



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**



**OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN MÚSICA PIANO  
QUE PRESENTA:  
CARLOS ENRIQUE SALAZAR LUGO**

**ASESORES**

**RECITAL PÚBLICO: MTRO. LUIS IVÁN JIMÉNEZ OLIVERA  
NOTAS AL PROGRAMA: MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO**

**CIUDAD DE MÉXICO**

**2018**



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**

A mi esposa la maestra Patricia Sandoval, por ser mi compañera, mi soporte y mi aliciente para seguir adelante; por ser un ejemplo de vida cuando todo parece que no tiene solución, apoyarme y creer en mí cuando nadie más lo hacía.

A la maestra Violeta Cantú por ser mi asesora musical durante todos los semestres de mi carrera y siempre preocuparse por cada uno de sus alumnos entregando lo mejor durante cada clase.

Al maestro Miguel González Sobrino por tomar la estafeta durante el último semestre de la carrera y siempre una sonrisa apacible.

Al maestro Luis Iván Jiménez por su dedicación y entrega en cada revisión que me hizo favor de realizar.

Al maestro Álvaro Olín, a la maestra Adriana Sepúlveda y a la maestra Rebeca Lluveras por aceptar sin miramientos ser parte fundamental durante el proceso.

Al maestro Jesús María Figueroa que desde donde quiera que esté su huella permanece en cada uno de sus alumnos y su legado permanece vivo mientras nos mostramos con pasión en la vida como lo como él lo hizo en cada una de sus notas.

A mi madre Margarita Lugo por iniciarme en este largo caminar y apoyarme siempre siendo un ejemplo de vida y perseverancia.

A mi hermano Israel por ser incondicional y siempre estar presente en todo momento de mi vida.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	iv
<b>Suite Inglesa No. 3 en Sol Menor, BWV 808 Johann Sebastian Bach (1685-1750)</b>	
Análisis Histórico	1
Análisis Musical	7
Bibliografía	31
<b>Sonata No.21 en Do Mayor, Op. 53 Ludwig van Beethoven (1770-1827)</b>	
Análisis Histórico	32
Análisis Musical	40
Bibliografía	76
<b>Balada No.1 en Sol Menor, Op. 23 Fryderyk Chopin (1810-1849)</b>	
Análisis Histórico	77
Análisis Musical	86
Bibliografía	98
<b>Valses Nobles y Sentimentales, M. 61 Maurice Ravel (1875-1937)</b>	
Análisis Histórico	
Análisis Musical	99
Bibliografía	112
	139
<b>Vals Capricho, Op.1 Ricardo Castro (1864-1907)</b>	
Análisis Histórico	140
Análisis Musical	151
Bibliografía	162
<b>Conclusiones</b>	163
<b>Anexos</b>	
Síntesis del Programa de Mano	167

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un análisis histórico – musical de brillantes compositores que han sobresalido en la escena sonora consolidando diversos estilos artísticos desde el siglo XVIII hasta el siglo XX: Johann Sebastian Bach (1685-1750) en el periodo Barroco con la *Suite Inglesa no. 3*; Ludwig van Beethoven (1770-1827) en el Clásico a través de la *Sonata para piano no. 21 en Do Mayor*; Fryderyk Chopin (1810-1849) y la *Balada No. 1* que pertenece al estilo romántico; Maurice Ravel (1875-1937) representante de la música Contemporánea del siglo XX con los *Valses Nobles y Sentimentales* y Ricardo Castro (1864-1907) como exponente de la música mexicana de finales del siglo XIX con el *Vals Capricho*.

A pesar de las múltiples investigaciones que se han realizado de los mencionados autores, incluyendo biógrafos, notables historiadores y musicólogos, es necesario reevaluar su trascendencia como nunca antes en la presencia de la música académica de nuestro tiempo no sólo para evitar que ésta se pierda, sino para encontrar nuevas betas de investigación que nos ayuden a interpretar mejor las obras a través de la comprensión de las motivaciones personales, históricas, culturales, artísticas y musicales de cada compositor.

Por ello, la propuesta metodológica de este escrito se circunscribe a dos fases que se irán alternando en el análisis de cada compositor: en una primera etapa destaco un análisis histórico, cuyo objetivo no está acotado a meros datos biográficos de los autores, que ya son abundantes en otros estudios; se trata de la contemplación de las circunstancias que rodearon a estos artistas llevándolos a un desarrollo musical expresado en las condiciones históricas de cada país que fortalecieron un estilo propio, pero que continúan siendo parte de la necesidad de construir una naturaleza distintiva y personal que se reafirmó con mayor o menor intensidad. De esta manera es posible advertir en qué forma contribuyó el impulso de la música formal a la gestación de una identidad cultural y social, emergida de la visión creadora de los compositores en su afán por modernizar y experimentar con el sonido.

La segunda fase de cada sección corresponde a un análisis técnico-teórico de cada compositor. El propósito fundamental de este apartado consiste en brindar una descripción de la estructura armónica de las obras, así como de los elementos característicos que la conforman y permiten redescubrir las conexiones entre dichas piezas constitutivas para desarrollar la composición. El resultado de este proceso desemboca además de un análisis teórico, en una explicación técnica de las obras y cómo se manifiestan a través del instrumento.

Esta metodología cumple con varios objetivos: ya que, si bien colabora en el entendimiento tangible y sistemático de las obras mediante la comprensión de las secciones que la conforman, así como la intencionalidad armónica de la obra, también facilita la memorización durante la ejecución pianística que constituye una parte vital en el proceso de titulación.

Si bien la pretensión final de este trabajo no consiste en establecer una versión absoluta y concluyente a través de mis propias conclusiones, busca dejar una aportación a la comunidad estudiantil de la *Facultad de Música* de la *Universidad Nacional Autónoma de México*, que contribuya a realizar interpretaciones menos abstractas y más apegadas a la lógica musical e intencionalidad de los autores.

## **SUITE INGLESA No.3 EN SOL MENOR, BWV 808 (1715-1720)**

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

### **ANÁLISIS HISTÓRICO**

La trascendencia de Johann Sebastian Bach dentro de la interpretación, composición e historia de la música es indiscutible: La exigencia y academicismo de sus obras no demerita en absoluto la belleza y estética que confluyen en un escenario tan complejo como fascinante. Justamente uno de los retos más afanosos al momento de estudiar a Bach, radica en la versatilidad de las temáticas y preferencias rítmicas del compositor en cada etapa de su vida.

Bach pertenece al grupo de los compositores del estilo Barroco, cuyo origen de nacimiento (Eisenach, hoy Alemania)<sup>1</sup> selló profundamente su carácter artístico, desprendiéndose de la variante Italiana, que si bien moldeó el ejemplo para el desarrollo de otras Bellas Artes, al final del periodo lograron desarrollarse otras variantes en las que Bach logró abrir una coyuntura musical en la composición barroca de tal envergadura que algunos autores han ligado la muerte del artista con el fin de la fase barroca en la música (1750). A pesar de que el Barroco estaba en el ocaso, Bach, supo sacar provecho del estilo, comprendiendo y dando su forma más acabada a través del refinamiento del contrapunto y la tonalidad.

