterior a la sonata *Op. 49*, no. 1 y a la Serenata para trio de cuerdas *op. 8* y otras obras pequeñas. En el título incluyó la apócope “*grand*” refiriéndose así a una sonata extensa, así como en las del *Op. 2*, de cuatro movimientos, igualando la categoría de una sonata para piano a la de una Sinfonía. Se la dedicó a su estudiante la Condesa Babette Keglevics, a quien dedicó también su Primer Concierto para piano y orquesta, *Op. 15*, así como las Variaciones *Op. 34* y *WoO 73*. Uno de los atractivos de la obra es el interés del compositor por las *Codas* que se alejan temporalmente de la tonalidad original del cada movimiento.

En la exposición del primer movimiento, el material se extiende de manera inusual con mucha variedad al llegar a la zona del segundo tema. El segundo movimiento es de cualidad contemplativa con el reiterado uso de silencios entre frases. El tercer movimiento recuerda al minué y trio de obras similares de la época, excepto por la ausencia de repetición de la segunda mitad del trio. El último movimiento es un rondo muy similar al modelo

---

<sup>1</sup> <http://lvbeethoven.co.uk/page13.html>. Traducción del inglés por el autor. Consultado el 13/09/17.

utilizado en la sonata *Op. 2*, donde la parte C, compuesta en dos partes, está escrita cada una con barras de repetición.

## 2.1. Ludwig van Beethoven (1770-1827): Un músico en el alba del Romanticismo



Retrato de L. v. Beethoven (1801),  
por Carl Traugott Riedel,

### **2.1.1. Los primeros años: 1770-82**

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. Fue el segundo hijo del matrimonio de Johann van Beethoven (1740-92) y de Maria Magdalena Keverich (1746-87). Antes de Ludwig, Maria Magdalena había tenido un hijo con otro esposo, del cual enviudó después de que también su primogénito falleciera (cuando este era todavía un niño). De los hermanos de Beethoven se cuentan cuatro: Ludwig Maria (nació en 1769 y falleció a los seis días), Caspar Carl Anton (1774-1815), Nikolaus Johann (1776-1848), Anna Maria Franziska (nació y murió en 1779), Franz Georg (1781-83) y Maria Margaretha Josepha (1786-87). A los cinco años, Ludwig comenzó formalmente su educación musical con el piano y el violín. Su padre, quien fuese tenor de la corte del Elector de Colonia Maximilian Friedrich (1708-84), fue su primer maestro. A partir de 1782 y después de intentar con distintos maestros de piano, órgano y violín, Christian Gottlob Neefe (1748-98) fue quien Beethoven reconoció como quien lo instruyó realmente, pues lo acogió como su alumno de piano, además de enseñarle la práctica del bajo continuo y la composición.

### **2.1.2. Periodo temprano en Bonn: 1782-92**

La primera obra que se conoce de Beethoven, publicada en 1782, y que se reconoce como una de sus composiciones tempranas más importantes lleva como título: *Nueve variaciones para piano sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler* (WoO 63). En esta categoría se incluyen tres sonatas para piano y tres cuartetos para piano, los últimos influenciados por Mozart. Varias canciones que retomaría en 1805 (*Op.* 52), datan también de esta época, así como la *Cantata por la muerte del Emperador Joseph II* (WoO 87). Algunas variaciones, fragmentos de una sinfonía y de música de cámara, entre otras obras, demuestran el desenvolvimiento temprano de su estilo musical, caracterizado especialmente por la influencia de Mozart. En 1784, tras la muerte del Elector Maximilian Friedrich, Maximilian Franz (1756-1801) lo sucedió y reorganizó la cultura musical en Bonn. Dentro de su corte fue contratado Beethoven, quien trabajó junto a su maestro Neefe, ambos como organistas. Su primer viaje a Viena tenía como propósito estudiar con Mozart, sin embargo, la madre de Beethoven enfermó, y esto ocasionó que él regresara rápidamente a Bonn. Ella murió el 17 de julio de ese año. A finales de 1790, Franz Joseph Haydn (1732-1809) visitó Bonn, de camino a Londres y conoció a Beethoven. Tras no poder estudiar con Mozart, pues murió en

1791, Beethoven dejó Bonn para dirigirse a Viena, con el propósito de estudiar con Haydn. En noviembre, se mudó a dicha ciudad y a los pocos días, su padre falleció (18 de diciembre).

### 2.1.3. Periodo temprano en Viena: 1792-1802

Una de las características del estilo en este periodo es la presencia recargada de elementos juveniles, es decir, con cierta intención de generar impresiones llamativas para el público vienés y aspiracionales (como compositor). En 1794, los estudios con Haydn se interrumpieron cuando este volvió a Londres, y Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), famoso organista y teórico musical de la época y maestro de capilla de la Catedral de San Esteban en Viena, fue designado como su suplente. Al año siguiente, en este lugar, realizó su primera audición pública con un nuevo concierto para piano, presuntamente el *Op. 15*. A partir de ese año, y al menos durante todo este periodo de temprana madurez musical, demostró un alto grado de interés por la forma *sonata* –excepto las arias *Ah! perfido*, *Op. 65* (1796) y *Adelaide*, *Op. 46* (1797), la *Serenata*, *Op. 8* (1797), las *Bagatelles*, *Op. 33* (1802), las *Variaciones Opp. 33 y 34* (1802) y la música para el ballet *Las criaturas de Prometeo*, *Op. 43* (1801)–. Dicho recurso estructural lo utilizó a través de distinta dotación instrumental:

- 1795: publicó los *Trios*, *Op. 1*, las *Sonatas para piano*, *Op. 2*, el *Trio de cuerdas Op. 3* y el *Quinteto de cuerdas*, *Op. 4*. Esbozó también parte de la *Primera sinfonía*, *Op. 21*.
- 1796: compuso la *Sonata para piano*, *Op. 49*, No. 2, el *Sexteto para alientos*, *Op. 71* y las *Sonatas para cello*, *Op. 5*.
- 1797: escribió las *Sonatas para piano*, *Opp. 6, 7 y 49*, No. 1.
- 1798: terminó los *Trios*, *Opp. 9 y 11*, así como las *Sonatas para piano*, *Opp. 10 y 12*.
- 1799: publicó la *Sonata Pathétique*, *Op. 13*, terminó la primera versión del *Cuarteto de cuerdas*, *Op. 18*, No. 1 y también el *Septeto*, *Op. 20*.
- 1800: compuso la *Sonata para corno*, *Op. 17* y la *Sonata para piano*, *Op. 22*. También terminó los *Cuartetos*, *Op. 18* y el *Tercer concierto para piano*, *Op. 37*.
- 1801: terminó las *Sonatas para violín*, *Opp. 23 y 24*, las *Sonatas para piano*, *Opp. 26-8* y el *Quinteto Op. 29*.
- 1802: completó la *Segunda Sinfonía*, *Op. 36*, así como las *Sonatas para violín*, *Op. 30* y las *Sonatas para piano*, *Op. 31*.

Uno de los acontecimientos más importantes de este periodo –y de su vida entera– es que confirmó, gracias a varios síntomas, que estaba perdiendo la audición. En 1801, confesó a dos amigos cercanos, su incapacidad por mantener su vida social y profesional de manera habitual. Incluso, en el verano del siguiente año, escribió el «Testamento de Heiligenstadt», documento dirigido a sus hermanos Karl y Nikolaus, donde principalmente mostró la desesperación y resignación de su condición física y emocional.

#### **2.1.4. Periodo intermedio o heroico: 1803-12**

En 1803, fue invitado para estrenar varias de sus obras en el «*Theater an der Wien*», donde presentó su oratorio *Christus am Oelberge*, *Op. 85*, el *Tercer concierto para piano*, *Op. 37* y la *Segunda sinfonía* *Op. 36*. En el verano de ese año, Beethoven se embarcó en la tarea de escribir la obra más importante de este periodo: la *Tercera sinfonía “Eroica”*, *Op. 55*. Originalmente, él tituló a esta obra “Bonaparte” en homenaje a Napoleón, a quien Beethoven admiraba e idealizaba. Cuando Napoleón se proclamó Emperador, la molestia de Beethoven fue tal, que rompió en dos la página donde estaba escrito el título de la obra, dejando así, sólo en la última versión el subtítulo “Eroica”. Las ideas extra musicales que Beethoven reflejó en esta etapa a partir de la “Eroica”, se asemejan a las *Sonatas para piano*, *Op. 53 “Waldstein”* y *Op. 57 “Appassionata”* (1804), la ópera *Leonora* –después conocida como *Fidelio* (1805)–, los tres *Cuartetos de cuerda*, *Op. 59* (1806) y la música incidental *Egmont*, *Op. 84* (1809-10), entre otras. En esta etapa, el catálogo de Beethoven incrementó la cantidad de obras sinfónicas, completando la *Cuarta* (1807), *Quinta* (1808), *Sexta* (1808), *Séptima* (1812) y *Octava* (1812) *sinfonías* (*Opp. 60, 67, 68, 92 y 93*). A esta lista corresponde el *Cuarto concierto para piano*, *Op. 58* (1806) y la *Obertura Coriolano*, *Op. 62* (1807).

#### **2.1.5. Periodo tardío: 1813-27**

Las obras que mejor representan el último periodo de composición de Beethoven son aquellas que transformaron los modelos estructurales clásicos. Con relación a sus sonatas para piano, el pianista Jonathan Biss dice: “[el estilo de composición contiene una] absoluta fijación con

el contrapunto, por momentos el deseo de ser vago en la armonía, una forma que crece con más peso, en lugar de liviandad, mientras la *sonata* se mueve hacia su conclusión”.<sup>2</sup>

Entre las obras más representativas de esta etapa se encuentran:

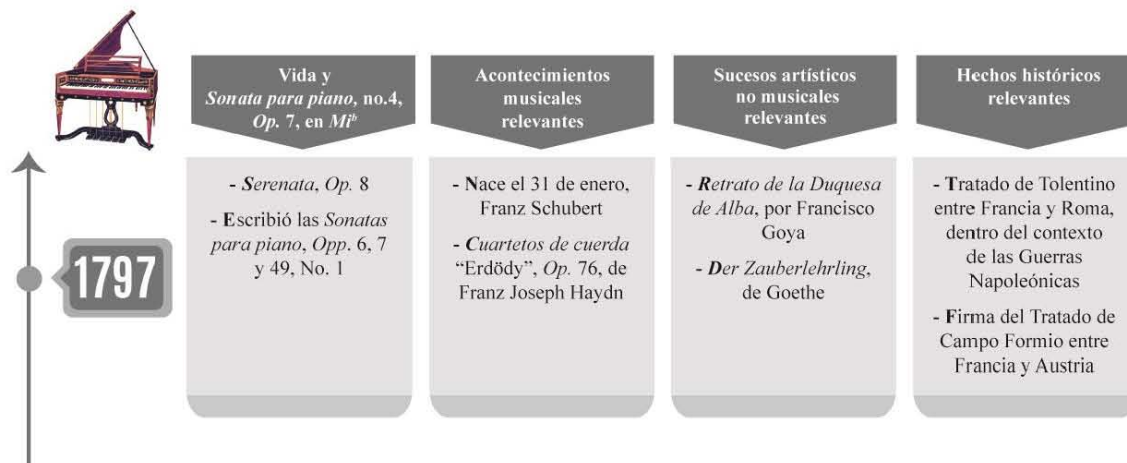
- Música de cámara: escribió las dos *Sonatas para cello*, *Op.* 102 (1815), los *Cuartetos de cuerda*, *Opp.* 127 (1824-5), 132 (1825), 130 (1825-6), 133 (1825-6) –*Grosse Fuge*, originalmente compuesta como el final del *Cuarteto*, *Op.* 130–, 131 (1826) y 135 (1826).
- Piano: compuso las *sonatas*, *Opp.* 90 (1814), 101 (1816), 106 (1818), 109 (1820), 110 (1821-2), 111 (1822), las *Bagatelles*, *WoO* 60 (1818), *Opp.* 119 (1820-2) y 126 (1824) y las *Variaciones sobre un Waltz de Diabelli*, *Op.* 120 (1823).
- Música con orquesta y coro: compuso la *Missa solemnis*, *Op.* 123 (1822) y la *Novena Sinfonía “Choral”*, *Op.* 125 (1823-4).

Tras la muerte de su hermano Caspar Carl, ocurrida en 1815, Beethoven obtuvo en 1820 la custodia de su sobrino Carl, después de casi cinco años de peleas legales con la viuda de su hermano. Dadas las severas restricciones de Ludwig para con Carl, éste trató de suicidarse en 1825. Dos años después, decidió alistarse en el ejército, para alejarse del control de su tío. Ésto, sumado a una probable cirrosis o hepatitis, contribuyó a que el compositor languidciera. Ludwig van Beethoven falleció en Viena el 26 de marzo de 1827, aproximadamente a las 17:45 h. En el pequeño testamento que hizo tres días antes de su muerte, heredó todos sus bienes a su sobrino Carl. El funeral acontecido el 29 de marzo, y fue un evento público muy importante para los vieneses, en el que se estima que acudieron alrededor de 10,000 personas.

---

<sup>2</sup> <https://www.coursera.org/learn/beethoven-piano-sonatas/lecture/bXHYH/towards-a-late-style>. Consultado el 04/09/17

## 2.2. Contexto histórico





## 2.3. Análisis musical

### 2.3.1. *Allegro molto e con brio*

Sección		Compases	Tonalidad	
Exposición	Tema A		1-16	<i>Mi♭</i>
	Puente modulante	a	17-25	<i>Mi♭</i>
		b	25-40	<i>Mi♭-Si♭</i>
		c	41-59	<i>Si♭</i>
	Tema B	d	59-81	<i>Si♭-Do</i>
		e	81-126	<i>Do-Si♭</i>
	<i>Codetta</i>		127-36	<i>Si♭</i>
Desarrollo	f		137-53	<i>do menor</i>
	g		153-68	<i>fa menor</i>
	h		169-88	<i>la menor-Mi♭</i>
Reexposición	Tema A		189-204	<i>Mi♭</i>
	Puente	i	205-14	<i>La♭</i>
		c'	215-39	<i>Mi♭</i>
	Tema B'	d'	239-61	<i>Mi♭-Fa</i>
		e'	261-307	<i>Fa-Mi♭</i>
	<i>Coda</i>		307-12	<i>Mi♭- do menor-Mi♭</i>
	Final		312-62	<i>do menor-Mi♭</i>

La obra está escrita en compás de 6/8 y la Exposición comienza con el Tema A con un motivo basado en el acorde de I ( $mi^b$ ) cuya posición desciende a la nota más cercana del mismo (cc. 1-4) por pares, es decir, la primera pareja de acordes comienza en posición de tercera y desciende a la de tónica (cc. 1-2), el siguiente de quinta –con *sf* en *p*– hacia el de tercera (cc. 3-4). Debajo de estos acordes hay un pedal de tónica en ritmo de  $\text{♪}$ . El Tema A continúa con una melodía en ritmo de  $\text{♪}$  en la voz superior, acompañada por figuras de  $\text{♪}$  en la voz más grave (cc. 5-11). Los puntos cruciales del diseño melódico de esta parte son las notas  $mi^b$  (cc. 5-6),  $la^b$  (cc. 7-8),  $mi^b$  (cc. 9-10), que pertenecen a la cadencia I-V<sub>7</sub>-I. El desarrollo de este motivo conduce a la inflexión V<sup>6</sup><sub>5</sub>/IV-IV (cc. 10-11). Los siguientes dos compases conectan con la melodía que ahora está en el bajo, derivada de los compases 9-12; la cual contiene pequeñas variantes melódicas de dirección (c. 15) y función (c. 14-5).

El Puente modulante (cc. 17-59) está dividido en tres partes:

- Cc. 17-25: escalas a dos voces en movimiento paralelo, con el material melódico invertido en la segunda frase (cc. 21-24).
- Cc. 25-40: motivo derivado de los primeros cuatro compases del Tema A (V<sub>2</sub>/IV, cc. 25-6, VII<sup>4</sup><sub>3</sub><sup>o</sup>/V, 29-30, II<sup>b</sup><sub>6+</sub>/II, 33-34), con acordes que resuelven en el siguiente motivo (IV<sub>6</sub>, cc. 26-8, II/IV<sub>6</sub>, 30-2, además de una nota pedal de *fa* en la tonalidad de  $si^b$  menor con V<sub>7</sub>-I<sup>6</sup><sub>4</sub>, 35-8). Un motivo de dos compases en  $si^b$  conduce a la siguiente parte, a través de la figura de  $\text{♪}$  que desciende con las notas principales del acorde del V (cc. 39-40).
- Cc. 41- 59: dos frases de ocho compases cada una (cc. 41-8 y 51-9) separados por un inciso (cc. 49-50). En la primera semifrase (cc. 41-2) está escrito un motivo en la voz grave con un salto de séptima que resuelve de manera inmediata, acompañado por arpeggios del acorde de V en la voz superior. El fragmento es repetido literalmente (cc. 43-4) y continúa con un contrapunto a dos voces por movimiento contrario, interrumpido por la cadencia final de la frase (c. 48). El salto de la primera semifrase de los compases 41-2 se invierte, permitiendo así que lo realice la voz superior a una distancia de trecena menor. Lo mismo sucede en la parte análoga (repetición de la semifrase, contrapunto a dos voces, cc. 55-7), variando la cadencia que, además de conectar con el Tema B, cambia de posición en el último acorde de la voz superior (segundo tiempo del c. 58), prescindiendo de una de las voces (c. 58).

El Tema B (cc. 59-126), comienza con una nueva melodía (2+2+4) escrita en  $Si^b$  a cuatro voces, con el bajo en movimiento contrario (cc. 59-80). Se repite la primera parte variada (cc. 67-71), agregando  $\text{♩}$  en la voz principal y apoyaturas a las notas que conducen la melodía del inicio del periodo. El motivo conductor de los compases 72-3, es la extensión de la cadencia  $IV-V_2-I$  que retoma la frase anterior variada con octavas en la voz superior y acompañamiento de terceras que descienden a través de la escala de  $Si^b$ , con la nota pedal de dominante ( $fa$ ) (cc. 73-81). En los últimos dos compases de esta parte, el acorde de tensión  $VII^{\circ}_7$  de la dominante de  $Do$  mayor<sup>3</sup> aparece de manera inesperada, alejándose de  $Si^b$ .<sup>4</sup> Los siguientes cuatro compases refuerzan esta nueva tonalidad (cc. 82-5) con el pedal del quinto grado. Este contrapunto a cuatro voces se desarrolla en la siguiente frase como una melodía de octavas con ritmo de  $\text{♩}$ , con la melodía transferida y repetida en la voz del tenor (cc. 85-8). Regresa a  $Si^b$  con la nota  $do$  como nota común, generando la dominante de la dominante de la nueva tonalidad (cc. 89-90).

La segunda parte del periodo (cc. 93-110) comienza con las notas desglosadas del I (cc. 93-96), enfatizándolas además del  $sf$ , con la repetición de cuatro  $\text{♩}$ , un bordado (cromático) y el regreso a la nota del acorde, comenzando siempre en cada compás con octavas escritas para las dos manos. Una escala mayormente cromática y ascendente es acompañada por el  $VI^b_{6+}$  (c. 98), que conduce a la cadencia auténtica (cc. 99-100), utilizada para conectar con la repetición del dibujo melódico mencionado arriba, esta vez con octavas añadidas en (dieciseisavos). La repetición de la escala se desarrolla a lo largo de dos octavas, acompañada por armonía en movimiento contrario que desciende cromáticamente.

La última sección del periodo es conectada por un dibujo melódico descendente adornado con *trinos* en las primeras tres apariciones del motivo (cc. 109-110), presentando dos notas ligadas y una en *staccato* con la armonía del I, que cambia de posición para realizar otra cadencia auténtica. Para finalizar la Exposición, Beethoven escribe una sección de dieciséis compases (cc. 111-26) con acordes para la mano derecha tremolados y “coloreados” en ocasiones por la novena menor. La nota pedal del I ( $si^b$ ) desplaza la acentuación de la frase

---

<sup>3</sup> Homónimo del II u homónimo del relativo del IV ( $Mib$ ).

<sup>4</sup> Dos lugares en el círculo de quintas.

al estar escrita con *sf* en el segundo tiempo del compás y prolongada otros dos, cambiando de registro en una distancia de tres octavas.