El barroco italiano es el más importante en sus dos primeras etapas, la temprana y la media, mientras el barroco alemán tiene la supremacía en la tercera, es decir en el barroco maduro. Pero probablemente los maestros alemanes de la tercera época no hubieran logrado su gran adelanto sin las enseñanzas de los maestros italianos de los tiempos anteriores [...] los musicólogos han aceptado que el barroco se inicia por los años 1600 y termina en 1750, año de la muerte de Johann Sebastian Bach.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nikolaus Forkel, *Johann Sebastian Bach* (New York: Oxford University Press, 2011), 78

<sup>2</sup> Arturo Manzanos, *Apuntes de la historia de la música* (México: SEP, 1970), 93.

Es posible atribuir otro aspecto que debió socorrer el éxito de sus obras: Bach se convirtió en el portavoz con mayor preponderancia de su época dentro de la música protestante. Si bien un baluarte del Barroco fue la Contrarreforma católica<sup>3</sup>, durante el siglo XVIII, varios países europeos se volcaron sobre el reformismo, siendo el arte una arena en la lucha por ganar adeptos religiosos. Sin embargo, las creaciones de Bach han superado la prueba del tiempo, pudiendo observar que, en numerosas variantes cristianas de la actualidad, la música del virtuoso alemán, ha sido apropiada de tal manera que predominó mucho más allá de la justa religiosa de su momento.

Ahora bien, al momento de estudiar en forma su trabajo musical, resulta primordial mencionar la complejidad de abordar teóricamente las obras de Johann Sebastian Bach. Primeramente, la suma cuantía de sus aportaciones al mundo de la música occidental y el alcance en la concepción de la música académica hasta nuestros días. En segundo lugar, la enorme producción de obras que suman cerca 1127 dentro de su catálogo BWV, (sin contar algunas atribuciones dudosas e incluso obras sin descubrir), que se encuentran clasificadas en tipo de obra y no en orden cronológico de creación.<sup>4</sup> Y finalmente, casi la totalidad de su música fue escrita durante periodos relativamente breves de tiempo y sobre encargo, lo que dificulta enormemente identificar temporalmente las peculiaridades de orden y estilo en determinado momento histórico dentro y fuera de la vida del compositor, por lo que existen muchas versiones o suposiciones sobre la inspiración que llevó a crearlas. Incluso se divaga sobre el porqué del título de algunos trabajos sin llegar a un acuerdo unánime, como resulta ser el caso de la *Suite inglesa*.

A lo largo de su vida, Johann Sebastian, escribió obras sacras y seculares unificando los diferentes estilos regionales y nacionales. Su estilo estuvo marcado por influencias francesas, alemanas e italianas. A diferencia de la música para órgano, su música para clave

---

<sup>3</sup> Desde el punto de vista histórico, el Barroco fue entendido como una expresión de la Contrarreforma Católica y revolución cultural que duró hasta 1650 cuando concluyó la Guerra de los Treinta años, abriendo paso a la hegemonía protestante en algunos países de Europa. Werner Weisbach. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma* (Madrid: Calpe, 1942), 162

<sup>4</sup> Daniel Melamed, *An Introduction to Bach Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 46



fue escrita durante periodos relativamente breves y publicada después de su muerte incluyendo las *Suites Inglesas* que son el primer conjunto de obras maduras a gran escala para clave en la producción de Bach antes que el *Clave Bien Temperado*<sup>5</sup>.

Dentro de esta variedad creadora, podemos mencionar la *Suite inglesa No. 3*, misma que permite comprender el interés y preocupación musical que Bach poseía por acotar dentro de su repertorio obras de tipo dancístico; entre ellas, el conjunto de obras de más fácil acceso, que fueron conocidas como las *Suites Inglesas* (BWV 806-811), *Francesas* (BWV 812-817) y *Partitas* (BWV 825-830). Si bien no existe un consenso definitivo sobre el año de composición de las *Suites inglesas*, se estima que fueron escritas entre 1715 a 1720.<sup>6</sup> Estas colecciones constituyen obras estilizadas de danzas en forma binaria y sobretodo personifican la concepción bien integrada del género.

Satisface su propia predilección por las texturas fugadas (especialmente en los movimientos concluyentes de *Giga*), y se abandona a una variedad de composiciones polifónicas que penetran la estructura de prácticamente cada movimiento de las *suites*.<sup>7</sup>

Dicho esto, uno de los cuestionamientos pertinentes respecto al análisis del trabajo de Bach, no refiere sólo a la inspiración que motivó al artista a componer la *Suite Inglesa No.3*; sino que en la actualidad persisten pugnas y teorías no aprobadas unánimemente por los estudiosos de la historia de la música en torno al nombre que acompaña a esta serie de danzas. En efecto, no se sabe por qué se le denominó “inglesa”, siendo ésta la causa por la que deseo presentar en este apartado las discusiones que se han desarrollado alrededor de las hipótesis que han surgido para explicar la procedencia del vocablo “inglesa”.

Se ha de acotar que la serie de *Suites Inglesas* coincide con cambios significativos por los que atravesaba el compositor: la mudanza a diferentes ciudades alemanas que implicó

---

<sup>5</sup> Charles Sanford, *The Music of Bach, an Introduction* (New York: Dover Publications, 1996), 163

<sup>6</sup> Existen nueve suites adicionales para teclado pero que no pertenecen a alguna colección: *Suite en La Menor* (BWV 818/818a); *Suite en Mi Bemol Mayor* (BWV 819); *Obertura en Fa Mayor* (BWV 820); *Suite en Si Bemol Mayor* (BWV821); *Suite en Sol Menor* (BWV 822); *Suite en Fa Mayor* (BWV 823); *Obertura en Si Menor* (BWV 831); *Suite en La mayor* (BWV 832); *Preludio y Partita en Fa Mayor* (BWV833). Christoph Wolff, *Bach: El Músico Sabio* (Barcelona: Ediciones RobinBook, 2012), 182

<sup>7</sup> Wolff, *Bach: El Músico Sabio*, 201

variaciones en las temáticas y propósitos musicales. De esta forma, debe entenderse que “el término de *inglesas* no fue utilizado por Bach sino insertado en ediciones posteriores a su muerte de origen desconocido y debatible pues en términos de implicaciones estilísticas, no hay nada en concreto sobre su influencia inglesa.”<sup>8</sup>

De esta manera, debe comprenderse que el término no fue usado por el propio Bach, sino que éste se insertó *post mortem*, lo mismo que sucedió con las así llamadas *suites francesas*. Las *Suites inglesas para clave* junto con la mayoría de sus obras, fueron publicadas luego de su muerte y se cree que “de 18 *suites* para clave solo compuestas, sólo cuatro fueron publicadas durante la vida del compositor”<sup>9</sup>.

Considero que existen tres explicaciones posibles para comprender por qué entonces fueron denominadas como “inglesas”:

El primer biógrafo de Bach, el teórico y músico alemán, Johann Nicolaus Forkel<sup>10</sup> comentó al respecto: "Se les conoce por el nombre de *Suites Inglesas* porque el compositor las hizo para un inglés de rango." Esta versión es apoyada por los propios hijos de Bach, quienes afirmaron que efectivamente su padre realizaba composiciones para la nobleza inglesa.

Esto puede dar paso a una segunda explicación: mucha de las opiniones sobre este tema estaban valuadas en la percepción tan distinta que se tenía de esta música en años posteriores a Bach, puesto que el Barroco era un término que se utilizaba de forma despectiva como sinónimo de mal gusto y rareza, siendo desacreditado y despreciando la producción de muchos artistas que fueron parte de este movimiento, desde luego, incluido Bach quien falleció como hemos mencionado, con el estilo Barroco, siendo olvidado por investigadores contemporáneos que pudieron haber dado una mejor respuesta a la esencia de las obras del compositor.

---

<sup>8</sup> Charles Sanford, *The Music of Bach, an Introduction* (New York: Dover Publications, 1996), 175

<sup>9</sup> Wolff, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, 157

<sup>10</sup> Forkel, *Johann Sebastian Bach*, 142

La tercera hipótesis, proviene de las ideas del musicólogo e historiador inglés Sanford Terry quien estudió a profundidad la obra de Bach a inicios del siglo XX. Mencionó que “Las *suites inglesas* pudieron haber sido dedicadas para los ingleses que visitaban la corte de *Cothen*, lugar donde probablemente fueron escritas.”<sup>11</sup> Esta costumbre no fue idea original de Bach, ya que otros compositores ingleses como Purcell y sus antecesores como John Blow, utilizaban el término *Prélude* en sus obras. La idea proporcionada por Terry es hasta hoy la más divulgada entre la comunidad musical erudita pues, aunque las partituras originales jamás se encontraron, en cambio, se tiene una copia realizada por uno de sus hijos de Bach que la titula como: “*Fiat pour les anglois*” (Hecho para los ingleses) aunque bien podría ser un comentario de la mano del copista y no del compositor razón por la que la discusión no ha sido finalizada.<sup>12</sup>

Ahora bien, aunque la *suite* es propiamente una palabra de origen francés, el género musical fue mayormente desarrollado en Alemania bajo la influencia de la nueva escuela de la música italiana, siendo tarea de cada compositor aportar a su gusto el orden y el tipo de danzas que se asociara a su cultura nacional. Esto es posible apreciarlo en La *Alemanda* de Alemania, la *Courante* de Francia, la *Pavada y Gallarda* de Italia, la *Chacona y Zarabanda* de España y la *Giga* de Inglaterra; de esta forma, siendo las danzas establecidas desde épocas anteriores a la creación de la *suite*, nos encontramos definitivamente ante un género musical cosmopolita y muy difícil de indagar.

Pese a este problema de términos, se pueden visualizar dos características generales en estas obras: la tonalidad, como elemento musical que se tenía en común y sus rigurosos principios de organización dentro de la lógica contrapuntística.

El conjunto de *suites* para teclado podría carecer de un sentido rígido de contrapunto; sin embargo, examinando más profundamente, se encuentran elementos que demuestran la

---

<sup>11</sup> Wolff, *Bach: El Músico Sabio*, 243

<sup>12</sup> Klaus Eidam, *La Verdadera Vida de Johann Sebastian Bach* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1999), 257

compatibilidad de las danzas *galantes*<sup>13</sup> que componen las *suites* con la lógica contrapuntística que he referido anteriormente. Por ejemplo, es posible encontrar en el análisis de la *giga*, contrapunto imitativo, basado claramente en principios de fuga, así como en la *Allemande* y la *Courante*. Así mismo, el contrapunto imitativo es posible encontrarlo en el *Prélude*, aunque no se trate de una danza ni de un movimiento en forma binaria.

Desde 1693 compositores como Rosenmueller (1619-1684) popularizaron el final de la *suite* con una *Zarabande*, cosa que le valió un sin número de reproches, ya que la zarabanda es una danza poco conclusiva y lenta; Bach en cambio, resolvió cambiarla por la *Giga*<sup>14</sup>, teniendo buena aceptación por el público. Con el paso de los años, el término *suite* poco a poco fue estableciéndose y ajustándose a un régimen convencional que trataba de dar unidad a las danzas que se introducían en ella.

No fue por casualidad que Bach decidió ahondar en la composición y no limitarse a los géneros del teclado y a la interpretación específica del órgano. Y embarcarse en él, de refinar las destrezas técnicas necesarias para transformar y controlar el trabajo compositivo sobre la sustancia musical a mano, poniendo constantemente a prueba su imaginación musical.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Durante los años de composición de las suites para teclado, el término *galante* implicaba a la “moda y falto de contrapunto”. Los trabajos de Bach, por el contrario, fueron complejos armónicamente y con más desarrollo contrapuntístico que sus contemporáneos. Wolff, *Bach: El Músico Sabio*, 57

<sup>14</sup> Los compositores ingleses comenzaron con una época de experimentación musical que los llevaría hasta el *jig* irlandés, que hace referencia a la música festiva, rápida y virtuosa, siendo éste el origen de la *giga* barroca.

<sup>15</sup> Wolff, *Bach: El Músico Sabio*, 188

## SUITE INGLESA No.3 EN SOL MENOR, BWV 808 (1715-1720) ANÁLISIS MUSICAL

Johann Sebastian Bach siempre le da a cada una de las principales formas dancísticas una personalidad musical tratando de conservar su carácter primitivo, pero en orden como una colección de piezas. Rara vez, sin embargo, son sus piezas de danza mencionadas como importantes contribuciones a la técnica de composición y estética musical. Para Forkel<sup>16</sup>, Bach llevó el desarrollo de las danzas mucho más lejos que cualquiera de sus predecesores o contemporáneos. Así como el *Clave Bien Temperado* representa la definición de la tonalidad las *Suites* demuestran notable control en una gran variedad de tipos de danza establecidos y, al mismo tiempo, con melodías atractivas apoyadas y mejoradas por ricas texturas rítmicas. Sin embargo, y a raíz de considerar a la tercera de estas suites como una verdadera obra maestra, esa importante naturalidad entre las transiciones de las danzas queda en segundo lugar. En los tres grupos principales de Suites para teclado, Bach se adhiere firmemente a la secuencia de movimiento tradicional de *Allemande-Courante-Sarabande*; un patrón que da lugar a una gran variedad de posibilidades de introducir un par de danzas secundarias para ayudar a mantener la atención hasta el gran final.

Las imágenes que serán utilizadas en este análisis están tomadas de: Bach, Johann Sebastian. 1979. *Die Sechs Englishchen Suiten = 6 Suites Inglesas*, Kassel: Bärenreiter.

### **PRÉLUDE**

El *Preludio*, al menos en la época barroca, es una pieza que tiene por objeto introducir a una o varias piezas. El presente *Preludio* está construido en la tonalidad de *sol menor* a la manera de un *Concerto Grosso*, alternando *ripieno* y *concertino* (*Episodio*) en siete secciones estructuradas de forma irregular en la cantidad de compases que las forman. Así pues, el esquema estructural del *Preludio* se establece de la siguiente manera:

---

<sup>16</sup> Rick Marshall, *Johann Sebastian Bach* (Nashville: Thomas Nelson, 2011), 37

Ripieno 1	Episodio 1	Ripieno 2	Episodio 2	Ripieno 3	Episodio 3	Episodio 4	Ripieno 4
I	i-III	III	III	V	V	v	I
cc.1-22	cc.35-66	cc.67-98	cc.99-110	cc.111-124	cc.125-160	cc. 161-155	cc.156-183

## RIPIENO 1

Aunque no existe una proporción simétrica para el estudio de este prelude, es posible dividirlo en tres partes para su correcto análisis.