La *Codetta* (cc. 127-36) consiste en el tratamiento con síncopas de las notas de los acordes de I y  $v_7$  alternados (este último siempre en una posición más aguda que el primero) repitiendo la fórmula tres veces con ligeras variantes (de posición, únicamente en el  $v_7$ ).

Termina la Exposición con las notas del I (en octavas para la mano derecha) que descienden para concluir con el acorde *plaqué* repetido. Como es común en la forma *Allegro de Sonata*, la Exposición se repite.

El Desarrollo contiene material motivico derivado de la Exposición:

- Cc. 137-40 (ver cc. 1-4): en *do* menor, acorde de  $v_7$  que cambia de posición.
- Cc. 141-52 (ver cc. 17-25): escala de *do* menor armónica (cc. 141-45),  $La^b$  mayor (cc. 145-50) y *fa* menor armónica (cc. 151-53).
- Cc. 153-65 (ver cc. 127-29): comenzando con dos pares de compases en *fa* menor (cc. 153-55) y del tercero al sexto en *sol* menor (155-65), terminado esta frase en la dominante en *ff*.
- Cc. 165-68: el ritmo sincopado continúa ahora en *p* y desciende cromáticamente hasta el  $vii^{\circ}_7$  del *v* de *la* menor, que será la nueva tonalidad por ocho compases.
- C. 169-88 (ver cc. 1-4): se utiliza nuevamente el material melódico del inicio del Desarrollo, con las notas repetidas del *v* en el bajo. Se alterna la armonía  $I^{\circ}_4-V$  en la primera semifrase (cc. 169-72) y una nueva melodía *cantabile* repetida en la siguiente. El material es transportado a *re* menor en *ff* (cc. 177-80), regresando a *p* en el *cantabile* (cc. 181-84). Los siguientes cuatro compases terminan la sección del Desarrollo con el acorde de I (cc. 185-86) y  $v_7$  de  $Mi^b$  (cc. 187-88), la tonalidad de la Reexposición.

El inicio de la Reexposición es literal (cc. 189-201), con excepción de la dinámica *ff* de la primera frase (cc. 189-192). La siguiente frase tiene la misma función de conexión en la Exposición (cc. 201-5); sin embargo, en este caso modula a la subdominante. Derivado del Puente modulante del primer periodo, sucede una escala en  $La^b$ . La escala es repetida con variantes de articulación, dinámica y ornamentación (esta última es tomada de los cc. 109-110). En la voz grave, la acentuación natural del compás está desfasada (cc. 205 y 209), como

sucede en la última parte del primer periodo de la Exposición (ver cc. 111-26). A través del cromatismo de ambas voces (cc. 212-14), se da la llegada a la dominante (cc. 215-20) de *Mi<sup>b</sup>*. A partir de aquí y hasta el comienzo de la *Coda*, las variantes significativas con relación a la Exposición son a nivel armónico (ver tabla al inicio del capítulo) –en los límites tradicionales de las relaciones tonales de la forma– y de textura en la voz superior del contrapunto de los compases 241-46.



En el lugar donde debería aparecer la *Codetta* (cc. 307-12) aparece la *Coda* (cc. 313-62) con material del Tema A utilizado para modular hacia el VI y II (cc. 313-23): VII<sup>o</sup><sub>7</sub>/VI-VI-V<sub>7</sub>/II-II-V<sub>2</sub>/V-V<sub>65</sub>-V<sub>7</sub>-I<sub>6</sub>; así como el material inicial del Tema B de la Reexposición (cc. 323-38). La primera frase está escrita una octava más aguda (cc. 323-27, ver 239-43). En la segunda, la parte de la voz soprano es transferida a la contralto a través de una secuencia que descende por dos octavas (cc. 331-37) y que conecta con el material final de este motivo (cc. 336-38), el cual permite conducir al V<sub>7</sub> (c. 339) con los elementos de la *Codetta* (cc. 339-50). Esta figura descende cromáticamente hasta llegar al Tema A, desplazado un compás con relación al bajo (cc. 351-54). En el Final, Beethoven escribe cambios de posición que implican saltos en disminución<sup>5</sup> del acorde de I, creando tensión con el *tremolo* (ver c. 108) en el bajo. Los últimos tres compases contienen los acordes I-V<sub>7</sub>-I en *plaqué*, repetidos en distinta posición, en *ff*. El último compás enriquece el final del movimiento con un silencio con calderón que funciona como elemento dramático para dar paso al segundo movimiento.

---

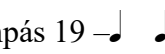
<sup>5</sup> El ritmo indica que se ejecuten los acordes en cada tiempo, no por compás como en el Tema A.

### 2.3.2. *Largo*

Sección		Compases	Tonalidad
A	a	1-8	<i>Do</i>
	b	9-14	<i>Sol</i>
	c	15-24	<i>Do</i>
B	d	25-36	<i>Lab</i>
	e	37-41	<i>sol menor</i>
	f	42-50	<i>Sib-Do</i>
A'	a'	51-58	<i>Do</i>
	b'	59-64	<i>Sol</i>
	c'	65-74	<i>Do</i>
Coda		74-90	<i>Do</i>

El movimiento tiene forma ternaria: ABA'-Coda, escrito en 4/4 y en *Do* mayor. Las primeras dos frases de A (cc. 1-8) pertenecen a una melodía que se divide así 2+2+4. Los primeros cuatro compases están constituidos por un compás de «pregunta» (antecedente) y otro de «respuesta» (consecuente) que armónicamente refuerzan al I (cc. 1-2) y V (cc. 3-4). En la segunda frase se suplen los silencios que conectaron a los compases 1-2 y 3-4 de la primera, por elementos melódicos que ofrecen variedad, ya sea por acordes utilizados en cada tiempo del compás (cc. 5-6) o por una textura más rica (como la voz intermedia agregada en el c. 7). Este material es conducido al  $v_7$  (c.8) que junto con el material rítmico del primer compás resuelve al I. La parte central de A (cc. 9-14) utiliza la figura rítmica del segundo compás –  en la tonalidad de la dominante. Comienza con dos compases repetidos, con disminución rítmica en el tercer tiempo como variante (c. 12), terminando con el bajo que desciende cromáticamente (c. 13) desde el  $v_7$  y hasta el I. Para conectar la parte anterior con la última sección se reutiliza el material de los compases 1-2 casi de forma literal (cc. 15-6). A partir de aquí se prepara el final de A con una secuencia derivada una vez más del segundo compás, cuyo bajo asciende cromáticamente (cc. 17-8) para luego llegar al  $v_{II}^{\circ}/II$ . En este lugar aparece una progresión de dos compases escrita en ritmo de , con acordes separados por silencios de la misma duración<sup>6</sup> en dinámica de *ff* (cc. 20-21). Dicha progresión se


<sup>6</sup> Entre compases, separados por tiempo y medio.


desarrolla en el II:  $V_7/II-II-V_6/II$  (c. 20);  $V_6/II-II-I$  (c. 21). Sigue una melodía con el material rítmico anterior, pero con la armonía  $I-IV-I^6_4$  (c. 22). En el siguiente compás se repiten las notas de la voz aguda permitiendo que junto con el movimiento cromático de la voz intermedia, se anticipe la modulación a la tonalidad inicial de la sección B. El modelo rítmico del compás 19  es usado nuevamente en el penúltimo compás (c. 23), con la armonía  $V^4_3/V-I^6_4-V_7$ . La sección A finaliza con la escala de  $La^b$ , misma que servirá para conectar con la nueva tonalidad.

La sección B se divide en tres partes:

- Cc 25-36: nueva melodía duplicada con octavas, con acompañamiento de semicorcheas en *staccato*, en  $La^b$  (cc. 25-8), en *fa* menor (cc. 29-32) y en  $Re^b$  (cc. 33-6). En esta última tonalidad, el bajo asciende hasta el acorde de  $II^b_{6+}$ , transitando a la dominante de la tonalidad principal (*Do*).
- Cc. 37-41: melodía con octavas en *sol* que desciende por cromatismo de *Sol-Fa#* – «antecedente»– (cc. 37-8), con un motivo que se aborda en el registro extremo agudo del instrumento –«consecuente»– (c. 38). Este último forma la armonía del  $VII^{\circ}_7$ . Se repiten estos dos compases con las variantes de dirección melódica  $-La^b$  (c. 39), en lugar de la repetición del *sol* en el compás análogo (c. 37)– y de dinámica: los primeros escritos con  $f - pp$ , los siguientes de  $p < sf - pp$ . El motivo conductor contiene el mismo material, sólo que ahora el acorde es el  $V_7$  de  $Si^b$  (c. 41).
- Cc. 42-50: el tema de la sección A escrito en  $Si^b$  (cc. 42-3) con la repetición del motivo del segundo compás en el tercero de la frase, este último con el  $v$  de *Do* (c. 44). Comienza una imitación con el ritmo derivado de los últimos dos tiempos del compás 19 (cc. 45-6), que conduce al  $VII^{\circ}_7$  y posteriormente conecta con  $A'$ .

Las variantes entre A y  $A'$  son:

- C. 57 (ver c. 7): el  $La^b$  con  $sf$  aparece como síncopa y desciende de manera cromática en el segundo  del compás.
- Cc. 60-4 (ver cc. 10-14): el ritmo binario después del grupeto se torna ternario (cc. 60 y 62) y se añaden ornamentos, previo a la conexión con los  $V_7/V$  (cc. 61 y 63). Al final de la frase el ritmo se encuentra en disminución (c. 64).

- Cc. 65-8 (ver cc. 15-8): durante los dos primeros compases aparece una melodía nueva que completa el último tiempo de ambos. En el segundo, la melodía está duplicada. El contrapunto es elaborado en ritmo de  en la voz intermedia (cc. 67-68).
- C. 73 (ver cc. 23): cadencia elaborada con cromatismo en el bajo y ornamentos en la voz superior.

La *Coda* (cc. 74-90) es una larga sección que utiliza material temático de B (cc. 74-8) y de A (79-82 y 87-90). A partir del último tiempo del segundo compás y hasta el final de la frase (cc. 75-8), comienza una secuencia con las dominantes auxiliares del II (c. 75) y IV (c. 76) y con el tratamiento cromático en los siguientes acordes, partiendo del VI hacia el  $V^4_3/V-V$ .

En la segunda parte de esta sección aparece por última vez el motivo del segundo compás de A, en movimiento contrario entre las voces extremas y alternando la armonía I-V en cada uno de los compases de la frase (cc. 79-82). El motivo conductor (c. 83) es una imitación en octavas que descienden cromáticamente hasta el  $V_7$ .

El final del movimiento comienza con el I y con el primer compás repetido (cc. 84-5). La cadencia  $II_2-I$  (c. 86) une con la última frase del movimiento, que consiste en el movimiento cromático que desciende en el bajo y los motivos «antecedente»—«consecuente» de A en *pp* —con excepción de *ffp* del antepenúltimo y penúltimo compás (cc. 88-89), con la armonía  $V_7/II-II-I-V^6_5/V-II_6-V_7-I$  (cc. 87-90).



### 2.3.3. Allegro

Sección		Compases	Tonalidad
<i>Scherzo (A)</i>	a	1-24	<i>Mib-Sib</i>
	b	25-42	<i>fa</i> menor
	c	43-85	<i>Mib-dob</i> menor- <i>Mib</i>
	<i>Codetta</i>	86-95	<i>Mib</i>
<i>Trio/Minore (B)</i>	a	96-111	<i>mib</i> menor
	b	112-23	<i>sib</i> menor- <i>mib</i> menor
	c	124-39	<i>mib</i> menor
	<i>Codetta</i>	139-49	<i>mib</i> menor
<i>Scherzo (A)</i>	a	1-24	<i>Mib-Sib</i>
	b	25-42	<i>fa</i> menor
	c	43-85	<i>Mib-dob</i> menor- <i>Mib</i>
	<i>Codetta</i>	86-95	<i>Mib</i>

El tercer movimiento es un *Scherzo (A)* con *Trio (B)* en *Mib*. El *Scherzo* se divide en tres partes más una *Codetta*:

- Cc. 1-24: presenta el tema que se desarrollará a lo largo del *Scherzo*. La primera frase comienza con una figura melódica en forma de arpeggio que comienza en la quinta del acorde de I en ritmo de  $\downarrow$  en las dos voces agudas (cc. 1-3), conducido hacia el final de la primera frase con un motivo cadencial conformado por el ritmo  $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow$  y por saltos melódicos que ofrecen variedad armónica (I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>-I, cc. 3-4, IV-I<sub>6</sub>, C. 5, V<sup>6</sup><sub>5</sub>-I, c. 6). Los dos últimos compases contienen un motivo escrito en ritmo de  $\downarrow$  y articulado con dos notas ligadas y dos en *staccato* (cc. 7-8). Las dos voces graves acompañan con una textura contrapuntística, siendo la voz del tenor la que tiene menos movimiento melódico. La segunda frase (cc. 9-16) es la repetición variada de la anterior, con el final de la primera semifrase resolviendo al VI (c. 12) en lugar del I (c. 4) y transportando el material del compás 11 y 12<sup>7</sup> un tono hacia abajo reafirmando el V (V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V-V, cc. 13-4). Un compás de silencio

<sup>7</sup> Segundo y tercer tiempo del c. 11 y primero del 12.

une el final de la frase con la figura de los compases 3 y 4 –sin la primera nota  $\downarrow$  (cc. 15-6)–, mismos que preparan el final de la sección. Los últimos ocho compases, en  $Si^b$ , repiten la figura anterior (cc. 17-8) y el desarrollo de ésta en otro motivo cadencial de dos compases en ritmo de  $\downarrow$  (cc. 19-20) repetidos una octava más grave, agregando al final el arpeggio de I. El bajo refuerza las cadencias  $V^6_5/V-V$  (cc. 19-20 y 21-2) y  $V_7-I$  (cc. 20-1 y 22-4). Toda la sección se repite.


- Cc. 25-42: La melodía de los compases 1 y 2 es explotada durante los primeros seis de esta sección, en imitación a dos voces guiada por el bajo con el acorde de  $VII^{\circ}_7/II$ . Este último conecta además con la siguiente frase en la tonalidad de *Fa* menor (II). Los siguientes cuatro compases son la repetición ornamentada de la melodía (cc. 35-8). Para finalizar la sección, la melodía desciende hasta el acorde  $V_{65}$  de la tonalidad principal del movimiento.
- Cc. 43-85: la primera frase (cc. 43-50) es la repetición variada de su análoga del inicio del *Scherzo* (ver cc. 1-8), con notas agregadas que descienden en la melodía del bajo. El tema ahora en  $do^b$  menor está en esta tonalidad gracias a las tres repeticiones del motivo del final de la primera semifrase (cc. 55-8), y por el movimiento sincopado del contrapunto a cuatro voces por movimiento contrario de las voces extremas (cc. 58-68) que conducen nuevamente a la dominante después del compás de silencio (c. 69). El material temático utilizado por última vez en los compases 55-8 es transportado de tal forma que coincide con la armonía alternada  $V_7-I_6$  (cc. 71-5),  $V_7/V-V-IV_6+-I^6_4$  (cc. 75-9). Previo a la *Codetta*, la sección termina con una frase derivada del final de a) (ver 19-24) en  $Mi^b$  (cc. 79-85), sin embargo, se encuentran también las inflexiones al VI (cc. 82 y 5).
- *Codetta*, cc. 86-95: frase cadencial de cuatro compases repetida, a cuatro voces con el pedal de tónica (cc. 86-90). La voz intermedia lleva la voz principal y es intercambiada con la soprano en la repetición (cc. 90-93). Al final de esta parte (cc. 94-95) el arpeggio de I es similar al del final de la parte a) (ver. 23-24). Las secciones b), c) y d) se repiten.

La sección *Minore* (B) es un *Trio* escrito en la tonalidad del homónimo. A lo largo de esta parte se dan cambios contrastantes de dinámica con el uso de *ffp* y se divide en cuatro partes:

- Cc. 96-111: consiste en una melodía con compás en anacrusa, condicionada a la primera nota de arpeggios en tresillos de  $\text{♪}$ , mismo material que será utilizado en los demás periodos. El bajo enriquece la armonía con movimientos paralelos con relación a la melodía y en varias ocasiones como pedal. El desarrollo armónico es I-V<sub>6</sub>-I-V<sup>4</sup><sub>3</sub>-I-V<sub>6</sub>-I-V/III-III-IV<sub>6</sub>-II<sup>o</sup>-VI<sub>6+</sub>-V. Este periodo se repite.
- Cc. 112-23: comienza en la tonalidad de la dominante menor que, después de alcanzar al séptimo compás (c. 118) se transforma en su homónimo, es decir como V<sub>2</sub> de *mi*<sup>b</sup> menor. La última frase es utilizada como puente para conectar con una repetición variada de a), con la melodía principal conducida hacia el v (c. 122) que desciende a I con la escala menor armónica (cc. 122-24).
- Cc. 124-39: es la repetición variada de a) con la subdominante en el séptimo compás del periodo (c. 130). Con el desarrollo armónico IV-V<sub>7</sub>-I-V<sub>6</sub>-I-VI<sub>6+</sub>-I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sub>7</sub>-I se conduce el *Trio* hacia el clímax del movimiento (cc. 132-39).
- *Codetta*, cc. 139-49: tema conclusivo de cuatro compases repetidos que servirá para dar paso al inicio del movimiento. Dicho tema es una melodía acompañada por el material temático escrito en el bajo, y como nota más grave del mismo, el pedal de tónica (cc. 139-45). Los últimos dos compases contienen las primeras dos notas de la triada mayor de I, conduciendo al *Allegro da Capo*.

### 2.3.4. Rondo

Sección		Compases	Tonalidad
A		1-16	<i>Mi<sup>b</sup></i>
Puente 1		16-36	<i>Mi<sup>b</sup>-do menor-Si<sup>b</sup></i>
E1		36-50	<i>Si<sup>b</sup></i>
A'		50-63	<i>Mi<sup>b</sup></i>
E2		64-93	<i>do menor</i>
A''		93-109	<i>Mi<sup>b</sup></i>
Puente 2		109-29	<i>Mi<sup>b</sup>-fa menor-Mi<sup>b</sup></i>
E1'		129-42	<i>Mi<sup>b</sup></i>
A'''		142-54	<i>Mi<sup>b</sup></i>
Coda	a	155-65	<i>Mi-Mi<sup>b</sup></i>
	b (epílogo)	166-83	<i>Mi<sup>b</sup></i>

El Tema principal (A) está dividido en cuatro frases (cc. 1-16). En las primeras dos se muestra el material de la sección entera, que consiste en una melodía con ritmo anacrúsico y de carácter lírico con constantes apoyaturas. Cada frase consta de cuatro compases, variada en su repetición con melodías acompañadas a dos y tres voces. La tercera frase es una repetición más desarrollada que incluye el arpeggio de I en la anacrusa, con ritmo de , que conduce al v con la pausa de calderón (cc. 8-12). La última frase, es la melodía repetida de su análoga (ver cc. 4-8) pero escrita en octavas y adornada al final con un grupeto (cc. 12-16). En el puente, el material rítmico de la tercera frase del Tema (ver segundo tiempo del c. 8) es utilizado para conectar con un motivo que establecerá un diálogo entre las voces extremas (cc. 16-21). El mismo es conducido al VI (cc. 19-22) y al v (cc. 23-30), sin embargo, la tonalidad de la dominante es interrumpida por las inflexiones al VI (c. 31) y III (cc. 33-4) para regresar nuevamente a *Si<sup>b</sup>* (cc. 35-6).


El primer Episodio (E1, cc. 36-50) presenta un nuevo tema en *Si<sup>b</sup>* que comienza con una figura ornamentada –con un trino en la segunda nota– conducida con la armonía: VI-II-V-I-V<sub>7</sub>-I-V<sup>4</sup><sub>3</sub>/V-V (cc. 36-40). En la siguiente frase, el tratamiento armónico es similar (ver cc. 36-8), aunque la melodía ahora aparece alternada entre la voz del bajo y la soprano, derivado del compás 38. En las últimas dos frases, el acompañamiento está escrito en la voz grave con

un motivo cadencial con los acordes  $V_7-I-V-V_2-I_6$  (cc. 42-5). La melodía es variada con la omisión de algunas notas (c. 45) y por disminución (c. 47). Las últimas tres notas del compás anterior son repetidas en ritmo de tresillos de  $\text{♪}$ , tratadas en disminución para unir el final del E1 con el Tema A.



El primer regreso al Tema A contiene tres variantes:

- Cc. 57-8 (ver cc. 7-8): grupeto escrito en el segundo tiempo del compás 57, que enlaza a los acordes de la cadencia  $I^6_4-V-I$ .
- Cc. 60-63 (ver cc. 10-3): continúa el ritmo en  $\text{♪♪♪}$   $\text{♪♪♪}$  del compás 60 hasta el primer tiempo del siguiente. Al final del Tema A, es omitido el calderón (ver c. 12) sobre  $si^b$  (c. 62). Esta última es modificada como nota de paso cromática para conducir a la tonalidad del Episodio 2 (E2), escrito en *do* menor (c. 63).
- Ver cc. 12-16: omisión de la repetición en octavas de la segunda frase del Tema.

En el E2 se utiliza el material rítmico y melódico de un tema conformado en su mayoría por acordes que cambian de posición, así como por un motivo con ritmo de  $\text{♪}$  que delinea un arpeggio –derivado del segundo tiempo del compás 8– y un grupeto. Este material es intercambiado entre la voz aguda y la del bajo (cc. 68-9, 76-80, 83-6), y algunas veces escrito en paralelo (cc. 85-6, 88-9). Durante todo el Episodio aparecen acentos escritos en la parte débil de los tiempos del compás para los acordes de la voz aguda (cc. 64-6 y 72-75) y en el bajo (cc. 68-9, 76, 78 y 83-4). Dos de las subsecciones son repetidas (cc. 64-71 y 72-87) terminando el E2 con el motivo de  $\text{♪}$  en el  $VII^{\circ}_7$  (cc. 90-1) y el  $V_7$  de la tonalidad del Tema A. La variante en el segundo regreso al Tema A (cc. 93-109) es rítmica, puesta en disminución en la voz aguda, con algunas notas agregadas que revisten la armonía de la frase (cc. 98-100, ver cc 4-6). Después del regreso al Tema A, es reutilizada la misma estructura del inicio del movimiento: A-Puente-E1. Sin embargo, hay cambios significativos de tonalidad: en el Puente 2 (cc. 109-29), en vez de modular al VI, lo hace al II (c. 113, ver c. 20), regresando al I en la sección final (cc. 118-29) en lugar del V en su análoga (ver cc. 27-36). El E1' (cc. 129-42) se encuentra en la tonalidad original y el tratamiento armónico es similar al de su primera aparición. La variante se encuentra en la frase final que conduce al último regreso al Tema A. En ésta, se utiliza una vez más la escala cromática (cc. 141-2, ver segundo tiempo del c.

49) para cambiar de registro una octava más alta la melodía original del Tema A. La última aparición del Tema A tiene variantes en todas las frases, con una estructura similar a la de la primera repetición del tema, previo al E2. Las variantes son de ornamentación (c. 144), la adición de la escala cromática en la voz aguda en octavas y en contratiempo con la voz del bajo (cc. 146-9), y de duplicación en  de la voz del bajo en el acompañamiento (cc. 149-53). La nota *Si<sup>b</sup>* con la pausa de calderón es alterada nuevamente en el siguiente compás (c. 155, ver c. 62). La nota resultante *si natural* es utilizada como la séptima del V de *Fa<sup>b</sup>*, es decir del  $\text{II}^b$  (escrito como enarmónico en la tonalidad de *Mi*) para iniciar la *Coda* (cc. 155-83). En el segundo compás de esta sección comienza el Tema A. Se repite el motivo final de la frase (cc. 159-60) que con las notas del bajo transformadas en el  $v_7$  de *Mi<sup>b</sup>*, regresa a la tonalidad principal de la obra. La frase cadencial –derivada del final de la primera frase del Tema A– se desarrolla a través de su repetición en octavas, hasta conducir con las últimas dos notas del motivo a la cadencia  $\text{II}_6\text{-V}_7\text{-I}$  (cc. 165-6).

Como segunda parte de la *Coda*, aparece un Epílogo (cc. 166-83) con material temático del E2. Su estructura es de cuatro frases:

- Cc. 166-9: cuatro compases donde se muestra el material temático del E2, con apoyaturas en la voz aguda, que son la duplicación a una octava baja de las notas de la melodía.
- Cc. 170-5: melodía sincopada con *sf*, de cuatro compases más dos de extensión de la cadencia I-V (cc. 174-5), que resuelve al I en la siguiente frase.
- Cc. 175-8: cuatro compases con la melodía sincopada; en lugar de *sf*, la  del final del compás se encuentra ligada con el primer tiempo del siguiente. La semifrase de dos compases se repite con cambio de dirección en la nota del final de la misma.
- Cc. 180-3: cuatro compases finales con el dibujo melódico de a) con las notas del I. La dinámica va en *decrescendo* hasta *pp*, hasta el acorde de I en *plaqué* en  y un silencio de corchea con calderón.

#### 2.4. Sugerencias de interpretación


En los pasajes con notas repetidas, como sucede al inicio del Tema A del *Allegro molto e con brio* (cc. 1-4) y en el *Rondo* (cc. 1-2 y 4), pero con excepción de las de la *Coda* del *Largo* (cc. 78-81), se sugiere ejecutarlas *non legato*. Para las del *Largo*, es posible el uso del pedal


para producir una sensación *legato*. La partitura tiene una gran cantidad de contrastes y acentos (*sf*), los cuales se deben adecuar al contexto sonoro de la sección que se trate. En ese sentido, existen cuatro categorías de acentos que la pianista Joan Last en *Interpretation in piano study* (Last, pp. 37-39) propone y que fácilmente se adecúan a la ejecución de dichos gestos en toda la obra:


1. “El acento que refuerza la armonía”.<sup>8</sup> Por ejemplo:
  - El acorde de sexta aumentada de la *Codetta* del *Allegro molto e con brio* (cc. 33-4) ejecutando a los *sf* a partir de *pp* para conducir al *fp* de la siguiente frase.
  - Los *sf* de la sección *Minore* del *Allegro* (cc. 132-33), que resaltan los primeros tiempos de cada compás previos al *crescendo* que conduce al clímax del movimiento.
2. “Un acento anticipado naturalmente que mejora el efecto tonal o rítmico de una figura o frase, o que resalta el clímax”. Por ejemplo:
  - Clímax de la primera parte del Tema A (cc. 9-10) del *Allegro molto e con brio*, donde el *sf* es producto de la graduación dinámica de la frase en *p*, muy similar al punto de mayor tensión de la siguiente (c. 16).
  - En el Tema A del *Rondo*, la conducción a la apoyatura en el V de la frase previa a la pausa de  $\curvearrowright$  (c. 10) y en la llegada al V de dicho clímax (c. 12), sin olvidar que la sonoridad contextual sigue siendo *p* desde el inicio del movimiento el *crescendo* escrito permite llegar de manera natural al *sf*.
3. “Un repentino énfasis en un solo tiempo que resalta el acento natural”. Por ejemplo:
  - En el segundo periodo del *Allegro molto e con brio* en donde cada cambio de posición del acorde es destacado en el primer tiempo del compás con *sf* (cc. 93-6); es importante que después de cada acento se reduzca la intensidad en cada compás, en un sentido de *fp*; sin embargo, se conducirá la frase de *pp-mf*. Asimismo, se sugiere realizar un tratamiento similar en la frase análoga de la Reexposición (cc. 273-6).

---

<sup>8</sup> Para mucha de la música de Beethoven con el uso de *sf*, en este caso escritos al inicio de cada cambio de acorde. En algunos casos, utiliza *fp* si el acento precede a una sonoridad en *p*.

- Los *ffp* de la sección *Minore* del *Allegro* (cc. 98, 102, 114, 118, 126 y 130), a partir de la sonoridad en *pp* se deben ejecutar resaltando sólo las tres  del primer tiempo del compás apoyándose con el pedal de resonancia.
4. “El acento inesperado, que (a) aumenta la intensidad dramática, (b) cambia el carácter de un tema, (c) agrega un toque de humor y brillantez o (d) sirve para aumentar el efecto donde la síncopa o ritmos cruzados son introducidos”. Por ejemplo:
- (c) El inicio de la segunda semifrase (c. 3) del Tema A del *Allegro molto e con brio*, donde el *sf* resalta el cambio de posición del acorde a la mitad de la frase. Ejecutarlo en el contexto de la dinámica *p*.
  - (d) El inicio del motivo sincopado de los compases 128-31 donde dicho efecto rítmico resalta por el *sf*. Aquí la dinámica es *f* y se sugiere que exista una graduación dinámica entre dos acordes hasta el clímax en *ff*: cc. 127-8 de *mp-mf*, cc. 129-30 de *mf-f* y 131-2 de *f-ff*. Un tratamiento similar, puede ser utilizado para los motivos semejantes en el Desarrollo (cc. 153-64) y en las frases derivadas del mismo en los demás periodos (cc. 307-11 y 339-42).
  - (d) El acento del final de la segunda frase –y de su análoga en el *ritornello*– del *Largo* (cc. 7 y 57) escrito en síncopa. Se sugiere *poco rubato* antes de la ejecución del *sf*, es decir, no tocarlo sólo con la mera intención de aumentar el volumen sonoro, sino de anticipar su llegada ampliando el espacio entre la nota previa al *sf*.

Se sugieren dos opciones de digitación que ayudan a la fluidez para la mano derecha, cuando se ejecuta la figura de  en la parte en *do* menor del *Rondo* (cc. 64-93) y sobre todo cuando el motivo comienza en tecla negra (cc. 68-9, 77, 79, 82, 85 y 89):

- a) Ejecutar el primer grupo de  con el dedo pulgar, con la suficiente ligereza de los demás dedos para compensar la incomodidad de la mano en esa parte del teclado, permitiendo que el meñique y el peso del brazo conecten con el siguiente grupo.
- b) Comenzar con el dedo índice en lugar del pulgar, con la suficiente velocidad y ligereza del último, para tocar con precisión el ritmo.

El *tempo* sugerido de cada movimiento es el siguiente:



- *Allegro molto el con brio*: ♩=114-128
- *Largo, con gran espressione*: ♩= 46-56
- *Allegro*: ♩=64-80
- *Rondo*: ♩= 68-74

## **Danza Cubana No. 16: Esencia** **(en memoria de Claude A. Debussy)**

*“Se toman los danzones cubanos de principio de siglo que ejecutaba Antonio María Romeu, los mejores pregones veracruzanos, a Stravinsky, a Debussy, al jazz de Teddy Wilson, a Duke Ellington, los pones en una licuadora, y debo salir yo”* (Mario Ruiz Armengol, en Díaz, 2002, p. 121).

Las *Danzas cubanas* de Ruiz Armengol son una muestra de la influencia de la música popular cubana y del jazz, combinada con los estudios formales que tuvo este compositor a lo largo de su vida. Un antecedente que refuerza su perfeccionamiento en el género popular del bolero cubano fue dentro del «filin» (ver 3.1.2.), cuyos autores más representativos fueron los cubanos César Portillo de la Luz (1922-2013), Antonio Méndez (1927-89) y otro mexicano aparte de Ruiz Armengol, Vicente Garrido (1924-2003). Así como el danzón desplazó a la «contradanza» y a la «danza» en Cuba, el «filin» jugó un papel similar con el bolero tradicional. René Touzet (1916-2003), otro músico cubano amigo de Ruiz Armengol fue quien lo alentó para que escribiera sus primeras *19 Danzas cubanas* (1979-91), siendo que Touzet escribió entre 1930-89 más de cien danzas en las que combinó recursos sonoros del folklore cubano, del jazz y de la música de concierto. El pianista Martín Camacho en la información del disco “Armengol: Danzas Cubanas”, en el que grabó las *22 Danzas cubanas* del compositor mexicano, escribió con relación al estilo de composición de estas obras:

las innovaciones de Ruiz Armengol en el género de la Danza cubana en las áreas de la forma, originalidad harmónica, variedad rítmica, contenido estético, y brillantez pianística, sugieren una contribución única en la historia del género. Posiblemente, el tiempo es la mejor prueba del mérito de un compositor y sus *Danzas cubanas* parecen ser la parte ganadora de esta prueba, como ha sido evidenciado gracias al interés en su música por ejecutantes y oyentes.

Se enlistan a continuación, en orden cronológico, las *22 Danzas cubanas* compuestas por Mario Ruiz Armengol:

1. *Recordando a papá* (08/1979)
2. *En el café* (08/1979)
3. *Serenata melancólica* (03/1983)
4. *Viejos recuerdos* (06/1983)
5. *Lamento criollo* (05/1983)

6. *Ayer y hoy* (06/1983)
7. *La siete* (07/1983)
8. *Los días felices* (09/1983)
9. *Canta, clave, canta* (08/1984)
10. *Fantásiosa* (08/1984)
11. *Pequeña, alegre y bonita* (04/1987)
12. *¡Gracias a Dios!* (09/1985)
13. *Triste amor* (04/1987)
14. *Exótica* (07/1987)
15. *Baila tristeza* (02/1988)
16. *Esencia* (10/1988)
17. *Ritmonía* (01/1989)
18. *La dieciocho* (04/16/1990)
19. *¡Sí y no!* (01/19/1991)
20. *Atonal* (04/05/2001)
21. *Atonal* (21/07/2001)
22. *Atonal* (05/10/2001)

**3.1. Mario Ruiz Armengol (1914-2002): *Mr. Harmony***



*Mario Ruiz Armengol (1985)*  
por Isabel Alarcón

### **3.1.1. Los años de juventud: 1914-31**

Mario Ruiz Armengol nació el 17 de marzo de 1912, en la calle del Vicario, en el puerto de Veracruz, en México. Sus padres fueron: Ismael Ruiz Suárez –quien fue pianista, compositor de música popular y director de orquesta– y Rosa María Armengol Álvarez –quien perteneció a una compañía de Zarzuela–. Fue el mayor de cinco hermanos, siendo el único varón. Desde muy temprana edad demostró su entusiasmo hacia el piano, instrumento que tocó desde los ocho años de manera autodidacta. En 1925, se mudó con su familia al centro de la Ciudad de México. Cuando tenía catorce años, escribió su primera canción, un tango que nunca fue publicado. En esta época, su padre abandonó a la familia. Cuando Ruiz Armengol fue a buscarlo al *Salón Politeama*, donde trabajaba como director de orquesta, conoció al clarinetista Aureliano Rojas, quien lo recomendó para entrar a la Escuela Industrial de Huérfanos. En este lugar, aprendió a tocar trompeta, clarinete, trombón y saxofón y gracias a su inherente talento musical, ese año fue recomendado para que pudiera estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, regresando por las noches al orfanato. En 1931, al cumplir diecisiete años se casó con Virginia Iglesias, con la que tuvo tres hijos entre 1933-44. Sin embargo, en 1935 conoció a la actriz Laura Quintana “Blanca Nieves de los Ríos”, quien dio a luz dos años después, como resultado de dicha relación, a un varón.

### **3.1.2. El músico profesional: 1932-52**

En 1932 comenzó a trabajar en el programa “La hora azul”, en la estación de radio XEW donde principalmente acompañaba al piano a cantantes de música popular. Además, fue integrante de distintas orquestas, así como director, arreglista y pianista. Entre 1933-44 y en 1952, incursionó en la composición y arreglos de música para cine en once películas:

- 1933: arreglista para la película “La calandria” de Fernando de Fuentes.
- 1938: pianista de la orquesta de Gonzalo Curiel en “Los millones del Chaflán”, de Rolando Aguilar y compositor en “Juan Soldado” de Louis Gasnier.
- 1939: compositor en “Mujeres y toros” de Juan José Segura.
- 1942: compositor en “El ángel negro” de Juan Bustillo Oro y en “El baisano Jalil” de Joaquín Pardavé.

- 1943: compositor en “Resurrección” de Gilberto Martínez Solares y junto con Gonzalo Curiel en “Santa”, de Norman Foster; así como en “San Francisco de Asís” de Alberto Gout, esta última en colaboración musical de Jesús Estrada.
- 1944: compositor en “Tuya en cuerpo y alma” de Alberto Gout.
- 1952: compositor en “Amor, que malo eres” de José Díaz Morales, con la canción “Adiós amor” y como actor, participando en este rodaje en el papel de “Johnny”, el pianista del bar.

Entre 1943, Ruiz Armengol conformó y dirigió su propia orquesta en el cabaret “*Sans Souci*”, éxito profesional que se combinó de mala forma con su vida privada, ya que apenas al siguiente año, su padre falleció de cirrosis. Dos años después de este evento, en 1946 Ruiz Armengol laboró como pianista en el cabaret más prestigiado (Díaz, p. 89) de la capital mexicana: “El patio”. Aunque en sus primeros años como músico profesional, en los que su vocación estaba casi de manera exclusiva ligada a la música popular, en 1936, comenzó sus estudios formales de piano, armonía y contrapunto, con el compositor y pianista mexicano José Rolón (1876-1945) y diez años después de piano con Joaquín Amparán (1903), pianista y docente en el Conservatorio Nacional de Música. Con este último, aprendió parte de la música para piano de los compositores Fryderyk Chopin (1810-49), Claude Debussy (1862-1918), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y de Robert Schumann (1810-56). Así mismo, en 1948 estudió composición y armonía moderna con el compositor Rodolfo Halffter (1900-87). Toda esta educación formal desembocó en el surgimiento de obras (principalmente para piano) que demuestran un lenguaje influenciado por el jazz y del denominado «bolero filin»,<sup>1</sup> combinado con el de los compositores europeos ya mencionados, principalmente por el de Debussy.

---

<sup>1</sup> Género derivado del bolero cubano. Surgió a finales de la década de 1940, desarrollado en 1950 y tomó mucha popularidad en la de 1960. Influenciado por el jazz, así como por cantantes como Ella Fitzgerald (1917-96) y Sarah Vaughan (1924-90), se caracterizó por el alto contenido emocional de las letras de sus canciones y por melodía y armonía más compleja (derivadas del jazz) que el bolero tradicional, este último teniendo como objetivo directo, el baile. Ruiz Armengol, entre otros autores, fueron los protagonistas de este género en México. Músicos como Duke Ellington (1899-1974), Billy May (1916-2004) y Clare Fischer (1928-2012), reconocieron su capacidad creadora, apodándolo *Mr. Harmony*.

### 3.1.3. Música de concierto: 1948-2002

Los *Siete ejercicios de composición y armonía* (1948) fue el primer resultado del estudio con Rodolfo Halffter, seguidos por el *Preludio para piano o arpa* de 1953. En consecuencia, estas obras catapultaron la vasta producción musical de distinta dotación instrumental, en la música de concierto:<sup>2</sup>

- Orquesta sinfónica: *Aires Jarochos* (1949) y *La calle de los sueños* (1956).
- Arpa: *Veintitrés piezas para arpa* (1953-79).
- Violín y piano: *A mis amigos* (1953) y *Romanza amorosa* (1987).
- Quinteto de metales: *La calle de los sueños* (1956) y *Quinteto* (1972).
- Dos arpas: *Matinal* (1972) y *El viento* (1978).
- Violoncello y piano: *Romanza* (1979).
- Flauta en sol y piano: *Divertimento* (1979).
- Banda de Jazz: *Arabesco* (1983).
- Piano a cuatro manos: *Crepuscular*, *De ti de mí* y *Danza española* (las tres escritas en 1986).

Siendo el piano el instrumento al que más le escribió, destacan las obras: *Las frías montañas* (1964), *Sonata* (1971), *16 Estudios para piano* (1972-99), *Nocturno a Ponce* (1979), *Danzas cubanas* (1979-2001), *33 Piezas infantiles* (1981-89), *Un vals* (1982), *Scherzo* (1984), *Otro vals* (1985), *Reflexiones* (1988-96), *Vals impromptu* (1990), *95 miniaturas* (1993-99) y *Metáforas* (1997-98). El 22 de diciembre de 2002 falleció en la ciudad de Cancún, Quintana Roo, afectado por un cáncer surgido cinco años antes.

---

<sup>2</sup> Tomado del catálogo realizado por el pianista y compositor Alejandro Corona (1954), con quien Ruiz Armengol tuvo una estrecha relación durante más de 40 años. Corona ha grabado la música para piano más representativa del autor y mantiene su difusión, desde la enseñanza hasta las salas de concierto. Alguna vez el compositor mencionó que “Corona no se ha perdido una nota escrita por mí” (Díaz, p. 137).