Durante la primera parte, de los compases 1 al 15, el *ripieno* establece el *Motivo* principal que está construido por medio de *tónica y dominante*. Esta secuencia se repite durante tres ocasiones en el bajo de manera descendente mientras un conjunto de escalas ascendentes con la misma estructura armónica en la mano derecha permite alcanzar un punto máximo de tensión en el séptimo compás. A partir del octavo compás, las escalas anteriores cambian de voz y comienza una secuencia por *cuartas* en la primera nota del compás del bajo, mientras que en la mano derecha sigue dibujándose parte del *motivo A* seguido de escalas descendentes.

Figura 1, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prelude cc. 1-15

Presentación del *Motivo A* en 3 ocasiones. La serie de escalas continua en el compás 8 destacando una secuencia por *cuartas* en el bajo mientras que se dibuja un fragmento del *Motivo A* en la mano derecha.

La segunda parte contiene un cambio de textura a partir del compás 16 pues se presentan tres voces que tienen objetivos diferentes: En primer lugar, aparecen tres octavos en el bajo siguiendo una progresión por *cuartas* idéntica a la presentada anteriormente. Por otro lado, destaca en la mano derecha una melodía mientras que fragmentos de escalas la acompañan.

Figura 2, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc. 16-20  
Cambio de textura a tres voces: Una melodía acompañada en la mano derecha y la presentación del *Motivo B* en la mano izquierda siguiendo una progresión en *cuartas*.

La última parte del *Ripieno* consiste en una progresión que parte de *quinto grado* en el compás 21 y termina nuevamente en el compás 28 en la *dominante*. Para esta progresión se emplea en la mano derecha una célula del *Motivo A*, mientras que en la izquierda sigue la serie de escalas de acuerdo al grado armónico correspondiente. Del compás 29 al primer *octavo* del compás 33 se presenta una *cadencia perfecta*.

Figura 3, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc. 21-32  
Progresiones en la mano derecha con escalas acompañando. En el compás 29 comienza la *cadencia* del *Ripieno*.

## EPISODIO 1

El Episodio 1 comienza en el compás 33 y corresponde a la parte del *Concertino* que sigue empleando algunas características del *Ripieno*. Para el estudio y futura referencia se dividirá su análisis en dos partes.

En la primera parte se expone el *Motivo B* y, por otro lado, continúa el uso del *Motivo A* en el compás 35, así como la aparición de nuevos rasgos característicos, como el *Motivo B* en el compás 33, que se repetirán en los siguientes Episodios. Con excepción de los últimos compases de esta sección, sólo se han empleado dos voces para su construcción.

Figura 4, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc. 31-44  
Presentación del *Motivo B* en ambas manos combinándolo con *Motivo A*.

La segunda parte comienza en el compás 45 con la aparición del *Motivo C* retomando la textura a tres voces; la mano derecha se convierte en un acompañamiento de *dieciseisavos* donde la primera nota de cada tiempo es un complemento armónico del motivo y la segunda nota de cada tiempo funciona como un pedal que refuerza los principales grados armónicos. Cabe destacar que, de acuerdo a la relación armónica que existe en cada compás, es posible hablar de un cambio de tonalidad a *Si bemol*, misma que se reafirma tras la cadencia del compás 63.



Figura 5, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc. 41-67

El nuevo *Motivo C* se presenta durante tres ocasiones en la tonalidad de *Si Bemol* que se reafirma tras la cadencia final de Episodio.

## RIPIENO

La segunda vez que aparece el *Ripieno* lo hace en la tonalidad de *Si Bemol*. Las características musicales que presenta son idénticas a las expuestas en la primera exposición de esta sección por lo que no se explican en esta ocasión.

## EPISODIO 2

El *Episodio 2* comienza en el compás 99 y está compuesto a dos voces a manera de *pregunta-respuesta* entre ambas manos utilizando solamente los motivos A y B anteriormente expuestos. En el compás 108 se aprecia el acorde de *dominante* que permite modular en la siguiente sección.

Figura 6, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc 97-110

*Episodio 2* compuesto por una serie de preguntas y respuestas entre los motivos A y B. En el compás 109 se presenta el acorde de *La Mayor* que es *Dominante* de la siguiente tonalidad.

## RIPIENO

La tercera vez que aparece el *Ripieno* se encuentra en *Re Menor* y es similar a la primera vez que se expuso.

Figura 7, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc 112-116  
Rasgos similares a la primera aparición del *Ripieno*.

### EPISODIO 3

Comienza en el compás 125 y al igual que los episodios anteriores, se presenta la misma estructura armónica con excepción de los dos últimos compases de la *Primera Parte* pues los Rasgos del *Motivo B* se presentan en dos ocasiones permitiendo modular a *Mi Bemol*.



Figura 8, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc 132-136  
Los rasgos del *Motivo B* se presentan en dos ocasiones y difiere al Episodio 1.

### EPISODIO 4

Se presenta en el compás 161 después de la cadencia perfecta del *Episodio 3* y sirve como transición para regresar a la tonalidad original. Se construye mediante cuatro progresiones de *quinta* cada una de ellas con un *trino* en la *séptima* de la *dominante*.

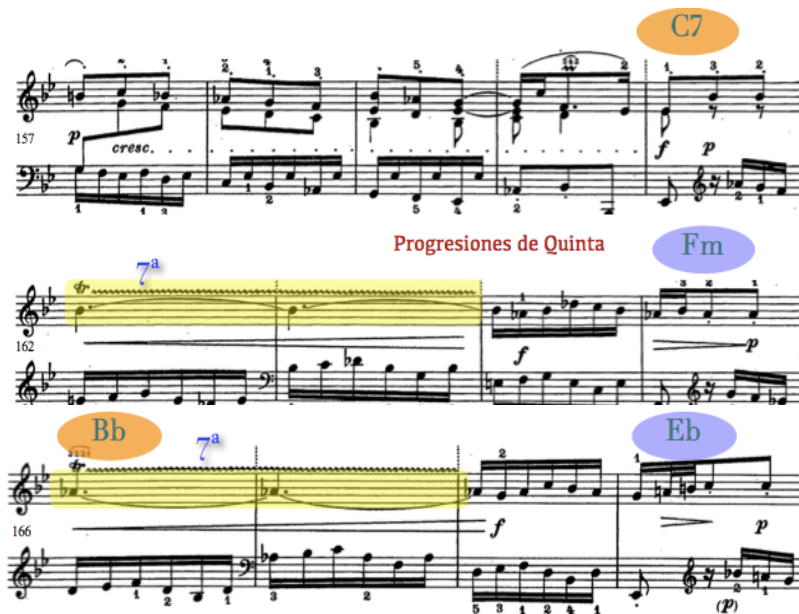


Figura 9, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc 157-169  
Cuatro progresiones de *quinta* construidas mediante un *trino* en la *séptima* de *dominante*

Al terminar los trinos se presentan, a partir del compás 173, tres compases en descenso en ambas manos por *sextas* y *cuartas*, respectivamente; seguido de cuatro compases en cadencia utilizando un bajo en *Re* como *pedal*. Para finalizar el cuarto episodio, a partir del 180, cuatro compases concluyen con una secuencia de *tónica* y *dominante*.