### 3.2. Contexto histórico (línea de tiempo)



	Vida y las 22 Danzas cubanas para piano	Acontecimientos musicales relevantes	Sucesos artísticos no musicales relevantes	Hechos históricos relevantes
1979	- <i>Romanza</i> , para violoncello y piano, <i>Divertimento</i> , para flauta en sol y piano, <i>Nocturno a Ponce</i> y <i>Danzas cubanas 1 y 2</i> , para piano	- <i>Canto del alba</i> , para flauta de Mario Lavista	- <i>All that jazz</i> , película de Bob Fosse	- Es lanzado el primer satélite oceanográfico por la URSS, el <i>Kosmos 1076</i>
1983	- <i>Arabesco</i> , para banda de jazz y <i>Danzas cubanas 3-8</i> , para piano	- Muere Alberto Ginastera	- El premio Bollingen de poesía es otorgado a Anthony E. Hecht	- Se comienza a utilizar el Protocolo de Internet (IP, por sus siglas en inglés), como protocolo de comunicación de datos digitales
1984	- <i>Scherzo</i> y <i>Danzas cubanas 9-10</i> , para piano	- <i>Manantial de soles</i> , de Manuel Enriquez - <i>Prometeo</i> , ópera de Luigi Nono - Muerte de <i>Count Basie</i>	- <i>Amadeus</i> , película de Milos Forman	- Asesinato del periodista mexicano Manuel Buendía - Nacimiento del primer bebé concebido por trasplante de embrión, en Long Beach, California
1985	- <i>Otro vals</i> y <i>Danza cubana 12</i> , para piano	- <i>Memorias tropicales</i> , para cuarteto de cuerdas de Roberto Sierra	- Yul Brynner aparece en su 4,500 actuación en el papel del rey en <i>The King and I</i> , de Richard Rodgers y Oscar Hammersten II	- Un terremoto con magnitud de 8.0 destruye grandes partes del centro de la Ciudad de México y otros estados cercanos al epicentro
1987	- <i>Romanza amorosa</i> , para violín y piano y <i>Danzas cubanas 13-14</i> , para piano	- Muere Rodolfo Halffter - <i>Aura</i> , ópera de Mario Lavista	- Muere Andy Warhol - Peter Taylor y August Wilson ganan el premio Pulitzer, el primero con su novela <i>Summons to Memphis</i> y el segundo por <i>Fences</i>	- Primera aparición de la serie televisiva, "The Simpsons", en el Tracy Ullman Show. En ella se satiriza a una familia típica de Estados Unidos
1988	- <i>Reflexiones</i> (1988-96) y <i>Danzas cubanas 15-16</i> , para piano	- <i>El pequeño príncipe</i> , ópera de Federico Ibarra - " <i>Already it is Dusk</i> ", para cuarteto de cuerdas de Henryk Górecki	- Premio Archibald, otorgado a Fred Cress, por <i>John Beard</i>	- Carlos Salinas de Gortari, como presidente de México - Inicia el programa de reestructuración económica de la Unión Soviética, conocido como <i>Perestroika</i>



	Vida y las 22 Danzas cubanas para piano	Acontecimientos musicales relevantes	Sucesos artísticos no musicales relevantes	Hechos históricos relevantes
1989	- <i>Danza cubana 17</i>	- <i>Akoustic Band</i> , disco de Chick Corea Akoustic Band - <i>Concierto 2</i> , para piano de Einojuhani Rautavaara	- Muere Salvador Dalí - <i>El péndulo de Foucault</i> , de Umberto Eco	- Detención del líder sindical de PEMEX. Este hecho conllevó que varias poblaciones se quedaran sin reservas de gasolina, debido al paro de trabajadores en protesta - Caída del Muro de Berlín
1990	- <i>Vals impromptu y Danza cubana 18</i> , para piano	- <i>Concierto</i> , para violoncello y orquesta de Samuel Zyman - <i>Book of the days</i> , de Meredith Monk	- Octavio Paz recibe el premio Nobel de Literatura - Se crean 105 pinturas por 129 artistas de 20 países en la <i>East Side Gallery</i> , de Berlín	- Nelson Mandela es liberado de la cárcel Victor Verster, después de 27 años en prisión - El presidente de la Unión Soviética, Mikhail Gorbachev, recibe el premio Nobel de la paz, por haber perdido la Guerra Fría
1991	- <i>Danza cubana 19</i> , para piano	- <i>Mambo a la Bracque</i> , música electroacústica y <i>Metro Chabacano</i> , para cuarteto de cuerdas, de Javier Álvarez	- <i>O Evangelho Segundo Jesus Cristo</i> , de José Saramago - Anish Kapoor recibe el premio Turner	- México, Estados Unidos y Canadá acuerdan iniciar las negociaciones del Acuerdo de Libre Comercio - <i>La Operación Tormenta del Desierto</i> comienza. Estados Unidos y 27 países aliados atacan Iraq por ocupar militarmente a Kuwait
2001	- <i>Danzas cubanas 20-22</i> , para piano	- Tercer libro de <i>Études</i> , para piano de György Ligeti - <i>Future 2 Future</i> , disco de Herbie Hancock	- En el primer día del año, un monolito negro aparece en la ciudad de Seattle, en el Washington's Magnuson Park, puesto por un artista anónimo, haciendo referencia a la película de Stanley Kubrick <i>2001: A Space Odyssey</i> - <i>Baudolino</i> , de Umberto Eco	- El 11 de septiembre, 2740 estadounidenses y 236 extranjeros mueren en Nueva York, en las oficinas del Pentágono en Arlington, Virginia y en Shanksville, Pennsylvania, tras ataques con aviones dirigidos para ser impactados a objetivos específicos

### 3.3. Análisis musical

#### 3.3.1. La danza cubana como género instrumental

En 1791, ocurrió una rebelión en Haití, en la cual muchos de los colonos franceses junto con sus esclavos huyeron hacia Cuba. Este evento tuvo una gran influencia en la tradición musical cubana en el siglo XIX, ya que fueron combinados los ritmos de origen africano con la tradición europea de la *contradanse* francesa. En 1803, surge la contradanza anónima *San Pascual Bailón*, la cual es considerada como la primera en la que es utilizado el ritmo de «habanera» (figura 1) y transformado después a los distintos tipos de «clave»:



Figura 1. «Ritmo de habanera» y su transformación en el de «clave» 3-2

Los dos compositores más representativos de contradanzas y danzas cubanas,<sup>3</sup> fueron Manuel Saumell (1817-70) e Ignacio Cervantes (1847-1905). El primero escribió *El Somatén*, donde utilizó el ritmo de «cinquillo» (figura 3), derivada de una variación del de «habanera» (figura 2):



Figura 2. Variante rítmica del ritmo de «habanera»



Figura 3. Dos formas de escritura del «cinquillo»

Cervantes, fue un pianista y compositor reconocido como uno de los más influyentes en la música de los siglos XIX-XX, quien explotó en su música (*Danzas* en su mayoría), las sonoridades y ritmos característicos de Cuba. El compositor Miguel Faílde (1851-1921) empleó el «cinquillo» como patrón rítmico en el bajo en sus *Cuatro danzones* (1877). Gracias a estas obras, el género se transformó de ser música subordinada al baile, para convertirse en un género instrumental independiente. Evidencia de esto son las últimas *Danzas* de Cervantes donde según Gisela Hernández y Olga de Blanck, en su edición de las *40 Danzas*, dicen que “la elaboración más estilizada, los nuevos recursos expresivos y el enriquecimiento pianístico

<sup>3</sup> Términos que se utilizaron en el siglo XIX casi de manera análoga.

hacen de esta breve forma el arquetipo de la música cubana finisecular” (Hernández y de Blanck, p. 5).

### 3.3.2. *Allegro moderato* ♩=168

Sección		Compases	Centro tonal/ /modo/tonalidad
A	a	1-20	Variantes modales sobre <i>fa</i> (eólico, locrio y dórico)
	b	21-42	<i>fa</i> eólico- <i>mi</i> jónico- <i>mi</i> jónico
Transición 1		41-52	<i>fa-mi</i>
B	c	53-68	<i>si</i> dórico- <i>mi</i> dórico
	d	69-87	<i>si</i> menor- <i>do</i> mixolidio- <i>si</i> menor- <i>fa</i>
A'	a	1-20	Variantes modales sobre <i>fa</i> (eólico, locrio y dórico)
	b	21-42	<i>fa</i> eólico- <i>mi</i> jónico- <i>mi</i> jónico
Transición 2		41-2, 88-91	Variantes modales sobre <i>fa</i> (eólico y jónico)
e		92-105	Variantes modales sobre <i>fa</i> (eólico, locrio y dórico)
Coda		106-113	<i>fa</i> eólico

La obra está escrita en compás de 2/4, con el centro tonal en *fa*, utilizando principalmente modalidad y cromatismo. Se encuentra en la forma ternaria ABA'. La primera sección se divide en dos partes:

- a) Cc. 1-20: las frases se dividen con el esquema 4+2+2+4+2+2+2+2. En la primera parte (cc. 1-8) se muestra el material que se desarrollará a lo largo de la pieza. Estos elementos están conformados por armonía constituida por intervalos de cuarta, el uso de la escala cromática y ritmos de la «clave» 3-2 (cc. 1-4) y del «cinquillo» (cc. 5-6).

En la tercera frase (cc. 9-12), el ritmo derivado de la «clave» está escrito en todas las voces, la grave es conducida por triadas por cromatismo, mientras que la aguda realiza un motivo melódico con el intervalo de cuarta justa. En conjunto, la armonía resultante contiene intervalos de novena, oncena y trecena. Las siguientes dos frases (cc. 13-20) son de cualidad transitoria, las cuales conducirán a la segunda parte de A. El ritmo análogo del motivo inicial de la obra, originalmente escrito en la voz aguda, aquí es variado, omitiendo en este caso un tiempo entero en la voz del bajo (cc. 13-4), continúa una semifrase con el «cinquillo» en la voz aguda y con la «clave» en la grave, la cual desciende por cromatismo (cc. 15-6). En la última frase es utilizado por primera vez el ritmo de tresillo de ♩, escrito en ambas voces en movimiento contrario, a manera de progresión por quintas para llegar momentáneamente a *sol<sup>b</sup>*, cuya escala de cuatro sonidos en la voz aguda, en movimiento contrario con la grave, conectan con la parte central de A.

b) Cc. 21-42: la melodía de la primera frase en la voz aguda se encuentra escrita en octavas (ver cc.13-4) con el dibujo derivado de los compases 9-12 y en conjunto con el material rítmico de la grave que, gracias a su constante reiteración (cuatro veces), se refuerza el  $\text{♩}$ . o  $\text{♩♩}$ . En la siguiente semi frase (cc. 25-6), la nota pedal de  $Mi^b$  aparece como una tercera voz en el bajo, por encima, en la intermedia se encuentra la «clave» y en la aguda el «cinquillo». La siguiente semifrase (cc. 27-8) es conducida con el acorde de  $V_5^6$  de  $Mi$ . Gracias a la alternancia del centro tonal (y al cromatismo del acompañamiento), Ruiz Armengol escribe esta frase (cc. 29-32) desde el  $VI$ , creando así la armonía  $VI$  (en  $Mi^b$ )- $IV$  (en  $Mi$ )- $v$  (en  $Mi^b$ )- $v$  (en  $Mi$ ). Es utilizado el mismo recurso, ahora con la «clave» en el bajo en movimiento contrario a la voz aguda (esta última con el ritmo derivado del «cinquillo») con una melodía que, a través de terceras conecta con el  $v_2$ , el cual quedará combinado con el de  $v_7$  de  $la$  menor. En la última frase de esta parte (cc. 37-42) es utilizado material derivado de los compases 9-12, donde el bajo es conducido como en su análoga (a través de la escala cromática) y los acordes de la otra voz con variantes de dirección melódica. Los últimos dos compases de la frase es la transición al puente, con material de este en el bajo.

En la sección de Transición 1(cc. 41-52) se presenta el «montuno»,<sup>4</sup> con las notas del  $v$  y el ritmo de la «clave» (con una ligadura de unión entre la última y primera corchea del compás) como patrón en el bajo. Por encima de este, la cáscara<sup>5</sup> con el acorde de  $v_{9\sharp}^{11\sharp}$ . Continúa una escala sintética desde  $Mi^b$  (cc. 47-50) conformada por elementos de la escala «octatónica» (o disminuida, alternando las distancias de semitono-tono) y de la «menor armónica» (por el intervalo de segunda aumentada entre  $Sol^b$  y  $La$ ). Esta conduce al clímax de la sección (cc. 51-4), donde la melodía dibujada por quintas está triplicada a tres octavas con el ritmo de la «clave» variado como en el de los compases 21-4. Este material rítmico será utilizado en el inicio de la sección B. La sección B (cc. 53-87), se encuentra en el modo de  $si^b$  eólico, sin

---

<sup>4</sup> Es una sección improvisatoria que con frecuencia aparece en la segunda sección de un guaguancó, donde el ejecutante del «tumbador» (idiófono de golpe directo llamado también «cajón grave») establece un ritmo fijo para que el patrón rítmico-tímbrico sirva de referencia para que el «tres», «dos» y «quinto» (cajones más agudos que el tumbador) desarrollen la improvisación (Rodríguez, *et al.*, p. 87).

<sup>5</sup> Línea rítmica guía (ibid., p. 57).

embargo, es utilizado también *mi* dórico; se divide en tres partes:

- c) Cc. 53-68: comienza con frases de cualidad lírica gracias a su construcción interválica en grados conjuntos, que utilizan material de b) (ver cc. 21-4) en el I y IV. Escrita en el modo dórico en *Mi*, la melodía de las siguientes dos frases utiliza material rítmico del «cinquillo» (cc. 61-8). En el acompañamiento, se aprecia la «clave» con triadas mayores en posiciones que se conducen de manera paralela.
- d) Cc. 69-87: la última parte de B, escrita en *si<sup>b</sup>* menor, es una sección de cualidad transitiva utilizada para regresar al inicio de la obra. En la primera frase (cc. 69-73) sucede material melódico nuevo, con el arpegio de  $I_{7\#}$  que cambia de posición, seguido de acordes en *plaqué* con la nota pedal de *Re<sup>b</sup>* como voz nueva en el bajo. En la siguiente frase es reutilizado el material de la tercera de c) (ver cc. 61-4) ahora transportado a *Do* mixolidio (cc. 74-7) y conducido al  $I_9$  en *si<sup>b</sup>* menor (c. 77). El mismo acorde ahora escrito en arpeggios, desciende a manera de secuencia a cuatro voces, preparando la llegada a la *Codetta*. Esta pequeña sección se encuentra escrita en *Fa*, con acordes constituidos por cuartas y en *plaqué*, que se mueven entre en paralelo. Para el *ritornello* es reutilizado el material del «montuno» transportado a *Fa*. En A', la repetición es literal hasta la sección de Transición 2, donde comienza el «montuno» pero es variado justo en la entrada de la «cáscara». Aquí el patrón rítmico en la voz grave es altamente variado, con un acorde armado con los intervalos de cuarta aumentada y cuarta justa, que desciende a través de síncopas que cambian su posición de entrada en los tiempos del compás. En la «cáscara», se omiten las notas de la armonía, con excepción de la más aguda, del pasaje análogo y es cambiado el registro dos octavas más altas. La reminiscencia de los compases 29-32 es usada en la siguiente frase (cc. 92-5), así como la melodía inicial de la pieza hasta llegar a la pausa con calderón. Este es interrumpido por el *marcato* en las quintas justas que descienden en una secuencia por terceras menores. La siguiente frase reutiliza el material resumido de los compases 61-2 y 5-6. Con el  $II_{b2}$  y con el primer tetracorde de la escala de *fa* frigia, es conectada la *Coda* (cc. 106-13). En esta se utiliza el motivo del «montuno» y el de la «cáscara» (sin la ligadura en el segundo ♪). El primero con las notas del acorde de  $I_9$  y la segunda con el del IV con la suspensión de la cuarta, misma que alterna con su resolución. En el penúltimo

compás el acorde del IV aparece por última vez con el mismo tratamiento, solo que sin el descenso a la tercera, ahora en ritmo de  $\text{♩}$ . La obra finaliza con el acorde de  $I_3^9$ .

### 3.4. Sugerencias de interpretación

En la edición del Instituto Veracruzano de Cultura de las *18 danzas cubanas* (1990) realizada por el pianista Alejandro Corona, existen elementos que sugieren una sonoridad surgida a partir de la anotación de los pedales y de las dinámicas (que en general se establecen en el ámbito de *p-pp*). El pedal *una corda* (cc. 1-52, 61-98, 103-13) se toma como referencia estética que evocan a la música de Claude Debussy, en particular a su preludio para piano *La Cathédrale Engloutie* y la quinta de sus *Images: Et la lune descend sur le temple qui fut*, en combinación con los acordes conducidos en paralelo, con extensiones interválicas en los mismos que no resuelven (notas de “color”). El uso de este pedal en conjunto con el elemento armónico debe permitir lograr un sonido con fluctuaciones dinámicas sin llegar a un sonido expansivo. Esto en contexto al pedal *una corda*, es decir sin forzar la sonoridad, se sugiere que el límite dinámico sea de *mf* en el clímax de A (c. 37), como ya se encuentra escrito previo a la *Codetta* (c. 73) en B. El *marcato a tre corde* del final de A’ debe ser contrastante con un toque que genere un sonido poco más brillante (con los dedos recogidos) y sin pedal de resonancia. Se sugiere acomodar las digitaciones en dos grupos para cada mano:

Mano derecha:

5-2-3-1 | 5-3-4-2

Mano izquierda:

1-3-2-5 | 1-3-2-4

El uso del pedal de resonancia estará en función de los cambios de la armonía, como en los acordes que son conducidos en paralelo, y que descienden o ascienden por cromatismo (cc. 4-6, 9-12), en algunos casos durante pasajes largos como en las secciones de Transición (cc. 47-50 y 88-91) o en el inicio de d) (cc. 69-70). También para mantener las notas del bajo cuando este está separado por varias octavas que la melodía (cc. 9, 11, 37, 77 y 112-3) así como en los momentos en que su melodía debe mantenerse para no perder su conducción (cc. 21-3, 53-60) y para resaltar la entidad individual de cada acorde como en la *Codetta* (cc. 80-3). En términos de ejecución de los ritmos representativos en esta obra, si se tocan con precisión, la textura se enriquece cuando está la «clave» y el «cinquillo» sonando juntos (cc. 5, 15-6, 25-6, 63-4) así como en las secciones de Transición con el «montuno» y la «cáscara».



Un poco de *rubato* puede ser usado en los tresillos de ♩ que incluso, su escritura en la música cubana es una convención, dejando al intérprete ejecutar este ritmo de la siguiente manera:<sup>6</sup>



**Figura 4.** Convención de escritura del tresillo y su ejecución sincopada.

El cinquillo de ♩ del final de c) (cc. 67-8) se puede interpretar como convención rítmica, ejecutando el ♩ del bajo con el tercer ♩ de la voz aguda.

---

<sup>6</sup> Las cinco corcheas del cinquillo y las tres negras del tresillo (ritmo de conga en Cuba) no se tocaban uniformemente en la música de Cuba, Brasil y Puerto Rico, en sus inicios en el siglo XIX (Glades, p. 55-6).

## Concierto para Piano y Orquesta, *Op. 54*, en *la menor*

(...) *por artistas, me refiero no simplemente a aquellos que tocan uno o dos instrumentos aceptablemente, sino de todas esas buenas personas que son capaces de entender a Shakespeare y a Jean Paul.*

ROBERT SCHUMANN, en una carta a su cuñada Therese Schumann en Viena, el 18 de diciembre de 1838.

En el periodo Romántico, la forma musical que supone el Concierto con solista se convirtió en uno de los pináculos del individualismo, marcada tendencia social del siglo XIX. Particularmente para el Piano, compositores como Ignaz Moscheles (1794-1870), Fryderyk Chopin (1810-1849) o Franz Liszt (1811-1886), reafirmaron dicha tendencia al mostrarse como los protagonistas de sus conciertos en la figura del creador-intérprete. A principios del siglo XIX, la creciente industrialización de la música devino en la creación de orquestas y grupos de cámara profesionales, en la fabricación de instrumentos, en la práctica musical de aficionados y en la publicación de música nueva. Estos hechos lograron estimular a los compositores nacidos en las primeras décadas del siglo para escribir obras que fusionaron la tradición musical del siglo XVIII, con recursos nuevos del Romanticismo. El *Concierto para piano, Op. 54*, de Robert Schumann, no es la excepción. Completado el primer movimiento en 1841 –*Fantasia*– y terminado en 1845, los elementos innovadores, en combinación con la forma clásica de los músicos de las generaciones pasadas, son utilizados de forma equilibrada. Varios de estos recursos se reflejan de la siguiente forma:

- a) El gesto inicial del concierto es similar al del *Concierto en Mib, “Emperador”, Op. 73*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Otra influencia de esta característica se ve en el *Concierto en sol menor, Op. 25*, de Felix Mendelssohn ((1809-1847), escrito diez años antes que el de Schumann.
- b) El material de la Exposición evita también el principio clásico de la «doble exposición», común en compositores como Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788) o W.A. Mozart (1756-1791).
- c) El continuo uso del motivo inicial del tema, transformado a lo largo de los subsecuentes movimientos, para crear una estructura casi monotemática durante la obra.
- d) La intención de evitar la composición de un Concierto lleno de efectos para el pianista virtuoso, que agradasen de manera inmediata a un público fácil de impresionar.
- e) El tratamiento de la orquesta es moderado, creando un diálogo con el piano y resaltando en los momentos de *tutti*, casi siempre en la transición a los cambios de sección.

Schumann, al lastimarse uno de sus dedos de la mano derecha, propició que sus ambiciones como virtuoso del piano que interpretaba sus propias obras en concierto quedaran relegadas. Clara Schumann (1819-1896), su esposa, jugó un papel muy importante con relación al fomento de la música de su marido, ya que casi durante toda su vida ejecutó su obra para piano, logrando la aceptación de esta, con el paso del tiempo. El *Concierto para piano Op. 54*, formó parte de su repertorio, desde su estreno en 1845 y hasta su muerte.

#### 4.1. Robert Schumann (1810-56): Literatura, fantasía y música absoluta



*Clara y Robert Schumann* (Hamburgo, marzo de 1850).  
Daguerrotipo por Johann Anton Völlner

#### 4.1.1. La etapa de formación y los ciclos para piano: 1810-39

Robert Schumann nació en la ciudad de Zwickau, en el estado federado de Sajonia, en Alemania. Fue el quinto y último hijo de un matrimonio donde se cultivaba principalmente la literatura. Sus padres fueron Johanna Christianne Schumann (1767-1836) y August Schumann (1773-1826). Este último fue un bibliotecario y editor que consiguió una pequeña fortuna con la traducción al alemán de textos de Walter Scott y Lord Byron. En 1817, a los siete años, comenzó sus clases con el profesor Johann Gottfried Kuntsch (1757-1855), organista y maestro de coro en la *Marienkirche*, en Zwickau. Años después, Schumann demostró su agradecimiento hacia quien fuese su primer maestro formal de piano, al dedicarle sus *Estudios para Piano con Pedal*, Op. 56 (1845). En 1826, al fallecer su padre, Schumann recibió una herencia condicionada a tomar al menos tres años de estudios en una universidad, en un área que no fue especificada en el testamento. Dos años después, inició sus estudios en Derecho en la Universidad de Leipzig. En 1827, conoció los escritos de Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), mejor conocido como Jean Paul. Fue un autor que lo influenció a lo largo de su vida y con el que se identificó desde el punto de vista estético. Relacionó su estilo con el del escritor en cuanto a lo ingenioso de sus metáforas, en lo fantasioso y sobre todo en cuanto a la oposición característica de algunos de sus personajes, la cual reflejó en su manejo contrapuntístico y emocional. En Leipzig, inició sus clases de piano a cargo de Friedrich Wieck (1785-1873), padre y maestro de Clara Wieck, su futura esposa, quien fue una gran pianista. Un año después, viajó a Heidelberg con la decisión de establecerse en la universidad de esa ciudad por un año. Ahí se hizo amigo de Anton Töpken, colega suyo de la universidad, y músico entusiasta, con quien tocó obras a cuatro manos –de Franz Schubert (1797-1828), en su mayoría– y sobre todo, con quien compartió su afición al «quioplástico», un aparato mecánico que lastimó –y dejó incapacitado pocos años después–, el dedo medio de la mano derecha del compositor. Años más tarde, Töpken confesó al primer biógrafo de Schumann, Josef von Wasielewski: “Estamos en falta al tratar de realizar con estos artefactos, a menudo arriesgados, lo que una actitud tranquila, descansada, habría producido por sí misma con el transcurso del tiempo” (Taylor, p. 80). Es extraño pensar que el aparato inventado a principios del siglo XIX por Johann Bernhard Logier, tenía la función de flexibilizar los dedos de las manos (*ibid.*, p. 81). Schumann nunca hizo a un lado su gusto y talento por la literatura. Su profundo acercamiento a Jean Paul y después a E.T.A Hoffmann (1776-1822), fungieron como estímulo creativo para desarrollar sus propios personajes –algunos tomados de la vida real como *Meister Raro* (Friedrich Wieck) o *Cilia* y *Chiara* (Clara Wieck) y otros de manera ficticia como *Eusebius* y *Florestan*, que reflejaron su personalidad bipolar– incluidos en su diario y más adelante serían utilizados dentro de

la *Davidsbünd* (Liga de David)<sup>1</sup> que era parte significativa del hilo conductor de la revista de crítica musical ‘*Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista de Música)’, fundada y editada por el propio Schumann en Leipzig en 1834.<sup>2</sup>

Las miniaturas –incluidas también en ciclos–, las piezas características y algunas formas grandes (tres sonatas), son algunas de las estructuras usadas principalmente en la escritura para piano, instrumento que sin duda el compositor dominaba y en el que basó la mayoría de su música compuesta en esta década.<sup>3</sup> Dos categorías engloban el estilo de la música para piano de la década de 1830:

1. Obras de gran extensión (tres a cinco movimientos), basadas en géneros tradicionales (como las *Sonatas*, *Op. 11* y *Op. 22* o la *Fantasía*, *Op. 17*).
2. Composiciones de varios movimientos, frecuentemente de carácter programático (como *Carnaval*, *Op. 9* o las *Novelletes*, *Op. 21*) (Jensen, p. 147).

En un artículo escrito en 1844 por Carl Kossmaly (1812-93), miembro de la *Davidsbund*, se menciona la poca aceptación del público hacia el estilo del periodo temprano del compositor: “la música está llena de manierismos bizarros y dificultades técnicas que fuerza el entendimiento del escucha” (Rickard-Ford, p. 14). Años más tarde, Schumann confesó: “el contenido musical de mis primeras composiciones fue dañado por mi creencia por que deberían ser especialmente interesantes para el intérprete y contener dificultades técnicamente nuevas” (*ibid.*).

#### **4.1.2. Música sinfónica y la *Fantasie para piano y orquesta*: 1839**

En 1839, en Leipzig, Schumann asistió a la primera presentación en esa ciudad de la Sinfonía No. 9, en *Do*, D. 944, de Franz Schubert. La audición de esta obra lo motivó a retomar su trabajo de composición orquestal, y en 1841 concluyó dos sinfonías: No.1 en *Sib*, *Op. 38* y No. 4 en *re* menor, *Op. 120* (publicada cincuenta años después) y –como fue considerado en ese momento–, el primer movimiento del *Concierto para Piano*, *Op. 54* o *Fantasie para piano y orquesta*.

#### **4.1.3. *Liederjahre*: 1840**

El *Liederjahre* (año de las canciones) como su nombre lo indica, fue un año donde prácticamente todas

---

<sup>1</sup> Sociedad musical inspirada en otros grupos literarios, que tuvo como objetivo defender la música de los compositores contemporáneos.

<sup>2</sup> En ella, colaboraron otros músicos importantes de esa época, como Mendelssohn, con el seudónimo *Meritis*.

<sup>3</sup> Para un enlistado completo de las obras de Schumann, consultar la página:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article\\_works/grove/music/40704pg21#S40704.22](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/40704pg21#S40704.22)

sus composiciones fueron canciones; inspiradas en su mayoría en su enamoramiento por Clara Wieck. El compositor demostró también la intención de conseguir una mayor estabilidad económica con este tipo de obras, que servían también para agradar al público y al padre de Clara, quien le dio mucha importancia a su condición y a la aparente falta de solvencia financiera, usando esto como parte de una estrategia para no permitir que se casara con ella. Con sus primeros ciclos de canciones –*Liederkreis*, *Op.* 24 y 39; y *Dichterliebe*, *Op.* 48– logró compaginar el arte literario con el de la música, utilizando textos de dos grandes poetas alemanes: Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) y Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff (1788-1857).

#### **4.1.4. Música de cámara: 1842-3**

En el año en que Schumann fue diagnosticado con neuroastenia,<sup>4</sup> escribió algunas de sus obras más importantes de música de cámara. La clara separación de Schumann de la música sinfónica para escribir exclusivamente para el piano se nota en los ocho meses que dedicó de manera completa a la composición de los *Tres Cuartetos de cuerda*, *Op.* 41 (julio de 1842), el *Quinteto para Piano*, *Op.* 44 (septiembre y octubre), el *Cuarteto para piano*, *Op.* 47 (octubre y noviembre), las *Fantasiestücke para trio con piano*, *Op.* 88 (diciembre) y el *Andante y Variaciones para dos pianos, corno francés y dos cellos*, *Op.* 46 (enero y febrero de 1843) (Jensen, p. 206). Los últimos cuartetos de cuerda de Ludwig van Beethoven influenciaron enormemente al compositor para la escritura de obras de reducida dotación instrumental. La manera en que se denota la clara influencia de Beethoven –y en el caso del contrapunto imitativo de los cuartetos de cuerda, *Op.* 20, de Franz Joseph Haydn (1732-1809)– al menos en los *Cuartetos de cuerda*, *Op.* 41, de Schumann, es visible en las relaciones tonales inusuales e inesperadas, en el uso del cromatismo, con los efectos rítmicos, gracias a los elementos contrapuntísticos, y a la evasión de estructuras convencionales en algunos de los movimientos.

#### **4.1.5. *Das Paradies und die Peri*: 1843**

A finales de 1842, Mendelssohn le manifestó a Schumann la idea de fundar un conservatorio de música en Leipzig. Logran dicha ambición, el 2 de abril del siguiente año, siendo Mendelssohn todavía el director de la orquesta de la Gewandhaus. Schumann asumió sus responsabilidades en marzo, como profesor de composición, lectura de partitura (*score*) y piano. En este año también, Schumann escribió su único

---

<sup>4</sup> Trastorno neurótico caracterizado por cansancio, extenuación y fatiga de origen psíquico, que aparece después de hacer un esfuerzo mental o físico mínimo, el mismo puede conllevar a trastornos de ansiedad y depresión. “Neuroastenia”, en Enciclopedia de la salud, consultado el 22/06/2017, <http://www.encyclopediasalud.com/definiciones/neurastenia>

oratorio *Das Paradies und die Peri*, Op. 50 (El paraíso y la Peri), para voces solistas, coro y orquesta. Dada su extensión, dotación instrumental e implicaciones técnicas, el compositor la reconoció como su mejor obra escrita hasta ese momento. La obra está basada en el segundo de los cuatro poemas *Lalla Rookh: An Oriental Romance*, del poeta romántico irlandés Thomas Moore (1779-1862). El poema, describe el viaje que hace la princesa Lalla Rookh, desde Delhi, para encontrarse con su amado, el rey de Bucharia. El poema que Schumann utiliza para el oratorio, habla sobre la salvación de la Peri, espíritu caído del cielo que busca ser perdonado y así poder regresar al paraíso. El exotismo y orientalismo incluidos en el poema, tan en boga en la época que fue compuesta la obra literaria, fueron de gran interés para Schumann, así como de la representación simbólica incluida en el poema, del pecado, la culpa y la redención; temas que le serían de gran utilidad en sus próximas obras dramáticas: *Escenas del fausto de Goethe*, *Genoveva*, *Der Rose Pilgerfahrt*, *Requiem für Mignon*, y *Manfred* (Jensen, p. 213). *Das Paradies und die Peri*, Op. 50 fue estrenada a principios de diciembre de 1843, gracias al apoyo del Conservatorio de Leipzig. Con esta obra, Schumann debutó como director de orquesta y consolidó su creciente reputación como compositor.

#### **4.1.6. Un nuevo comienzo en Dresden: 1845-50**

A finales de 1844, tras una gira de conciertos en Rusia con Clara, Schumann se instala en la ciudad de Dresden, A raíz de una crisis nerviosa que lo llevó a caer en una profunda depresión, su médico le aconsejó que, para recuperar su salud física y mental, debería salir un tiempo de Leipzig, incluso de escribir o siquiera escuchar música. Como parte del remedio de su estado mental, el compositor inició por cuenta propia un nuevo enfoque de composición. Se propuso escribir alejado del piano. El resultado de este nuevo estilo fueron obras de tipo contrapuntísticas: las *Cuatro Fugas*, Op. 72, los *Estudios para piano con pedal*, Op. 56, los *Skizzen für den Pedal-Flügel* (Bosquejos para piano con pedal), Op. 58 y las *Seis fugas sobre el nombre de "Bach"*, Op. 60. Durante el verano de 1845, completó el *Concierto para Piano*, Op. 54. El primer intento por publicarlo fracasó, ya que ningún editor aceptó la formulación del compositor por presentar a esta obra, desprovista de otros movimientos que la integraran, sugiriendo como títulos: *Fantasie* o *Allegro para piano y orquesta*.

Sin embargo, en Dresden, compuso el *Intermezzo* y *Finale*, utilizándolos como los dos movimientos ulteriores a la *Fantasie*. Finalmente, el 4 de diciembre de ese año, en la misma ciudad, se llevó a cabo el estreno del concierto en el Hotel de Saxe. Dirigió a la orquesta Ferdinand Hiller (1811-1885)— a quien está dedicada la partitura— y el 1 de Enero del siguiente año, Felix Mendelssohn, con la orquesta de la Gewandhaus, ambos conciertos acontecieron en Leipzig. Clara Schumann, en las dos



ocasiones, ejecutó el instrumento solista. Al siguiente año, terminó la *Segunda Sinfonía*, *Op.* 61, siendo, junto con el *Concierto para Piano*, la obra más importante de este periodo. Schumann tuvo la intención de reflejar con esta sinfonía, la recuperación de su estado anímico y el regreso a la salud (Jensen, p. 305). De hecho, al terminar la *Segunda Sinfonía*, se produjo en el compositor renovadas energías que le permitieron escribir nuevamente música de diferentes géneros. Publicó en 1848 y 1849 los dos *Tríos para piano*, *Op.* 63 y *Op.* 80. También en 1848, se dedicó a escribir la ópera *Genoveva*. En este año, decide componer música para ser interpretada en casa y con ensambles de aficionados (*ibid.*, p. 294), este es el caso del *Album für die Jugend*, *Op.* 68, algunas obras para piano a cuatro manos como el *Bilder aus dem Osten*, *Op.* 66, numerosos *Lieder* (*Op.* 78, 79, 98, 106 y 114) y música de cámara con dificultades técnicas poco ostentosas, como las *Fantasiestücke* (para clarinete, o violín, o *cello*, y piano) *Op.* 73, las *Drei Romanzen* (para oboe, o violín, o clarinete, y piano), *Op.* 94 y las *Fünf Stücke im Volkston*, *Op.* 102. Para Schumann, el año 1849, fue algo que él mismo denominó como su “año más fructífero”, ya que no sólo se incluyen en su catálogo las obras mencionadas arriba –con excepción del *Op.* 66, escrito en 1848–, sino que se suman obras corales como las *Spanisches Liederspiel* *Op.* 74, *Minnespiel*, *Op.* 101, las *Spanische Liebeslieder*, *Op.* 138, las *Jaglieder*, *Op.* 137, entre otras obras sinfónicas corales (*Op.* 93, 98 y 108).

#### **4.1.7. El director en Düsseldorf: 1850-4**


Hacia finales de 1849, Ferdinand Hiller, director de orquesta y amigo de Schumann, le escribió para avisarle que dejaba su puesto de director en Düsseldorf. En el mensaje intrínseco de la carta, estaba la invitación para ser su sucesor en la orquesta de la *Musikverein*. Ya se mencionó arriba que Schumann afirmó que su año de más producción musical fue el de 1849. Si bien, compuso más de 30 obras en ese periodo, en los siguientes años decayó su salud que en consecuencia, la condición como director en esa ciudad también se vio afectada. Escribió algunas obras contrapuntísticas (*Op.* 126) que sirvieron como estímulo para composiciones de mayores dimensiones, como la *Obertura Fausto*. También otra obra, que toma como referencia de la *Fantasie* (*Op.* 54), de un movimiento para piano y orquesta, *Konzert-Allegro mit Introduction*, *Op.* 134, que fue un regalo de cumpleaños para Clara. Entre 1850 y 1853, escribió también tres obras para solista, el *Concierto para cello*, *Op.* 129 y la *Fantasia para violín y orquesta*, *Op.* 131 y el *Concierto para violín y orquesta*, *WoO* 1, las dos últimas dedicadas al violinista Joseph Joachim (1831-1907). Cinco semanas después de terminar el *Concierto para violín*, escribió cuatro obras más: la *Märchenerzählungen*, *Op.* 132, la *Gesänge der Frühe*, *Op.* 133, la *Tercera sonata para violín*,

*WoO 27*, y las *Romanzas para cello*. Entre estas composiciones, en 1850 escribió la que podría ser la más importante de este periodo, su *Tercera sinfonía, Op. 97* (Renana).

#### **4.1.8. Eendenich: 1854-6**

En febrero de 1854, Schumann nuevamente sufre una crisis nerviosa e intenta suicidarse en el río Rin. Durante dos años y medio es internado en una institución privada para enfermos mentales en Eendenich, ciudad que se encuentra cerca de Bonn, aproximadamente a 65 kilómetros de Düsseldorf (Taylor, p. 379). El 29 de julio de 1856, falleció en dicha institución. Su tumba, se encuentra en Bonn junto a la de su esposa, quien murió cuarenta años más tarde, el 24 de mayo de 1896.