The image displays a musical score for the prelude of Suite Inglesa No. 3, BWV 808, measures 170-183. The score is annotated with harmonic analysis and performance instructions. Measure 170 shows a trill. Measures 171-173 feature a descending sequence of sixths and fourths in both hands. Measures 174-177 show a cadence with a bass pedal point on D. Measures 178-183 conclude with a sequence of tonic and dominant chords.

Figura 10, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Prélude cc 170-183

Se expone un descenso por *cuartas* y *sextas* en ambas manos, respectivamente seguido de una cadencia. La secuencia de los compases 180 a 183 permiten finalizar el episodio.

#### RIPIENO 4

Con excepción de los tres primeros compases, esta última ocasión en que aparece el *Ripieno* es idéntica al *Ripieno 1* y será la última vez que se presente.

## ALLEMANDE

La *Allemande* es una danza alemana escrita en compás de 4/4 y está construida con líneas de contrapunto de dos partes, una para la derecha y otra para la mano izquierda, con una tercera voz e incluso a veces, con una cuarta que aparece intermitentemente. En el caso de esta *Suite*, se compone de dos secciones de doce compases cada una.

La primera parte comienza de manera anacrúsica en la mano derecha con la presentación en el primer compás del *Motivo A* compuesto por la figura de *cuarto* ligado a la primera nota de *cuatro dieciseisavos*; seguida del *Motivo B* en la mano izquierda que consiste en un arpeggio y escala en *primer grado* durante los dos primeros tiempos del compás, así como una escala ascendente y una descendente durante los últimos dos tiempos. Durante el segundo y tercer compás se recrean los motivos A y B.

The image shows a musical score for the first three measures of the Allemande from Suite Inglesa No. 3, BWV 808. The score is in 4/4 time and features two staves. Motivo A is highlighted in blue, Motivo B in orange, and Motivo A (Espejo) in yellow. The score includes dynamic markings like 'f' and 'espress.', and articulation marks like 'i' and 'V'.

Figura 11, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc 1-3  
Presentación de motivos A y B.

Durante los compases 4 y 5 se presenta un juego entre *tónica* y *dominante* que pareciera llevaría a una cadencia, pero en realidad conduce a la *quinta del cuarto grado* (V/iv) para proceder a la verdadera cadencia en el séptimo compás. A pesar de que la cadencia anterior ha llevado nuevamente al *primer grado*, la danza sigue en movimiento pues reaparece el *motivo B* como una tercera voz en el compás 8.

Figura 12, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc 4-9  
 Juego de tónica y dominante que lleva al V/iv para preparar una cadencia perfecta.

Para finalizar la primera parte, en el compás 10 se utiliza parte del *Motivo B* en la mano derecha y una escala descendente de *sol menor* en la mano izquierda para dar paso a la *dominante del quinto grado*. Este recurso permite regresar al primer compás siendo *Re Mayor* la dominante de la tonalidad de la *Allemande* para dejar en tensión la primera parte.

Figura 13, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc 10-12  
 La escala descendente de *Sol Menor* conduce a la *dominante* de la próxima tonalidad: *Re Mayor*.

La segunda parte continúa con la tensión del *quinto grado*. En esta ocasión la mano derecha inicia con el *Motivo B al espejo* y en anacrusa mientras que la mano izquierda solamente sigue el recurso rítmico que se empleó en la primera parte para el *Motivo A*. Del compás 13 al 16 se emplea una progresión por *quintas* que permite modular a *Si Bemol*, tonalidad que durará sólo un compás pues la aparición de *Re* como *quinto grado de sol menor* en el compás 18, establecerá el último cambio de tonalidad.

Figura 14, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc 13-18  
 Se presenta el *Motivo B* al espejo en varias ocasiones, así como una progresión por quintas que llevará a *Si Bemol*, tonalidad que solamente permanece un compás para dar paso a la *dominante de Sol Menor*

Para el compás 19, el empleo en la mano izquierda del *Motivo B* permite llegar a *Mi Bemol* que se convertirá en la escala *do menor* en el tercer tiempo del compás 20. Del compás 22 al final se presenta un juego de *tónica- dominante* nuevamente para dar paso a la cadencia final.

Figura 15, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc 19-24  
 Se muestra la escala de *Do Menor* que da paso a un juego de *tónica y dominante* para llegar a la cadencia final.

## **COURANTE**

La *Courante* es una danza francesa que funciona como continuación de su predecesora. La presente danza está dividida en dos partes de 16 compases cada una. A diferencia de la *Allemande* no es posible hablar de un motivo melódico característico pues en las tres voces en las que está escrita la danza sólo existen patrones rítmicos similares.

Cabe destacar que se presentan varias cadencias a lo largo de la danza que la dividen a su vez, en diferentes secciones. Durante la primera parte, se presentan tres cadencias y cuatro cambios de tonalidad, mientras que en la segunda parte se presentan cuatro cadencias y cuatro cambios de tonalidad.

En el primer compás se establecen los tres patrones rítmicos que prevalecerán en los siguientes compases:

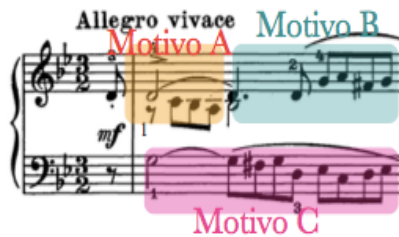


Figura 16, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc.1  
Presentación de tres motivos rítmicos

Del compás 2 al 4 se presentan nuevamente los tres motivos anteriormente expuestos formando una cadencia perfecta en *sol menor*. A continuación del compás 5 al 8 aparecen otros elementos melódicos que permiten presentar una cadencia a *Si Bemol* utilizando la *sensible de sol menor* para modular.



Figura 17, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc.1-10  
 Con el uso de los motivos A, B y C se crea una cadencia en Sol Menor. Posteriormente, el empleo de la sensible de sol menor en el compás 5, permite modular a Si Bemol.

Mediante el uso de las apoyaturas del compás 9 se vuelve a confirmar la tonalidad de *sol menor* volviendo a aparecer el *Motivo B*. Inmediatamente después, se presenta un descenso por terceras que permite llegar a una nueva cadencia que dará paso a un cambio de tonalidad no esperado en *re menor*. Finalmente, una serie de juegos entre *dominante* y *tónica* terminan esta primera parte, no sin dando paso a otro cambio de tonalidad a *sol menor* a través del *quinto grado* mismo que permite retomar la idea original o seguir adelante con el desarrollo.

Figura 18, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc.7-16  
 A través de un descenso por terceras se logra una cadencia en Sol Menor que da lugar a otro cambio de tonalidad en Re Menor. El final de la primera parte está marcado por el cambio de *tonalidad a sol menor* a través del *quinto grado*.

La segunda parte comienza con la misma anacrusa que su antecesora presentando el *Motivo A*. Al igual que la primera parte el uso de los motivos principales de la danza permiten el desarrollo de la misma. En los compases 18 y 20 resaltan las figuras que permiten iniciar la modulación a *Fa Mayor* y *do menor*, respectivamente, cada una seguida de una cadencia perfecta.

Figura 19, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc.17-23

La segunda parte comienza igual que su antecesora. Se han remarcado las figuras que permiten establecer dos cambios de tonalidad.