## 4.2. Contexto histórico (línea de tiempo)



Vida y el <i>Concierto para Piano y Orquesta, Op. 54, en la menor</i>	Acontecimientos musicales relevantes	Sucesos artísticos no musicales relevantes	Hechos históricos relevantes
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sinfonía No. 1, en Si bemol, Op. 38</i> (Primavera)</li> <li>- Primera versión de la <i>Sinfonía no. 4, en re menor, Op. 120</i></li> <li>- Primer movimiento del <i>Concierto para piano, en la menor, Op. 54 (Fantasie)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Giselle</i>, de Adolphe Adam</li> <li>- <i>Das Jahr</i>, de Fanny Mendelssohn-Hensel</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>The murders in the Rue Morgue</i>, de Edgar Allan Poe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hong Kong es proclamado territorio de Gran Bretaña</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lo diagnostican con neurastenia</li> <li>- <i>Tres cuartetos de cuerda, Op. 41</i></li> <li>- <i>Quinteto para piano, Op. 44</i></li> <li>- <i>Cuarteto para piano, Op. 47</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se crean la Filarmónica de Nueva York y la Filarmónica de Viena</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La Rabouilleuse</i>, de Honoré de Balzac</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Es trazada la frontera entre Estados Unidos y Canadá con el tratado Webster-Ashburton</li> <li>- Estados Unidos reconoce la independencia de Hawaii</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Oratorio <i>Das Paradies and die Peri, Op. 50</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Felix Mendelssohn funda el Conservatorio de Leipzig</li> <li>- <i>Der fliegende Holländer</i>, de Richard Wagner</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>A Christmas Carol</i>, por Charles Dickens</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Natal (en Sudáfrica) se convierte en colonia británica</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se muda a Dresden</li> <li>- Comienza a componer <i>Escenas del Fausto</i> de Goethe</li> <li>- <i>Obras contrapuntísticas para piano, piano con pedal y órgano</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Concierto para violín</i>, de Mendelssohn</li> <li>- <i>Carnaval Romano</i>, de Berlioz</li> <li>- <i>Traité d'instrumentation</i>, de Berlioz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Rain, Steam and Speed</i>, pintura de J. M. W. Turner</li> <li>- <i>The count of Monte Cristo</i>, de Alexandre Dumas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La República Dominicana obtiene la independencia de Haití</li> <li>- Texas se convierte en territorio de Estados Unidos</li> <li>- Primer mensaje por telégrafo por Samuel Morse</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Versión terminada del <i>Concierto para piano, en la menor, Op. 54</i></li> <li>- Comienza a componer la <i>Sinfonía no.2, en Do, Op. 61</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gira por Rusia de Berlioz con composiciones propias</li> <li>- <i>Lo que se oye en la montaña</i>, poema sinfónico por César Franck</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>The Raven</i>, de Edgar Allan Poe</li> <li>- <i>Sunrise with Sea Monsters</i>, de J. M. W. Turner</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- México rompe sus relaciones diplomáticas con Estados Unidos</li> </ul>

### 4.3. Análisis musical

#### 4.3.1. *Allegro Affettuoso*

	Sección	Compases	Tonalidad	
Exposición	Introducción	1-4	<i>la</i> menor	
	Tema A	4-19		
	Puente		19-31	<i>la</i> menor
			31-47	<i>Do</i>
			47-66	<i>re</i> menor
				<i>la</i> menor
				<i>sol</i> menor
	Tema B <i>Animato</i>	67-111	<i>Do</i>	
Tema de conclusión <i>A tempo, animato</i>	112-34	<i>Do</i>		
Puente –orquesta–		134-55	<i>Do</i>	
Desarrollo	Tema A <i>Andante espressivo</i>	156-84	<i>La<math>\flat</math></i>	
	Material de la Introducción <i>Tempo I Allegro</i>	185-204	<i>La<math>\flat</math>-Si<math>\flat</math>-La<math>\flat</math>-do menor-Sol</i>	

	Tema A <i>Passionato</i>	205-28	<i>Sol-la menor-si menor- mi menor-la menor</i>
		229-58	<i>Do-re menor- mi menor-la menor</i>
Reexposición	Tema A <i>Tempo I</i>	259-74	<i>la menor</i>
	Puente	274-86	<i>la menor</i>
		286-302	<i>Do</i>
		302-19	<i>la menor</i>
			<i>mi menor</i>
			<i>Re</i>
	Tema B <i>Animato</i>	320-64	<i>La</i>
Tema de conclusión <i>A tempo, animato</i>	365-401	<i>La</i>	
<i>Cadenza</i> <i>Die</i> ♪ <i>wie vorher die</i> ♪	402-19	<i>la menor</i>	
	420-25	<i>Fa-re menor-Mi</i>	
	426-45	<i>la menor</i>	
	446-55	<i>Fa</i>	
	455-57	<i>la menor</i>	
<i>Coda</i> <i>Allegro molto</i>	458-544	<i>la menor</i>	

El concierto comienza con una sección introductoria (cc. 1-4) con un ritmo punteado en un compás simple de 4/4 que, así como en el concierto en *sol* menor, *Op.* 25, de Mendelssohn, Schumann evita el principio de la doble exposición, tan frecuente en los conciertos escritos por compositores como J. C. Bach (1735-1782) o W. A. Mozart (1756-1791). Así como en el concierto No. 5 “Emperador”, de Beethoven, con un *tutti* de la orquesta, abre el concierto, sólo que en este caso, con la nota de la dominante. Del instrumento solista, se destaca el uso de acordes aumentados y dominantes auxiliares, escritos en la región de la tónica y de la subdominante. La orquesta propone el Tema A (cc. 4-11), de carácter idílico y escrito en la tonalidad de la tónica, seguido por su repetición por el instrumento solista, una octava más aguda (cc. 12-19). El puente (cc. 19-66) está estructurado en tres partes:

1. Cc. 19-31: la voz tenor del piano está duplicada por las cuerdas, mientras el primero acompaña con arpeggios con ritmo de quintillos de semicorchea, de la armonía que subyace en las tonalidades de *la* menor (cc. 19-23), *Do* (cc. 23-26), *mi* menor (cc. 26-30) y *Sol* (cc. 30 y 31). Existe también un motivo (cc. 25-26) que será utilizado de manera reiterada y desarrollado en las siguientes dos partes.
2. Cc. 31-47: el piano retoma la voz protagónica (cc. 31-35) con el motivo de los cc. 25-26, repitiéndolo una octava más grave. En la siguiente frase (cc. 35-39), en la voz del piano se omiten notas de la melodía para acompañar a la orquesta, quien tiene ahora el motivo desarrollado en la tonalidad de *Do*. El piano (cc. 39-41), a través de una escala con octavas en la mano izquierda, conduce con notas del acorde de  $V_7$  al *tutti* de la orquesta en *Fa*. Se repite el recurso anterior de la escala, ahora en *re* menor (cc. 44-47), para conectar con la tercera parte del puente.
3. Cc. 47-66: la melodía que ahora tiene el piano, proviene del motivo de los cc. 25-26, al cual se suma un descenso melódico de grados conjuntos orientado a las tonalidades de *re* menor (cc. 47-49), *la* menor (cc. 49 y 50), *sol* menor (cc. 51 y 52) y *Fa* (cc. 52-58).  
La última modulación de esta sección es en la tonalidad de *Do*, con el inicio del Tema A y una vez más, por los grados conjuntos que descienden con cromatismo en la melodía de la soprano (cc. 59-66).

La sección *Animato* (cc. 67-111) contiene al Tema B (cc. 67-70). Escrito para el clarinete, se encuentra en la tonalidad del relativo –*Do*– y sucede después del puente descrito arriba. En los primeros compases, el piano tiene una sucesión rápida de arpeggios que ascienden melódicamente por cromatismo, se apoyan de la nota pedal de tónica –*do*– y son dirigidos al acorde de  $VII^\circ$  (c. 69). En la siguiente frase, repite los

elementos de la anterior, ahora conduciendo al acorde de VII<sup>o</sup>/II (c. 73) y justo después, al de VII<sup>o</sup><sub>7</sub>/III (c. 75). Los puntos culminantes, es decir, la llegada a los acordes disminuidos, son efectivos gracias a su repetición una octava más alta. Después del pasaje anterior, el instrumento solista retoma la voz principal con la melodía en la soprano y esta es reforzada al unísono por las cuerdas. Las frases son de cuatro compases escritas en *mi* menor (III), *Do* –I– y *Sol* –V–, respectivamente (cc. 77-87). En las siguientes tres frases (cc. 87-94), el piano y el oboe tienen la melodía al unísono. En esta secuencia por grados conjuntos ascendentes, las frases se conectan por el salto de tritono. En la última, el ritmo se desarrolla por aumentación y el movimiento de la melodía es cromático, así como la armonía, cuya cualidad de acordes disminuidos conducen al v de *Do*, para repetir de manera literal en la voz del clarinete y del piano (con un acompañamiento enriquecido rítmicamente por las cuerdas), los primeros ocho compases de la sección ***Animato***. Durante las siguientes dos semifrasas (cc. 102-4), se presenta un dialogo entre el oboe y el piano en la tonalidad de *re* menor, seguido por la repetición transportada a *do* menor (cc. 107-10). El motivo proviene de los c. 25-26, utilizado en el puente anterior. En el último compás de la sección (c. 111), las cuerdas y los alientos refuerzan el cambio de tonalidad a *Do*, el cual conduce, a manera de pequeño puente, al nuevo periodo. El piano, comienza la última sección de la Exposición –***a tempo, animato***– (cc. 112-34), con un motivo resultante de los cc. 2-4 del Tema A. Con la repetición de la melodía anterior en el bajo, la acumulación gradual de las cuerdas acompaña al piano hasta el clímax de este periodo. Este último, lo termina con el motivo derivado de los cc. 25-26, que a través del movimiento anacrúsico y de la adición de notas a la melodía, prepara una escala que conectará con el *tutti* de la sección de transición. En esta última parte, se explota nuevamente el material del motivo de los cc. 25-26, que desciende de manera cromática (cc. 151-55) y conduce a la tonalidad de la sección del Desarrollo: *La<sup>b</sup>*. La primera parte del Desarrollo ***Andante espressivo*** (cc. 156-258), contiene un cambio de compás a 6/4. La sección (cc. 156-84), inicia con la melodía del Tema A (cc. 156-59), en una versión similar utilizada por el clarinete en el ***Animato***. Esta parte está construida con frases de cuatro compases, creando un dialogo entre el piano y el oboe, mientras la voz del *cello* acompaña con la nota pedal de tónica –*La<sup>b</sup>*– (cc. 156-65). Al disminuir cromáticamente la tercera del acorde (c. 167) del v (c. 166), se logra que, hacia el final de la frase, este sea la subdominante de *Sib* menor (c. 167-76). La condición de la sección de Desarrollo, en cuanto a diversidad armónica, es explotada por Schumann a partir de las siguientes cuatro frases del periodo: V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>-II<sup>o</sup><sub>7</sub>-V<sub>7</sub>-I (cc. 171-74), IV-V<sup>4</sup><sub>3</sub>/IV-IV-V<sup>6</sup><sub>5</sub>/III-V<sub>7</sub>/III-III–***inflexión a Re<sup>b</sup>***– (cc. 175-78), III+<sub>2</sub>-I-V<sub>2</sub>–***modulación a La<sup>b</sup>***–I<sub>6</sub>-VII<sup>o</sup>/II (cc. 179-82) y II<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-I (cc. 183-85).

En la segunda parte del Desarrollo ***Tempo I Allegro*** (cc. 185-204), escrito de nuevo en el compás de 4/4 y con el *tempo* inicial del movimiento, es reutilizado el material de la introducción para formar

parte de un nuevo puente, que así mismo es el segmento central de la sección. Se dispone un diálogo entre el piano y las cuerdas, creando así, una progresión desde *Lab* hasta *do* menor, con la estructura de las frases (2+2)+(2+2)+(1+1)+(1+1). El ritmo  $\text{♩} \cdot \text{♩}$ , une los tiempos del compás con las notas de los acordes de I (cc. 185-87), VII<sup>o</sup>/IV (cc. 187-88), v<sub>7</sub>/II-II (cc. 189-191), VII<sup>o</sup>/V (cc. 191-92), v<sup>6</sup><sub>5</sub>/III-I (cc. 193-94) y de I-VII<sup>o</sup>/III—modulación a do menor—I (cc. 194-96). Al llegar al II<sup>b6</sup><sub>5</sub> (cc. 197-200), se interrumpe el ritmo punteado.

Las dos últimas frases forman un puente, donde el dibujo melódico del piano está basado principalmente en notas de adorno (notas de paso, apoyaturas y bordados) y octavas en la mano derecha, que rodean a los acordes de II<sup>b6</sup><sub>6</sub> (cc. 197-200) y de VII<sup>o</sup> <sub>7</sub>/V de *Do* (cc. 201-04). Este último, preparará la modulación a *Sol* y a la parte final del Desarrollo.

La sección ***Passionato*** (cc. 205-59) retoma el acompañamiento de arpeggios del piano de la parte inicial del Desarrollo. Estos enriquecen a la melodía principal con cambios de armonía cercanos (en el primer y tercer tiempo del compás) y con textura polifónica, gracias al movimiento de las voces extremas. La melodía del piano, una vez más es tomada del Tema A que, tras conducir de un *Si* a un *Sol*, a través de grados conjuntos, se agregan saltos melódicos de 6<sup>ta</sup>. mayor, 5<sup>ta</sup>. justa y 4<sup>ta</sup>. justa, equilibrando así, a los elementos melódicos que conforman la frase. La flauta dobla al unísono a la melodía, mientras que las cuerdas refuerzan la cadencia del final de cada frase. En cuanto a las modulaciones, se emplea una estructura secuencial, que transporta a cada una de las frases a las tonalidades de: *Sol*, *la* menor, *si* menor, *mi* menor y *la* menor (cc. 205-21). Dicha estructura la utiliza para las frases de la segunda parte (cc. 229-45): en *Do*, *re* menor, *la* menor y *re* menor.

En el puente (cc. 221-28) cambia la función de las voces del piano. Al transferir la melodía de la voz de la soprano a la del tenor (cc. 221-25), se crea la progresión (en *la* menor) (cc. 225-28): III-VI-II<sup>o</sup><sub>6</sub>-V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>-IV<sub>2</sub>-V<sup>6</sup><sub>5</sub>/III—modulación a Do—I. El segundo puente (cc. 245-59), es expandido en una secuencia melódica similar al anterior, utilizando también el intercambio en las voces ya mencionado arriba. Mientras que, entre los violines y el piano sucede una imitación de la melodía, *cellos* y contrabajos mantienen la nota pedal de dominante —*Mi*—, utilizando armonía y movimientos melódicos que descienden por cromatismo para conectar con la Reexposición.

La Reexposición (cc. 259-401), comienza las variantes hasta el *tutti* (cc. 296-301). Las escalas, en lugar de transcurrir en *Fa* y en *re* menor, ahora son transportadas a *Si* (cc. 294-96) y *la* menor (300-2). La organización de las frases previas a la repetición del Tema A (cc. 302-11), es una relación de:

---

<sup>5</sup> Acorde de sexta napolitana.



(1+1)+(1+1)+(1+1)+(1+1)+(1).<sup>6</sup> Donde, la imitación entre la voz del tenor y la soprano (subrayadas, cc. 305-07), transcurre antes que en la Exposición, omitiendo la segunda semifrase (cc. 49-51). El Tema A (cc. 312-19), ahora se encuentra en el homónimo de la tonalidad original. El movimiento continúa de manera similar a la primera parte, con las secciones *Animato* (cc. 320-64) y *a tempo, animato* (cc. 370-401), adecuándose a los cambios de tonalidad, hasta el puente a *tutti* con el piano (cc. 385-401). Esta parte, prepara la llegada a la *Cadenza*, con un cambio en la agógica *–accelerando poco a poco–*, una alternancia de los acordes de I-V-V/II<sup>b</sup>-II<sup>b</sup>-V<sub>7</sub>-I, y el arpeggio con el piano solo del V<sub>7</sub>/II<sup>b</sup> (cc. 398-401).

La *Cadenza* (cc. 402-57) se encuentra a la mitad de la velocidad que la sección anterior,<sup>7</sup> en continuo avance agógico y dinámico *–poco a poco più stringendo e cresc.–*. Comienza con un contrapunto que es desplazado a través de cuatro voces (desde la soprano hasta el bajo) en *la* menor (cc. 402-5). La soprano retoma el dibujo y la melodía es ampliada y repetida (cc. 408-9) hasta la cadencia rota a *Fa* (c. 420). Los recursos compositivos de la *Cadenza* son rítmicos con pasajes modulantes, usando cambios rápidos de posición de los acordes de *Fa, re* menor y *Mi*, con el diseño de (2)+(2)+(2). Este movimiento continúa, reduciendo el espacio temporal entre cada acorde a la mitad (cc. 426-30). El acompañamiento es un movimiento de escalas descendentes, escrito en octavas, iniciado cada dos compases. En la última frase (cc. 430-33), Schumann toma la segunda mitad del motivo anterior y lo utiliza para la progresión que llevará a la última parte de la *Cadenza*. En la sección *Un poco Andante* resalta el uso de trinos que acompañan al Tema A, así como la compresión progresiva del ritmo de los motivos que conducirán al trino, mismo que preparará la llegada a la *Coda*. Para concluir de forma cíclica, el compositor reutiliza el material con el que inició la sección (cc. 455-56). La última parte del movimiento, *Allegro Molto*, es una *Coda* escrita principalmente en *la* menor; en la que la sección de alientos contiene el material melódico principal. Los recursos temáticos empleados son resultado del Tema A, que evoca una marcha en compás de 2/4 con ocasionales síncopas (cc. 461-62). Momentáneamente, el piano retoma el rol protagónico (cc. 490-515), usando una escala descendente que conecta con rápidos arpeggios de los acordes VII<sup>o</sup>/V y V<sub>2</sub>, mientras que la orquesta, para producir un efecto rítmico inesperado, acentúa los tiempos débiles del final de la frase (cc. 490-93). El piano, en conjunto con las cuerdas, realizan la repetición de la frase una octava más aguda (cc. 496-99). El instrumento solista retoma la voz principal en las siguientes dos frases (cc. 504-15), donde la escala cromática, será el recurso armónico y melódico que enlazará con la última sección del movimiento. Es reiterado el material del inicio de la *Coda*, hasta

<sup>6</sup> En la Exposición, la relación es de: (1+1)+(1+1)+(1+1)+(1+1)+(1+1)+(1). Claramente, se aprecia que la organización de las frases es de cinco más la ampliación de la cadencia. El compositor pudo tener la intención de equilibrarlas en una estructura binaria para la sección del *Ritornello*.


<sup>7</sup> Schumann escribe: *Die* ♩ *wie vorher die* ♩ (la ♩ como antes la ♩).

usar únicamente las tres primeras notas de la melodía (cc. 532-35), con la repetición constante del acorde de tónica en el piano. El movimiento termina con el arpeggio del acorde de tónica en el piano que conducirá a la cadencia final a *tutti* con los acordes  $IV^{#6}_5-I^6_4-V_7-I$  (cc. 536-44).

#### 4.3.2. *Intermezzo. Andantino grazioso*

Periodo	Inciso	Compases	Tonalidad
A	a	0-9	<i>Fa</i>
	b	9-17	
	a'	17-28	
B	c	29-44	<i>Do</i>
	d	44-55	<i>sol</i> menor
	c'	55-68	<i>Do</i>
A'	a	68-77	<i>Fa</i>
	b	77-85	
	a''	85-102	<i>la</i> menor
Coda/Puente		103-8	<i>La-la</i> menor

El segundo movimiento, escrito en la tonalidad de *Fa*, en compás de 2/4, tiene una forma ternaria y en su totalidad, es un diálogo entre el piano y la orquesta. El periodo A (cc. 0-28), así como la forma general, está conformado de manera ternaria a-b-a'. En *a* (cc. 0-9), el piano comienza con el material melódico del Tema A del primer movimiento (cc. 0-3), la melodía es desarrollada a través de apoyaturas, notas de paso (diatónicas y cromáticas), y con elementos melódicos que refuerzan la textura homofónica del movimiento. El desarrollo armónico sucede a través de la inflexión a la dominante (c. 6) y de las dominantes auxiliares del V (c. 3), II (c. 6) y del  $VII^{\circ}_2/V$  (c. 7) del mismo. En *b* (cc. 9-17), toda la orquesta propone el inicio del diálogo, una estructura armónica menos recargada es empleada aquí, utilizando de manera repetida los acordes  $V_7/V-V_7-I$ . La variante más importante en *a'* (cc. 17-28), es la llegada momentánea a la tonalidad del II (cc. 24-28). En la primera parte de B (cc. 29-44), el *cello* tiene el tema principal, sin embargo, no se pierde el dialogo con el piano, quien en su totalidad desglosa el movimiento armónico dentro de la tonalidad de *Do*, a través de arpeggios sujetos a los acordes  $I-I^6_4-VII^{\circ}_2/V-V_7$  (cc. 29-32),  $I-V-VII^{\circ}_2/V-VII^{\circ}_7/II$  (cc. 33-36),  $II_6-V^6_5/VI-VI-VII^{\circ}_5/V$  (cc. 37-40) y  $I^6_4-VII^{\circ}_7/V-V_2-I$  (cc. 41-44). Fagotes y violas en *divisi* (exceptuando la última frase de estas), refuerzan los acordes  $VII^{\circ}$  de todas las frases de esta parte (cc. 30, 34-35, 42). Durante el segmento central de B (cc. 44-55), suceden variantes significativas de tonalidad e instrumentación, donde los primeros ocho compases del tema de B son repetidos por un dueto de clarinete y fagot en *sol* menor (cc. 44-50), aumentando la actividad de la sección

de cuerdas. Para finalizar este periodo, Schumann retoma la primera parte de B con el tema en los *cellos* y las violas al unísono, sumándose el resto de la sección en un contrapunto en segundo plano, hasta llegar al clímax del movimiento (cc. 65-67). La última sección, A', es casi una repetición literal del primer periodo, con excepción de la variante en el piano al final de la primera semifrase (cc. 69-70), análoga a la de los cc. 1-2, donde cambia la melodía de la contralto que, al dibujar un bordado en lugar de repetir las notas, se crea un cambio momentáneo pero muy significativo en la armonía. Otra variante importante es en *a*" (cc. 85-102), en la que se evoca al primer movimiento con ligeros cambios armónicos para llegar a *la* menor (cc. 90-98), logrando que las cuerdas en aumentación rítmica se conecten con el puente (cc. 103-8). La transición al tercer movimiento es un puente escrito para los clarinetes, fagotes y cornos, con el motivo inicial del tema del primer movimiento. Un último dialogo se produce cuando el piano contesta con las alternancias de los acordes VII°-I, luego con el cambio de modo VII°-I, hasta que la sección entera de alientos lo repita por última vez ahora en *La*, junto con una escala en ritmo de  en la sección de cuerdas, que unirá en *stringendo* al siguiente movimiento.