En el compás 24 nuevamente aparecen las figuras que permiten modular a *Si Bemol*. Durante los compases 26 y 27 y mediante el empleo del *Motivo A*, se ha logrado conseguir la modulación a la tonalidad original, misma que prevalecerá constante hasta el final, sólo después de una cadencia de cierre.

Figura 20, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Allemande cc.24-32

Tras modular a *Si bemol*. Se ocupa el *Motivo A*, a manera de progresión para conseguir la última modulación a *sol menor*.

## SARABANDE

La *Sarabande* es una danza de origen hispano; representa el movimiento lento de este conjunto de danzas. La presente consta de una sonoridad peculiar y está escrita en dos partes: La primera de sus partes está dividida en cuatro secciones y utiliza frecuentemente un bajo como nota pedal con la notoria intención de simular una construcción más organística. La segunda parte asemeja mucho más una sección de improvisación libre que un desarrollo propiamente dicho del material musical presentado en la primera parte pues presenta la misma estructura armónica y melódica que su antecesora; por esta razón, el siguiente análisis concierne solamente a la primera parte de la danza.

### PRIMERA SECCIÓN

Está estructurada en *sol menor* por dos frases de cuatro compases. Las dos frases presentan tres episodios de tensión armónica que se refuerzan al recaer el acento en el tiempo débil del compás; la primera frase resuelve en el *primer grado* mientras que la segunda deja abierta la posibilidad de regresar o continuar con el desarrollo al establecer un *quinto grado*.

The image displays two musical phrases from the Sarabande. The first phrase (measures 1-4) features a harmonic progression of ii, V7, and vii, which resolves to the tonic (I). The second phrase (measures 5-8) features a similar progression of ii, V7, and vii, but it does not resolve. Annotations include 'Aumenta la Tensión' with a red arrow pointing right, and 'Resuelve' in a blue oval for the first phrase, and 'No Resuelve' in a red oval for the second phrase.

Figura 21, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Sarabande cc.1-8

En las dos frases de la primera sección aumenta la tensión armónica apoyada en los acentos en tiempo débil del compás. La primera frase resuelve al *primer grado* mientras que la segunda permanece en un estado de tensión.

## SEGUNDA SECCIÓN

Está compuesta por dos frases de dos compases y al igual que la sección pasada, existe un grado de tensión que se conduce a la mitad de las mismas; en esta ocasión la primera frase permanece en dicho estado mientras que la segunda resuelve. Comienza en el *relativo mayor* sin que haya existido una modulación previa, aunque esto no significa que exista un cambio de tonalidad. Esto se justifica al observar que en el compás 10, el *tercer grado* que se había presentado cede su lugar a la *dominante* de *do menor* que sigue siendo el *cuarto grado* de la tonalidad original.

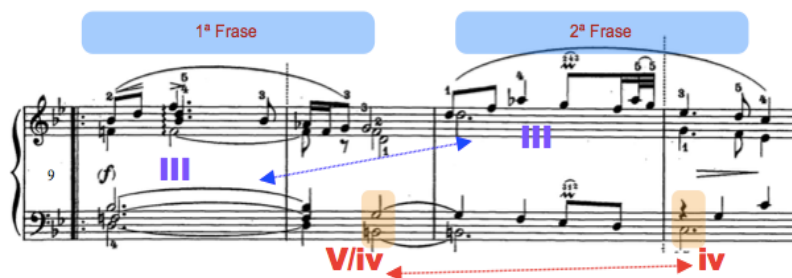


Figura 22, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Sarabande cc.9-12  
Se presentan dos frases de dos compases cada una. La primera está escrita en *tercer grado* y sigue relacionada con la segunda frase que resuelve a *cuarto grado*.

## TERCERA SECCIÓN

Está compuesta por una frase de cuatro compases compuesta por tres acordes disminuidos que conducen a manera de progresión al *sexto grado mayor*, *Mi bemol*.



Progresiones con Acordes Disminuidos  
Figura 23, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Sarabande cc.13-16  
Progresiones por quintas que desembocan en el *tercer grado mayor*.

## CUARTA SECCIÓN

La presente sección está construida en una región de *quinto grado*. Continuando con la idea anterior, los compases 17 y 18 están contruidos sobre la *quinta disminuida* y un pedal en *Mi* que se prolonga al compás 19, lo que permite resolver a un acorde de *dominante* mismo que dará paso a la *quinta* de la tonalidad, aunque no permanece estable por mucho tiempo. Tras el acorde de *dominante* del compás 20, la última sección comienza con otro acorde de *quinta*, en esta ocasión referente a la *subdominante*. De esta manera se encuentra el camino para para la cadencia final destacando un retardo en el último compás.

The image displays three staves of musical notation for the Sarabande from Suite Inglesa No. 3, BWV 808, measures 17-26. The notation is annotated with chord symbols and performance markings. The first staff (measures 17-19) shows two diminished fifth chords (v dis) in red, followed by a dominant seventh chord (V/V) in purple. The second staff (measures 20-22) shows a dominant seventh chord (V) in green, a dominant seventh chord with a lowered fourth (V/iv) in purple, and a subdominant fourth chord (iv) in blue. The third staff (measures 23-26) shows a dominant seventh chord (V/V) in purple, a dominant seventh chord (V) in blue, a 'Retardo' (ritardando) marking in purple, and a tonic chord (I) in blue. Performance markings include 'meno f', 'dim.', 'p', 'molto espr.', and 'rall.'.

Figura 24, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Sarabande cc.17-26  
Una serie de acordes en la región de *dominante* preparan la cadencia final.

## GAVOTTE I

La *Gavotte* es una danza de tiempo moderado escrita en un compás binario. La siguiente danza está construida en dos partes de 8 y 26 compases, respectivamente.

### PRIMERA PARTE

La primera parte está dividida en dos frases de cuatro compases cada una en las cuales se expone el *Motivo A* a lo largo de los principales grados armónicos. Antes de la repetición, existe una cadencia a *Si Bemol* y por medio del bajo en el octavo compás permite regresar a la tónica o al relativo menor.

The image displays a musical score for the first part of the Gavotte I. It consists of three systems of music. The first system is labeled '1ª Frase' and 'Allegro ben ritmato'. It shows the first four measures of the piece, with the main motif 'Motivo A' highlighted in orange. The bass line includes Roman numerals V, III, I, and V. The second system is labeled '2ª Frase' and shows the next four measures, also featuring 'Motivo A' in orange. The bass line includes Roman numerals IV and V. A red box highlights a section of the bass line with the text 'poco legato Escalas en diferentes grados armónicos'. Below the second system, the text 'Cadencia a Si Bemol' is written. The third system shows measures 8 and 9, with a blue oval labeled 'a Si bemol' pointing to measure 8 and another blue oval labeled 'a Sol Menor' pointing to measure 9.

Figura 25, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte I, cc.1-8  
Presentación del motivo principal en diferentes grados armónicos y una cadencia a *Si Bemol* que permite regresar a la tonalidad original o continuar en el relativo mayor.

### SEGUNDA PARTE

A su vez, esta parte se divide en tres secciones de acuerdo a la tonalidad en la cual se desarrolla. La primera sección abarca de los compases 8 al 18. Comenzando en *Si Bemol* y tras un breve desarrollo del motivo, la danza modula en el compás 13 a *re menor* para dar paso a la presentación del *Motivo A* en la mano izquierda. Cabe destacar que una vez que se presenta la cadencia en *re menor* en el compás 17, resuelve brevemente para, inmediatamente, dar paso al siguiente material.