### 4.3.3. *Allegro vivace*

Sección	Compases	Tonalidad	
Exposición	Introducción	1-8	<i>La</i>
	Tema A	9-40	
	Puente <i>a</i>	40-81	<i>do# menor-Mi-fa# menor-Mi</i>
	Tema B	81-120	<i>Mi-Si-Mi</i>
	Puente <i>b</i>	120-44	<i>sol# menor-Si-Mi</i>
	Tema de conclusión	144-78	<i>Mi-fa# menor-La</i>
		178-219	<i>Do-Fa-Reb-Sib menor-La</i>
Puente <i>c</i>	219-51	<i>La</i>	
Desarrollo	Tema A'	251-82	<i>Mi</i>
	Tema C	283-305	<i>Fa-sol menor-sib</i>

	E	Acordes y arpegios <i>a</i>	305-21	<i>Sib-do menor-Lab</i>
		Tema de transición <i>a</i>	321-29	<i>do menor</i>
		Acordes y arpegios <i>b</i>	329-57	<i>Mib-Lab-sib menor-solb menor</i>
		Tema de transición <i>b</i>	357-65	<i>sib menor</i>
		Acordes y arpegios <i>c</i>	365-76	<i>Reb-Do#</i>
	Puente <i>d</i>	377-88	<i>La</i>	
Reexposición	Tema <i>A'</i>	389-420	<i>Re</i>	
	Puente <i>a'</i>	420-61	<i>fa# menor-La-si menor-La</i>	
	Tema <i>B'</i>	461-500	<i>La-Mi-La</i>	
	Puente <i>b'</i>	500-24	<i>do# menor-Mi-La</i>	
	Tema de conclusión	524-558	<i>La-Re</i>	

		558-601	<i>Fa-Sol♭-mi♭</i> menor- <i>Re</i>
	Puente <i>c'</i>	601-31	<i>Re</i>
<i>Coda</i>	Tema A <i>tutti orquesta</i>	631-662	<i>La</i>
	Material derivado del «puente <i>a</i> »	663-703	<i>fa♯</i> menor
	Material derivado del «tema A»	703-27	<i>fa♯</i> menor- <i>la</i> menor- <i>si</i> menor
	Material derivado del «tema C»	727-39	<i>La</i>
	Progresión por cromatismo de acordes disminuidos	740-50	
	Material derivado del «puente <i>a</i> »	751-75	<i>fa♯</i> menor
	Tema A	775-802	<i>fa♯</i> menor
	Tema D	803-35	<i>Re-fa♯</i> menor- <i>La</i>
	Material derivado del «tema C»	835-71	<i>La</i>

El último movimiento utiliza nuevamente como estructura general, la forma ternaria de *allegro* de sonata. Comienza con una introducción de 8 compases en *La* en compás de 3/4. El material temático del dibujo melódico del Tema A del primer movimiento, que incluye un salto de tercera, movimiento por grados conjuntos y un salto de octava, también es reutilizado. El compositor creó interés inmediato al auditor, con las escalas en ritmo de  $\text{♩}$  en las cuerdas y con la armonía I-V<sub>65</sub>/V-V-I en el piano, mientras que los alientos refuerzan la llegada a los acordes V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V (c. 5), V<sub>7</sub> (c. 7) y I (c. 9). En el Tema A (cc. 9-40), el instrumento solista es acompañado por las cuerdas con un ritmo de  $\text{♩} \text{♩}$ . El ritmo de este Tema contiene hemiolas, en las que ocasionalmente aparecen apoyaturas (cc. 12 y 28) y cambios rápidos de la armonía. La melodía, está constituida como ya se mencionó, con elementos del Tema A del primer movimiento y con *acciaccaturas* escritas generalmente en el segundo tiempo del compás (cc. 13-14, 17-18, 29-30 y 33-34). En la parte de transición (40-81), el piano tiene la voz principal, mientras que las cuerdas aportan el soporte armónico. Se divide en 2 partes:

1. Cc. 41-56: desarrolladas en *do*<sup>#</sup> menor, son alternadas las texturas de tipo polifónica (cc. 41-44 y 49-56) y homofónica (cc. 45-48).
2. Cc. 57-81: uso de la textura homofónica, en *Mi*, con arpeggios en la voz aguda del piano, reforzados por el bajo duplicado a la octava. El desarrollo de la armonía en esta zona es: I-VII<sup>o</sup><sub>6</sub>/V-V<sub>7</sub>-VII<sup>o</sup>/II (cc. 57-60)-modulación a *fa*<sup>#</sup> menor-I-V<sub>7</sub>/V-V<sub>7</sub>-VII<sup>o</sup>/II-II (cc. 61-65)-modulación a *mi* menor-I<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>/V-IV<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-VII<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>/IV-V<sup>6</sup><sub>5</sub>/IV-IV-V<sub>7</sub>/V-I-V<sub>7</sub>-I (cc. 76-81).

Las cuerdas comienzan el Tema B (81-120), escrito en las tonalidades de *Mi*, *Si* y de regreso a *Mi*, con ocasionales gestos del fagot (cc. 86-89). Utilizando la escala cromática, suceden pocos cambios armónicos, y a nivel melódico, en comparación con el Tema A, son más recurrentes los grados conjuntos. El recurso rítmico utilizado en esta parte provoca un efecto que sobresale de todo el movimiento que, al ser desarrollado a través del desplazamiento rítmico de los silencios de negra del motivo generador, se crea la sensación de que el compás ha sido cambiado a 3/2:

a) Original en 3/4



b) Versión en 3/2:



Después de dos frases de ocho compases de las cuerdas (cc. 81-96), el piano se involucra en el dialogo

con la imitación del Tema en la tonalidad del v (cc. 97-104). Continúan dos frases con la misma estructura del inicio del Tema B, ahora a *tutti*, con el piano acompañando con un ritmo de  $\text{♪}$  (la melodía del bajo es conducida con el efecto rítmico ejemplificado arriba) (cc. 105-20). Continúa otro puente a *tutti* en *sol*<sup>#</sup> menor, a manera de dialogo con el piano (cc. 121-36). Este último, responde con material similar a los cc. 31-32 del *Intermezzo*, sobre todo, por los saltos de octava, seguidos por las notas del dibujo melódico descendente, en este caso, de los acordes  $v_7-I$ . La frase es transportada a *Si*, el v de la nueva tonalidad, en la cual se desarrollará la última sección de la Exposición. La sección de transición culmina con el uso del material derivado de los últimos cuatro compases (cc. 77-81) del primer puente (cc. 136-44). La última parte de la Exposición está conformada por dos secciones largas:

1. Cc. 144-78: los primeros treinta y cinco compases, escritos principalmente para el piano, son arpeggios en la progresión  $I-V_7/V-V_7$ , transportados por las tonalidades de *Mi* –I– (cc. 144-54), *Fa*<sup>#</sup> menor –II– (cc. 154-58) y *La* –IV– (cc. 158-68). Las cuerdas acompañan con el ritmo del Tema B utilizando reducidas participaciones que refuerzan los momentos de tensión entre las cadencias. El puente (cc. 170-78) sucede con la modulación directa a *Do* mayor (relativo del homónimo de *La*) (cc. 168-70). La armonía  $v_2/v-VII^{\circ 4}_3/v-||:II^{\circ 2}/I-V^6_5:||$  genera el punto de tensión que conecta con la siguiente sección.
2. Cc. 178-219: el modelo de la progresión  $I-V-II-VI$ , será utilizado durante las primeras dos frases (cc. 178-86), así como en la cuarta y quinta de la sección (cc. 194-206), en *Do* y en *Re*<sup>b</sup>, respectivamente. Las mismas son intercaladas con el material de la parte anterior en *Fa* (cc. 186-98) y con la progresión que preparará el regreso a *La*:  $VI-VII^{\circ 7}/VII-V^6_4-VII^{\circ 7}/II-VII^{\circ 7}/III-V_7-I$ .

El siguiente puente (cc. 219-51) es una sección de transición que conectará con la sección del desarrollo y que contiene material del Tema A en sus primeros ocho compases. La parte central del periodo es un pasaje de octavas con acentos en el segundo tiempo del compás (cc. 227-36) que, después de la llegada al acorde  $VII^{\circ 7}/V$  en *Mi* (cc. 237-38) es utilizado nuevamente el material del Tema A (cc. 239-51), sumándose trinos en la mano derecha del piano, resaltado por los cornos para conectar con el inicio del Desarrollo. En la primera parte del Desarrollo (cc. 251-82) hay una serie de imitaciones del Tema A, a través de los violines segundos (cc. 259-62), violines primeros (cc. 263-66), violas (267-70) y cellos y fagotes (cc. 271-74). La segunda sección comienza con un dialogo acompañado por las cuerdas (Tema C) entre el oboe y el piano en *Fa* (cc. 283-87) y en *sol* menor (cc. 291-97). La tercera vez que es repetida la melodía, se interrumpe el dialogo con el unísono entre la flauta y el piano (cc. 297-99) y por el contrapunto generado por las cuerdas. Finaliza con una sucesión de octavas similar a la de los compases



227-36 en *Sib*, que conducirán a la última parte –más grande en extensión– del Desarrollo. En la última sección del Desarrollo (cc. 306-88), el uso de arpeggios es recurrente con ritmo de  $\text{♩}$ , así como del bloque de acordes con  $\text{♩}$   $\text{♩}$ , este último, extraído del ritmo del motivo, del final de la introducción del movimiento. La forma en que el compositor los desarrolla, con el propósito de generar mayor variedad a nivel armónico, es del siguiente modo: en *Si<sup>b</sup>*: I-VII<sup>o</sup><sub>7</sub>-I-VII<sup>o</sup><sub>7</sub>/II –modulación a do menor–I (cc. 305-13); en *Mi<sup>b</sup>*: I-II<sup>b</sup>-I-VII<sup>o</sup><sub>5</sub>-I (cc. 329-37); en *La<sup>b</sup>*: I-II<sup>b</sup>-I –modulación a si<sup>b</sup> menor–II<sup>b</sup>-i (cc. 341-49); en *Re<sup>b</sup>*: I-II<sup>b</sup> –modulación a Do<sup>#</sup>–II<sup>b</sup>-I-VII<sup>o</sup><sub>2</sub>-II<sup>b</sup>-I (cc. 365-76) –modulación directa a La–I (cc. 377-88). Los pasajes de transición se encuentran escritos en *Do* menor (cc. 321-329) y *si<sup>b</sup>* menor (cc. 357-65), con la inflexión al relativo, en los cuales, violines y violas acompañan con fragmentos del Tema del Desarrollo. El Tema A en la Reexposición (cc. 389-420), escrito en la tonalidad de la Subdominante –*Re*–, en lugar de la Tónica, permite que la llegada al Tema B sea menos elaborada, solamente a través de la transposición tonal –de su análogo de la Exposición–, a la tonalidad del I: *La*. Las variantes con respecto a la sección de la Exposición son solo a nivel armónico (ver tabla 3), con excepción de la orquestación previa a la entrada del piano en la Reexposición (cc. 389-404), donde la orquesta inicia el periodo con el Tema A, en lugar del piano. La última parte del concierto es una extensa Coda, estructurada en 8 secciones:

1. Cc. 631-62: Periodo en dos partes de 16 compases, donde el Tema A, en la Tónica –*La*–, está escrito completamente para la orquesta.
2. Cc. 663-703: En *fa<sup>#</sup>* menor, los elementos melódicos aluden al material rítmico y melódico del puente de la Exposición. Así como en ese puente, las cuerdas acompañan, ahora resaltando con un salto descendente de quinta justa. El movimiento cromático en la armonía predomina en esta sección.
3. Cc. 703-27: Elaboración del Tema A –para la orquesta– y acordes con el ritmo de  $\text{♩}$   $\text{♩}$  –para el piano– (cc. 703-14). Es enfatizado en esta sección el desarrollo armónico, a manera de arpeggios: en *fa<sup>#</sup>* menor: I-V7-II<sup>o</sup><sub>5</sub>/III-V7/III-III-I-V7 (cc. 706-15); *la* menor: II<sup>o</sup><sub>5</sub>-II<sup>b</sup>-V-III+-VI (cc. 716-20); *si* menor: III+VI (cc. 721-22) y *La*: V<sub>6</sub>-I-V<sub>6</sub>/II-II-V<sub>6</sub>/II-II-I<sub>6</sub>-IV-I<sub>6</sub> (cc. 723-27).
4. Cc. 727-50: El Tema del Desarrollo (C) es utilizado en esta sección con la sección de alientos madera, mientras el piano y las cuerdas lo refuerzan con ritmo de  $\text{♩}$  (cc. 727-35). A continuación, el piano retoma fragmentos de dicho Tema alternando octavas duplicadas del mismo (cc. 735-39), hasta completar el primer clímax de la Coda. Una progresión de acordes disminuidos que son conducidos por cromatismo es usada para regresar a la primera sección –variada– de la Coda (cc. 740-50).

5. Cc. 751-75: Como se mencionó arriba, esta sección es una variante de la primera de la Coda. Los cambios consisten principalmente en la orquestación, agregando a la flauta como refuerzo en el salto de quinta justa, mismo que se utilizó en la primera sección de la Coda. Para el piano, son más extensos los saltos melódicos en los compases 771-74 que en la frase análoga (cc. 683-86).
6. Cc. 775-802: El Tema A, en *fa#* menor, está escrito a manera de dialogo entre primeros violines y violas – a la octava–, y oboe y fagot –a dos octavas–, utilizando la transposición tonal del Tema, a través de diferentes grados de la escala menor natural. Los violines segundos realizan un *stretto* (cc. 781 y 789) en la frase de la última pareja de instrumentos mencionados. El piano acompaña con arpeggios de los acordes VI-II-V-I, sin embargo, los tres primeros acordes contienen apoyaturas en la voz de la soprano, esto produce que se prolongue la resolución entre cada uno de ellos. En las dos frases siguientes, es utilizado material rítmico y melódico de la transición al Desarrollo (cc. 227-28) para conectar con los acordes del  $v_7$  (cc. 791-94), II –del homónimo– (cc. 795-98) y  $v_7/vi$  (cc. 799-802).
7. Cc. 803-35: Se produce un cambio de carácter gracias a la modulación a *Re* y a una melodía en contraste declamatoria (cc. 803-18). Parte del Tema del Desarrollo, es utilizado en el piano para producir otro cambio inesperado (cc. 819-27) de carácter y que, al estar escrito en *fa#* menor, prepara la cadencia a *La*. La armonía del puente (cc. 828-35) –en *La*–, que conducirá a la última sección es: IV-I-V<sub>2</sub>/V-I<sub>6</sub>-V<sub>43</sub>/VI-VI<sub>2</sub>-V<sub>7</sub>-I.
8. Cc. 835-71: Es reutilizado el material rítmico y melódico del inicio del Tema del Desarrollo (C), en dialogo con las cuerdas (cc. 835-50). La alternancia de octavas y notas solas en el piano (cc. 851-58) –que una vez más hace alusión al Tema del Desarrollo–, es desarrollada para llegar al máximo punto de tensión de la sección, reforzando las cadencias con toda la orquesta. Este recurso, es utilizado una vez más, en este caso, alternando notas solas en la parte de la mano izquierda y octavas que las imitan en la derecha, del arpeggio del acorde de tónica. Finalmente, la cadencia V-I, en conjunto de las cuerdas (cc. 858-63), conducen al último pasaje con arpeggios del acorde del I en el piano (cc. 863-67), con un tremolo de la nota de tónica escrito para el timbal. El concierto termina con dos acordes del acorde de I a *tutti* (cc. 869-71).

## 4.4. Sugerencias de interpretación

### 4.4.1. *Allegro Affettuoso*

El carácter de la sección introductoria requiere de una sonoridad expansiva, que puede ser reforzada con el pedal de resonancia, a través del «pedal sincopado»<sup>8</sup> (cc. 1-3) y del «pedal rítmico»<sup>9</sup> (cc. 3-4). Las partes similares requieren del mismo tratamiento, como el *sforzando* del punto de llegada de la escala con octavas de los compases 39-40 o de los acordes finales del movimiento (cc. 541-44). Schumann escribe *espressivo* al inicio del Tema A (cc. 4 y 12) y se entiende que el Tema debe ser ejecutado *legato* y con fluidez rítmica, adecuando digitaciones que permitan este propósito, timbrando a la melodía de la soprano para que esta resalte por encima de los bloques armónicos y de las voces restantes. Sin olvidar que el Tema ha sido ejecutado antes por el oboe, el pianista puede intentar emular en su estudio, el *legato* que resulta natural al ser ejecutado por un instrumento de aliento. Así mismo, se debe procurar el uso del pedal. Aunque el compositor escribe muchas indicaciones del pedal de resonancia, en ocasiones deja al pianista la libertad del uso del mismo, sin embargo, debe estar atento a la lógica de la armonía que se produce conforme el discurso avanza, evitando que se produzcan sonoridades indeseadas que puedan afectar a la claridad armónica y melódica (cc. 12-18, 47-66). Una de las dificultades que presenta el concierto es la delimitación de las secciones en partes más pequeñas, como en el Tema A. Cantar con matices conduciendo la melodía, facilita la división en dos semifrases del Tema (cc. 12-15 y 15-18). Este ejercicio permite adecuar las respiraciones naturales a la música que se está ejecutando, gracias a los impulsos naturales de la misma. A lo largo del movimiento se presentan situaciones en las que el balance entre las voces del piano, pueden representar un reto técnico, ya sea por la dificultad rítmica del acompañamiento (cc. 19-31, 77-83 o 205-8) o por la claridad de la melodía principal relacionada a las otras voces, en este caso, por su textura homofónica (cc. 12-18, 47-58) o polifónica (cc. 402-18), o también por su papel de acompañamiento en combinación con la orquesta (cc. 67-76, 102-4, 160-64, 461-81). En todos los casos, es importante resaltar los momentos en que la melodía funge un papel principal a lo largo de las distintas transformaciones en las situaciones dadas. Un ejemplo de este posible problema se encuentra en los arpeggios del Tema del Desarrollo (cc. 156-84), que fácilmente pueden sobrepasar la intensidad sonora de la melodía, gracias a la extensión en el registro que este logra abarcar y por el simple hecho de que el pedal de resonancia es mantenido a lo largo de cada compás, cambio de armonía o de bajo. Para prevenir dicho problema, los dedos de ambas manos pueden estar levemente estirados. Los de la mano izquierda, tocando muy cerca de la superficie del teclado, resuelven este

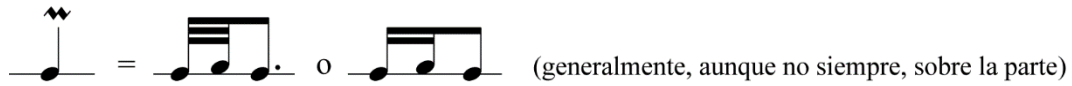
---

<sup>8</sup> Después de cada resolución de la armonía.