B $\flat$

8

11

15

Breve desarrollo del motivo

Modulación a Re Menor

Cadencia a Re Menor

Motivo A

Figura 26, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte I, cc.8-18

Presentación del motivo principal en *Sí Bemol* y un breve desarrollo del mismo hasta encontrar el grado correspondiente que permite la modulación a *re menor*. En esta tonalidad, se presenta el *Motivo A* en la mano izquierda y tras la cadencia deja lugar para la exposición de otro material como se ha señalado.

La segunda sección, consiste en un periodo de transición que pasa por una *tercera disminuida* y una secuencia armónica que permite regresar a *sol menor*. El uso del pedal en *Sol* de los compases 19 al 23, permiten conservar la estabilidad armónica no obstante de los movimientos que se presentan.

Uso del Motivo A en diferentes grados armónicos

19

23

Juego Tónica-Dominante

Figura 27, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte I, cc.19-26  
Sección de transición que parte de una *tercera disminuida* para dar paso a un juego de *tónica-dominante*.

La última sección consiste en una progresión que permite describir una melodía ascendente hasta llegar a la cadencia final.

Figura 28, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte I, cc.27-34  
La progresión armónica permite describir una melodía que lleva a la cadencia final.

## GAVOTTE II

La *Gavotte II* está escrita para ser ejecutada inmediatamente después de terminar con la danza anterior. Está escrita en *Sol Mayor a la Musette* que indica claramente que existe un bajo pedal que imita un instrumento de viento. En las dos secciones en que se divide, se utiliza el *Motivo A* como base para el desarrollo de la danza. La primera sección está compuesta por dos frases de dos compases cada uno siguiendo el modelo de la primera frase de la *Gavotte I*.

Figura 29, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte II, cc.1-4  
SE presenta una frase similar a la primera Gavotte en Modo Mayor.



La segunda sección consta de cinco frases. Las dos primeras, de los compases 5 al 8, hacen referencia a la primera sección, solamente que en esta ocasión la resolución queda en *quinto grado*. La tercera frase de los compases 8 al 12, consiste en un desarrollo del *Motivo A* en I, IV y V grados. Las últimas dos frases, retoman la primera sección de manera conclusiva.

The image displays three staves of musical notation for Gavotte II, BWV 808. The first staff (measures 5-8) is annotated with 'Motivo A (Modo Mayor)' in orange and 'Resolución a Quinto Grado' in a yellow box. The second staff (measures 8-12) is annotated with 'Desarrollo del Motivo A' in a blue oval, and below the bass line, Roman numerals IV, I, V, I, IV, V are shown in blue boxes. The third staff (measures 12-16) is annotated with 'Motivo A' in orange and 'Resolución de Gavotte' in a yellow box. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *dim.*, and *più p*. At the end of the third staff, it says '(Gavotta I. da capo)'.

Figura 30, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gavotte II, cc.4-16  
Se describen las 5 frases de la sección. La tercera frase consiste en un desarrollo del *Motivo A*.

De acuerdo a las indicaciones del compositor, una vez concluida la *Gavotte II* se debe regresar a la *Gavotte I*.

## GIGUE

De las danzas de esta *Suite*, la *gigue* es la única construida a partir de un compás de división ternaria y a manera de polifonía imitativa en la cual, el *sujeto* se irá presentando en cada una de las tres voces en las que está escrita la danza; y posteriormente se presentan *episodios* que no tienen una estricta construcción pero que permitirán la modulación para la entrada de los sujetos.

### PRIMERA PARTE

El sujeto se termina de presentar hasta el compás siete en las tres voces, complementándose con la aparición del *contrasujeto*.

The image shows the first six measures of the Gigue. The tempo is 'Allegro molto vivace' and the dynamics are 'f' and 'sempre energico e staccato'. The score is in 3/8 time. The first system shows the 'Sujeto' (Subject) in the upper voice and the 'Contrasujeto' (Counter-subject) in the lower voice. The second system shows 'Divertimento 1' (Episode 1) in the upper voice. The notes are color-coded: green for the subject, orange for the counter-subject, and purple for the first episode.

Figura 31, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.1-6  
Exposición del *sujeto* y *contrasujeto* en las tres voces de la *Gigue*.

De los compases 8 al 11 aparece un primer *Episodio* en la cual destaca la pregunta y respuesta de las dos voces superiores a una *sexta* de distancia refiriéndose a la escala de *sol menor*. En el compás 11 aparece la primera modulación a *re menor*.

The image shows measures 7 to 11 of the Gigue. A box labeled 'Episodio 1' is at the top. The score shows a 'Pregunta' (Question) in the upper voice and a 'Respuesta' (Answer) in the lower voice. The notes are color-coded: red for the question, blue for the answer, and green for the preparation for modulation. The dynamics are 'dim' and 'p'.

Figura 32, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.7-11  
Primer Episodio construido mediante *Pregunta-Respuesta* con las notas de la escala de *sol menor*. En el compás 11 se prepara la modulación a *re menor*.

En el compás 12 se vuelve a presentar el *sujeto* con su respectivo *contrasujeto*; el tema se volverá a presentar hasta el penúltimo compás de esta primera sección en modo mayor. Del compás 14 al 18 se presenta el segundo episodio y consiste en reafirmar la tonalidad mediante elementos en *quinto grado* y fragmentos de la escala de *re menor*.

Figura 33, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.11-20  
Presentación del *Episodio 2* en *Re Menor* y la conclusión de la primera parte con el *sujeto* terminando en modo mayor.

## SEGUNDA PARTE

Gracias al modo mayor presentado en el último momento del compás anterior, el primer compás de la segunda parte (c. 21) ya se encuentra en *sol menor* a través de su *quinto grado*, con el *sujeto* al espejo. La tonalidad quedará asentada firmemente al concluir el *sujeto* del compás 27.

Figura 34, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.21-28  
Presentación del *sujeto* al espejo en la tonalidad de *sol menor*.

Del compás 29 al 31, se presenta el *Episodio 3* construido por medio de una serie de notas en descenso en la voz superior y en el bajo pertenecientes a la escala de *do menor*. Un brevísimo *Episodio 4* figura en el compás 34 basado también en notas pertenecientes a la escala de *sol menor* permite modular a la tonalidad original.

Figura 35, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.29-36  
 Los episodios 3 y 4 permiten modular a *Do Menor* y *Sol Menor*, respectivamente por medio de notas pertenecientes a las escalas de dichas tonalidades.

Del compás 37 al 41, se presenta el último episodio, el cual emplea el recurso de las notas pertenecientes a la escala de *Re Mayor* que funciona como *dominante* de la tonalidad para dar paso al *sujeto y contrasujeto* del compás 42. Por último, el tema se presenta en ambas manos para concluir afirmativamente en los últimos dos compases dejando en el último tiempo del compás 44 una sola nota al encontrarse las voces.

Figura 36, Suite Inglesa No.3, BWV 808, Gigue II, cc.37-44  
 El *Episodio 5* utiliza las notas de la escala de *Re Mayor* ( $V^6$ ) para presentar nuevamente el *sujeto y contrasujeto* y poder terminar afirmativamente con la presentación del Tema en ambas manos.