<sup>9</sup> Justo sobre los acordes de la cadencia.

problema de balance. En consecuencia, se logra un Tema más diferenciado, en cuestión de «color» que el de la Exposición.<sup>10</sup> En cuanto a la ejecución de la ornamentación, Howard Ferguson (2003) propone la siguiente solución al «trino corto» como el del Tema A:

a) Trino corto, Ferguson (*ibid.*, p. 137):



b) Schumann (c. 16):



El «grupeto» es utilizado en uno de los solos del piano (cc. 115 y 368) como final de la primera parte del Tema de Conclusión, su ejecución debe ser:

a) Ferguson (*ibid.*, p. 138)




b) Schumann (c. 115):



#### 4.4.2. Intermezzo. Andantino grazioso

Una característica que sobresale de la música de Schumann es su tratamiento rítmico. En este movimiento en particular, se destaca la cualidad anacrúsica a lo largo del mismo y de las constantes síncopas (cc. 6-7, 9, 13, 15) que proporcionan variedad y sentido en la fluidez del discurso. Para que la melodía de los primeros dos compases resulte conducida con lógica, debe ser llevada al tiempo fuerte del siguiente

<sup>10</sup> En ambos temas, Schumann escribe *espressivo*.

compás (semifrase abierta) para descender en la dinámica desde el punto máximo de tensión armónica (acorde de V<sub>2</sub>, c. 2). El uso de dinámicas *p* a *mp*, puede resultar suficiente para resaltar dicho momento (primer y segundo tiempo del c. 2) ya que a continuación, se presenta el punto álgido de la frase (cc. 4-5). En este caso, Schumann escribe *sfp* y se debe lograr que cada una de las llegadas a los primeros tiempos de estos compases, sea en *crescendo*. Se sugiere que lugares similares como el de la respuesta del piano en el inciso *b* (cc. 11-12) o en el final del periodo A (cc. 26-27), sean tratados con la misma idea de conducción dinámica. Durante el dialogo en el periodo B, se debe cuidar el balance y «color» del sonido de la mano derecha del piano, tocando más en la superficie del teclado y muy *legato*, con el pedal de resonancia presionado desde la mitad al fondo, conforme la tensión melódica y densidad instrumental asciende. La mano izquierda puede resaltarse para enriquecer con el bajo la sonoridad en el ensamble, conduciendo siempre hacia el segundo compás de las semifrases (por ejemplo, cc. 29-30, 33-34), en los casos en que el piano acompaña. En los compases 31 y 35, el piano puede resolver la dinámica como en los *sfp* graduales del periodo A. Para el puente (cc. 104-9), en la parte del piano, se sugiere el uso de digitaciones paralelas. En ambos, la dinámica desciende desde el segundo  al último de cada compás.

#### 4.4.3. *Allegro vivace*

Para conseguir la fluidez rítmica en este movimiento, la sensación de los impulsos del compás de 3/4 en ningún momento debe de perderse durante la ejecución, pese a que Schumann escribe síncopas (cc. 17, 40, 97-104, 125) o hemiolas (cc. 373-76, 723-26). Las frases deben de conducirse en función del primer tiempo de dicho compás. En general, el uso del pedal de resonancia es constante. Se debe cuidar que las armonías sean claras dada la cantidad de elementos melódicos en arpeggios (cc. 57-72, 144-218) o en las resoluciones por cromatismo (cc. 45-46, 47-48, 227-35). La articulación es un elemento de contraste muy característico de este movimiento. En la sección del puente *a* (cc. 40-81), al contener elementos contrapuntísticos (cc. 40-44, 49-57) se sugiere que el uso del pedal de resonancia sea mínimo o nulo, ya que puede crear un efecto indeseado con relación a la conducción y enlace de las ideas melódicas. La «redistribución» de las manos (Nieto., 2011, p. 203), es una técnica de digitación que facilita en ciertos momentos de la obra, la ejecución de elementos melódicos que puedan ser incómodos para alguna de las manos. En el caso de pasajes como los de los compases 65-73, la mano izquierda proporciona facilidad a la otra mano, dada su proximidad entre los dedos de la octava y la primera nota del arpeggio:

The image shows a musical score for piano, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with various fingerings indicated above the notes. The bass staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include *m.i.* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Fingerings are numbered 1 through 5, with some notes marked with a '2' below them, possibly indicating a second finger or a specific fingering technique. The score is divided into measures by vertical bar lines.

En términos generales con relación a la digitación, es importante escoger dedos que se acoplen a la «topografía» (*ibid.*, p. 173) del teclado, acomodándolos por el diseño de la melodía y armonía de la obra.

## A manera de conclusión...

Luego de la realización de este trabajo, quisiera hacer algunas consideraciones sobre el recital de titulación y sobre el trabajo escrito que lo sustenta.

Sobre el primer particular, considero que es importante fomentar que el alumnado desarrolle el criterio necesario para escoger adecuadamente su repertorio de titulación, de acuerdo con el nivel técnico-interpretativo de cada caso. En mi experiencia, la selección del repertorio que conforma mi programa se fue asentando conforme iba adquiriendo independencia del profesor de instrumento. Además, la posibilidad de interpretar obras de distintos estilos fortaleció mi personalidad artística, tanto por la dificultad técnica de ejecución, cuanto por el aprendizaje a nivel teórico e histórico. Tal vez, si tuviera que pensar nuevamente en un proyecto de este tipo, intentaría hacer uno que involucre a no más de dos autores, para evitar dispersiones y más bien fomentar que el estudio de las obras no me retrasara.

En cuanto al trabajo escrito, quiero señalar la responsabilidad de los asesores al momento de guiar al alumno para que pueda plasmar en su trabajo final las ideas que emergen de sus reflexiones de manera coherente. Sin embargo, en mi experiencia dentro de nuestra Facultad he podido notar un recurrente descuido por parte de los académicos que imparten las asignaturas relacionadas a la investigación, así como un vacío de información por parte de la propia institución sobre los alcances y limitaciones que el alumno debe enfrentar en este proceso. En ese sentido, estoy dispuesto a seguir desarrollando esta idea de manera colegiada, y que en los futuros proyectos de titulación exista una opción para utilizar el modelo de *monografía*, como un espacio para volcar en un trabajo breve las ideas personales y el diálogo con otros autores, en el que el egresado de licenciatura relacione entre sí las obras que tocará, y resalte las características esenciales de las mismas.

## Bibliografía

### 1. Libros

- BACH, J. S., *Clavier-Büchlein für Willhelm Friedemann Bach*, Cöthen, 1720.
- BRYANT, H., *The Letters of Robert Schumann*. London. Selected and Edited by Dr. Carl Storck, 1907.
- BURKHOLDER, J. P., *et al*, *Historia de la Música Occidental*, Madrid, España, Alianza Editorial, 7ª Edición, 2008.
- COOPER, B., *Beethoven*. New York. Oxford University Press, 2008.
- DE BLANCK, O., HERNÁNDEZ G., *Cervantes: 40 Danzas*. La Habana. Ediciones de Blanck, 1959.
- DÍAZ, C., *La Calle de los Sueños: Vida y obra de Mario Ruiz Armengol*. México. Instituto Veracruzano de la Cultura, 2002.
- ELI, V., *et al.*, *Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba: Volumen 1*. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales, 1997.
- ERICKSON, M. A., *A Formal Analysis of Four Selected Piano Concertos of The Romantic Era: A Thesis in Music Literature*. Texas. Faculty of Texas Tech University, 1974.
- FERGUSON, H., *La interpretación de los instrumentos de teclado: Desde el siglo XIV al XIX*. Madrid. Alianza Editorial, S.A., 2003.
- FORKEL, J. N., *Juan Sebastián Bach*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 4ª Edición, 1978.
- GADLES, S., *Ignacio Cervantes y la Danza en Cuba*. La Habana. Ediciones Boloña, 2013.
- GORDON, S., *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York. Oxford University Press, 2017.
- JENSEN, E. F., *Schumann*. New York. Oxford University Press, 2001.
- KÜHN, C., *Tratado de la Forma Musical*. España. Idea Books, S.A., 2003.
- GEIRINGER, K., *Johann Sebastian Bach: Culminación de una era*. Madrid, España. Altena, 1982.
- LAST, J., *Interpretation in Piano Study*. London. Oxford University Press, 1960.



- LEDBETTER, D., *Bach's Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Heaven and London. Yale University Press, 2002.
- MICHELS, U., *Atlas de música, II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Madrid. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1992.
- MIRANDA, R., TELLO, A., *La Música en Latinoamérica: Volumen 4*. México. Secretaría de Relaciones Exteriores México., Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.
- NIETO, A., *La digitación pianística*. España. Mira Editores, 2011.
- PLEASANTS, H., *Schumann on Music: A Selection from the Writings*. New York. Dover Publications, 1965.
- RIKARD-FORD, P., *Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: The Late Piano Works of Robert Schumann*. Australia. Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide, 2010.
- SCHWEITZER, A., *J. S. Bach: El músico poeta*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana, 6ª Edición, 1974.
- STEINITZER, M., *Beethoven*. México. Fondo de Cultura Económica, 1949.
- TAYLOR, R., *Schumann*. Buenos Aires. Javier Vergara Editor, S.A., 1987.
- TOVEY, D. F., *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar-to-bar Analysis*. London. The Associated Board of The Royal Schools of Music, 1931.
- TURECK, R., *Introducción a la interpretación de J. S. Bach: Antología progresiva con estudios introductorios*. Madrid, España. Editorial Alpuerto, S.A, 1983.

## **2. Fonogramas**

- 1997 Malcolm Bilson, *et al*; Beethoven: The complete 32 Piano Sonatas on period instruments (in addition, the three Bonn-Kurfürsten-Sonatas). CD 9707-10. 10 discos compactos.
- 2007 Rosalyn Tureck; Rosalyn Tureck interpreta Bach I (El Clave Bien Temperado Libros 1 & 2), Lantower Records, Buenos Aires, Argentina. 2 discos compactos.
- 2011 Alejandro Corona; Alejandro Corona interpreta a Mario Ruiz Armengol, Videophonic, México. 1 disco compacto.

- 2012 Angela Hewitt; Schumann: Piano Concerto and Op. 92 & 134. Londres, Hyperion Records, CDA 67885. 1 disco compacto.
- 2012 Jonathan Biss; Beethoven: Piano Sonatas, Vol. 2 – Nos. 4, 14 ‘Moonlight’, 24 & Fantasy in G Minor, Reino Unido. Onyx4094. 1 disco compacto.
- 2017 Martín Camacho; Armengol Danzas Cubanas, Urtext, México. URT 268. 1 disco compacto.

### 3. Recursos de internet

- BISS, J., *Lesson Notes and Resources: Exploring Beethoven's Piano Sonatas*. <https://www.coursera.org/learn/beethoven-piano-sonatas>. (12/12/2016)
- CAMACHO, M., *Armengol: Danzas Cubanas*. <http://www.arkivmusic.com/classical/Name/Martin-Camacho/Performer/485748-2> (03/09/2017)
- DAVERIO, J., Y SAMS, E. *Schumann, Robert* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>. (27/08/2018)
- GOETH, P., *J. S. Bach, The Well-tempered Clavier – Online Analysis*. <http://www.bachwelltemperedclavier.org/pf-d-minor.html>. (18/08/2017)
- HANFORD, J. Y KOSTER, J., *J. S. Bach*. <http://www.jsbach.org/completeyear.html>. (12/08/2017)
- HEWITT, A., *Schumann Piano Concerto*. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67885](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67885). (01/02/2018)
- HIROKAWA, K., *Catálogo de obras para piano de Mario Ruiz Armengol*. [http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e\\_armengol/e\\_armengolarti.html](http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_armengol/e_armengolarti.html). (01/10/2017)
- JOHNSON, D., *et al. Beethoven, Ludwig van*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. (27/02/2018)
- KEMP, L., *Mendelssohn: Symphony No. 3 ‘Scottish’; Schumann: Piano Concerto* [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_LSO0765](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_LSO0765). (01/02/2018)
- POLSSON, K., *Chronology of World History*. <http://worldtimeline.info/wor1720.htm>. (12/08/2017)

- POLSSON, K., *Chronology of World History*. <http://worldtimeline.info/wor1740.htm>. (12/08/2017)
- SANTIAGO, B., *René Touzet al teclado, un grande de la música*. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/rene-touzet-al-teclado-un-grande-de-la-musica-268783>. (01/10/2017)
- SIGLIND, B., *WTC I/6 in D minor - Prelude*. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/wtc-i-06.htm>. (13/12/2017)

# Apéndices

## Apéndice 1

### Programa del recital público

#### Clave Bien Temperado (Primer libro)

- Preludio en re menor
- Fuga en re menor

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)  
5'

#### Sonata para piano No. 4, Op. 7, en Mi<sup>b</sup>

- *Allegro molto e con brio*
- *Largo, con gran espressione*
- *Allegro*
- *Rondo*

Ludwig van Beethoven  
(1770-1827)  
25'

#### 22 Danzas Cubanas para Piano

- Danza Cubana 16: Esencia  
(en memoria de Claude A. Debussy)

Mario Ruiz Armengol  
(1914-2002)  
7'

#### Concierto para piano y orquesta, Op. 54, en la menor\*

- *Allegro affettuoso*
- *Intermezzo. Andantino grazioso*
- *Allegro vivace*

Robert Schumann  
(1810-1856)  
22'

Guillermo Cuellar  
Piano

\* Pianista acompañante: Miguel Ángel Márquez Arias

## Apéndice 2

### Notas al programa

#### **Preludio y Fuga vi del Primer Libro del Clave Bien Temperado, BWV 851**

De toda la música para teclado escrita por Johann Sebastian Bach (1685-1750) algunas obras destacan por sus cualidades pedagógicas. Entre ellas están los dos libros que conforman el *Clave Bien Temperado* (BWV 846-93), escritos en distintas ciudades (Köthen y Leipzig) en un intervalo de casi 20 años entre ellos. Estos libros contienen preludios y fugas en las 24 tonalidades mayores y menores. La sexta obra del primer libro, en la tonalidad de *re* menor, representa un ejemplo de cómo la técnica compositiva se pone al servicio de la práctica, pues, por ejemplo, en el *Preludio*, el compositor muestra diferentes enlaces armónicos que requieren una ejecución fluida, a partir de un *moto perpetuo* con arpeggios sobre un bajo dado. Por otra parte, la ejecución de la *Fuga* requiere de un dominio técnico absoluto para lograr un trabajo polifónico coherente y comprensible para quien escucha la pieza.

El *Clave Bien Temperado* es una obra que en su momento (con el primer libro) también solucionó un problema de practicidad para los músicos de su tiempo, pues con estas obras se pudo demostrar el uso de un instrumento afinado con temperamento igual, en el cual se pueden ejecutar obras en diferentes tonalidades sin tener que cambiar de instrumento o de afinación. Este es uno de los antecedentes que abonaron al desarrollo del piano moderno y que en la actualidad mantiene vigente este repertorio.

#### **Sonata para piano, No. 4, Op. 7, en *Mi*<sup>b</sup>**

Ludwig van Beethoven escribió un total de 32 sonatas para piano. A partir de la composición de estas obras, se puede distinguir con claridad el estilo de los periodos en que se divide su vida, a partir de los años que estuvo en Viena: El periodo temprano (1792-1802) con las primeras 18 sonatas; el periodo intermedio o “heroico” (1803-12) con ocho sonatas; y el periodo tardío (1813-27) con seis más. La Sonata *Op. 7* pertenece al periodo temprano del compositor, que en ese momento estaba en busca de reconocimiento del público vienés. Es posterior a la sonata *Op. 49*, no. 1 y a la Serenata para trio de cuerdas *Op. 8* y otras obras pequeñas. En el título incluyó la apócope “*grand*” refiriéndose así a una sonata extensa, así como en las del *Op. 2*, de cuatro movimientos, igualando la categoría de una sonata para

piano a la de una Sinfonía. Se la dedicó a su estudiante la Condesa Babette Keglevics, a quien dedicó también su Primer Concierto para piano y orquesta, *Op.* 15, así como las Variaciones *Op.* 34 y *WoO* 73.

Uno de los atractivos de la obra es el interés del compositor por las *Codas* que se alejan temporalmente de la tonalidad original del cada movimiento.

En la exposición del primer movimiento, el material se extiende de manera inusual con mucha variedad al llegar a la zona del segundo tema. El segundo movimiento es de cualidad contemplativa con el reiterado uso de silencios entre frases. El tercer movimiento recuerda al *Minuet* y *Trio* de obras similares de la época, excepto por la ausencia de repetición de la segunda mitad del *trio*. El último movimiento es un rondo muy similar al modelo utilizado en la sonata *Op.* 2, donde la parte C, compuesta en dos partes, está escrita cada una con barras de repetición.

### **Danza Cubana No. 16: Esencia (en memoria de Claude A. Debussy)**

Las *Danzas cubanas* son una muestra de la influencia de la música popular cubana y del jazz, combinada con los estudios formales que tuvo Ruiz Armengol a lo largo de su vida. Un antecedente que refuerza su perfeccionamiento en el género popular del bolero cubano fue dentro del «filin», cuyos autores más representativos fueron los cubanos César Portillo de la Luz (1922-2013), Antonio Méndez (1927-89) y otro mexicano aparte de Ruiz Armengol, Vicente Garrido (1924-2003). Así como el danzón desplazó a la «contradanza» y a la «danza» en Cuba, el «filin» jugó un papel similar con el bolero tradicional. René Touzet (1916-2003), otro músico cubano amigo de Ruiz Armengol fue quien lo alentó para que escribiera sus primeras *19 Danzas cubanas* (1979-91), siendo que Touzet escribió entre 1930-89 más de cien danzas en las que combinó recursos sonoros del folklore cubano, del jazz y de la música de concierto. El pianista Martín Camacho en la información del disco “Armengol: Danzas Cubanas”, en el que grabó las *22 Danzas cubanas* del compositor mexicano, escribió con relación al estilo de estas obras:

las innovaciones de Ruiz Armengol en el género de la Danza cubana en las áreas de la forma, originalidad harmónica, variedad rítmica, contenido estético, y brillantez pianística, sugieren una contribución única en la historia del género. Posiblemente, el tiempo es la mejor prueba del mérito de un compositor y sus

Danzas cubanas parecen ser la parte ganadora de esta prueba, como ha sido evidenciado gracias al interés en su música por ejecutantes y oyentes.

### **Concierto para Piano y Orquesta, Op. 54, en la menor**

En el periodo Romántico, la forma musical que supone el Concierto con solista se convirtió en uno de los pináculos del individualismo, marcada tendencia social del siglo XIX. Particularmente para el piano, compositores como Ignaz Moscheles (1794-1870), Fryderyk Chopin (1810-1849) o Franz Liszt (1811-1886), reafirmaron dicha tendencia al mostrarse como los protagonistas de sus conciertos en la figura del creador-intérprete. A principios del siglo XIX, la creciente industrialización de la música devino en la creación de orquestas y grupos de cámara profesionales, en la fabricación de instrumentos, en la práctica musical de aficionados y en la publicación de música nueva. Estos hechos lograron estimular a los compositores nacidos en las primeras décadas del siglo para escribir obras que fusionaron la tradición musical del siglo XVIII, con recursos nuevos del Romanticismo. El *Concierto para piano, Op. 54*, de Robert Schumann, no es la excepción. Completado el primer movimiento en 1841 –*Fantasia*– y terminado en 1845, los elementos innovadores, en combinación con la forma clásica de los músicos de las generaciones pasadas, son utilizados de forma equilibrada. Varios de estos recursos se reflejan de la siguiente forma:

- a) El gesto inicial del concierto es similar al del *Concierto en Mi<sup>b</sup>, “Emperador”, Op. 73*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Otra influencia de esta característica se ve en el *Concierto en sol menor, Op. 25*, de Felix Mendelssohn (1809-47), escrito diez años antes que el de Schumann.
- b) El material de la Exposición evita también el principio clásico de la «doble exposición», común en compositores como Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-88) o W.A. Mozart (1756-91).
- c) El continuo uso del motivo inicial del tema, transformado a lo largo de los subsecuentes movimientos, para crear una estructura casi monotemática durante la obra.
- d) La intención de evitar la composición de un Concierto lleno de efectos para el pianista virtuoso, que agradasen de manera inmediata a un público fácil de impresionar.

- e) El tratamiento de la orquesta es moderado, creando un diálogo con el piano y resaltando en los momentos de *tutti*, casi siempre en la transición a los cambios de sección.

Schumann, al lastimarse uno de sus dedos de la mano derecha, propició que sus ambiciones como virtuoso del piano que interpretaba sus propias obras en concierto quedaran relegadas. Clara Schumann (1819-1896), su esposa, jugó un papel muy importante con relación al fomento de la música de su marido, ya que casi durante toda su vida ejecutó su obra para piano, logrando la aceptación de esta, con el paso del tiempo. El *Concierto para piano, Op. 54*, formó parte de su repertorio, desde su estreno en 1845 y hasta su muerte.