## BIBLIOGRAFÍA

Eidam, Klaus. *La Verdadera Vida de Johann Sebastian Bach*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.

Forkel, Nikolaus. *Johann Sebastian Bach*. New York: Oxford University Press, 2011.

Manzanos, Arturo. *Apuntes de la Historia de la Música*. México: SEP, 1970

Marshall, Rick. *Johann Sebastian Bach*. Nashville: Thomas Nelson, 2011.

Melamed, Daniel. *An Introduction to Bach Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Sanford, Charles. *The Music of Bach, an Introduction*. New York: Dover Publications, 1996.

Steen, Michael. *Bach*. New York: Oxford University Press, 2004.

Weisbach, Werner. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Calpe, 1942.

Williams, Abdy. *Bach*. New York: E. P. Dutton and Co., 1921.

Williams, Peter. *J. S. Bach, A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Wolff, Christoph. *Bach: El Músico Sabio*. Barcelona: Ediciones Roninbook, 2012.

Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

## PARTITURAS

Bach, Johann Sebastian. *Die Sechs Englishchen Suiten = 6 Suites Inglesas*, Kassel: Bärenreiter, 1979.

**SONATA No.21, Op.53 (1803)**  
**Ludwig van Beethoven (1770-1827)**  
**ANÁLISIS HISTÓRICO**

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania en 1770, perteneció a una generación que durante su juventud sería la encargada de transformar la historia de la humanidad de la modernidad al periodo contemporáneo. Esto sólo fue posible por los cambios abruptos que ocurrieron a finales del siglo XVIII y en los albores del siglo XIX como fueron la Ilustración, la Revolución francesa y el Clasicismo en el arte.

Si bien existen una destacadísima lista de artistas que enriquecieron el periodo Clásico en sus diversas manifestaciones artísticas; Beethoven contribuyó en gran medida al desarrollo de este fenómeno, siendo además vital durante la transición del clasicismo para dar apertura al periodo romántico. Es *objetivo del presente escrito analizar la composición de la Sonata para piano no. 21 o Waldstein* que aún pertenece a la “etapa Clásica” del compositor. Como menciona Kinderman, las composiciones de Beethoven pueden dividirse en diversas etapas para facilitar su estudio. La *Sonata Waldstein*, pertenece a la década “heroica” del compositor que se ubica temporalmente entre 1803 a 1812<sup>17</sup>.

Para comprender mejor las motivaciones e innovaciones estilísticas del compositor, se debe realizar una breve reseña del contexto que rodeó a Beethoven durante su juventud. Si bien es cierto que el final del siglo XVIII es una época de transición, habría que profundizar a que ésta se debía al enfrentamiento declarado entre dos posiciones contradictorias: La Ilustración y el Absolutismo (aún el Absolutismo ilustrado). Justamente, fue en el punto más álgido del Absolutismo donde encontró sus más fieros críticos: La dominación de todas las esferas del poder, los despilfarros de la monarquía, políticas injustas hacia los estamentos más bajos, rituales tan excéntricos como ridículos de la aristocracia que vivía a costa de la producción campesina y artesana, así como la ausencia de cualquier método legal de

---

<sup>17</sup> William Kinderman, *Beethoven* (New York: Oxford University Press, 2009), 56

defensa civil a favor de las clases desfavorecidas y el impedimento de las clases medias para ocupar puestos según sus capacidades más que el origen de su apellido; motivaron a un grupo de jóvenes intelectuales a proponer nuevas alternativas de gobierno y sociales que fueran más incluyentes y equitativas con todos los miembros de la sociedad.

Bonn, ciudad natal del compositor, era parte del territorio de Colonia, Ciudad Libre Imperial, donde los arzobispos jugaban un papel trascendental en la dinámica social y cultural de la ciudad que era considerada un centro religioso de gran importancia. Es natural pensar en un ambiente conservador y aristocrático que rodeó a Beethoven desde su juventud, siguiendo una tradición musical que había heredado de su abuelo.

A pesar de que Ludwig abandonó los estudios generales siendo aún muy joven para dedicarse de tiempo completo a la música<sup>18</sup>, el tratamiento de “prodigio” a semejanza de Mozart que recibió por parte de su padre, sus primeros maestros y posteriormente sus mecenas, hizo que Beethoven siempre estuviera rodeado de un grupo de gente culta y simpatizante de la Ilustración, siendo él mismo partidario más de un movimiento libertario que fluctuaba en el “espíritu”<sup>19</sup> de la sociedad más que en un político o forma de gobierno específica. Es importante aclarar que Beethoven no debe considerarse como un intelectual simplemente por su simpatía a la Ilustración, considero que Beethoven era muy consciente de sus capacidades, mismas que se desarrollaban en el arte, y si bien estuvieron atraídas por una inquietud filosófica, no dejaba que los debates y conflictos eruditos intervinieran su propósito final, que era la composición musical.

La Ilustración debe entenderse más bien como una revelación para Ludwig, manifestada por la oposición abierta a los obsoletos adornos del Barroco que ostentaba y caracterizaba

---

<sup>18</sup> Michael Broyles, *Beethoven: The Emergence and Evolution of the Heroic Style* (New York: Routledge, 1987), 174

<sup>19</sup> Debe entenderse “espíritu” más que de forma poética, como una motivación interna del hombre que se inclina hacia un bienestar general, un estado de vocación natural a la libertad y que era habitualmente utilizada por los ilustrados, como Montesquieu lo explica en el *Espíritu de las Leyes*: “Diversas cosas gobiernan a los hombres: el clima, la religión, las leyes, las máximas de gobierno, los ejemplos de las cosas pasadas, las costumbres, los hábitos; de donde se forma un espíritu general resultante.” Montesquieu. *El Espíritu de las Leyes* (México, Istmo: 2002), 204

a la rancia aristocracia religiosa de Europa. De esta forma Beethoven encontraba en sonidos más limpios y en la exploración de nuevos instrumentos como el piano, una inspiración para un nuevo sonido característico que logró afianzarse con la Revolución francesa como símbolo de todo el pensamiento cultural de su época, volcándose en la definición de una música cada vez más académica y formal, propia del periodo Clásico, pero de un genio innovador creativo innegable que no se apegó de forma canónica a los estándares de compositores contemporáneos más severos.

Las obras para piano de Ludwig van Beethoven revolucionaron la forma en que compositores e intérpretes de la época vieron el piano debido a su experimentación con el instrumento expandiendo los límites de la sonoridad, la textura, y la técnica; además, sus treinta y dos sonatas para piano son los hitos esenciales en la evolución del piano pues ejemplifican la evolución de la forma, sus períodos de composición y la técnica del piano.<sup>20</sup>

La Revolución francesa contempló como en ninguna otra época anterior un sentimiento libertario proyectado de la Ilustración a consecuencia de la crisis de la conciencia europea que cuestionó fuertemente la posición de los monarcas absolutos, así como los autores clásicos grecorromanos y bíblicos debido a que sus explicaciones resultaban insuficientes para explicar los cambios económicos y tecnológicos del momento.

La razón llevó al pueblo francés a realizar uno de los cambios más drásticos en la historia universal: el trance de la época Moderna a la Contemporánea. Esto se logró con la abolición del antiguo régimen, instalando para Francia una República redactada por los tres estamentos que conformaban la sociedad francesa. Como en ningún otro momento el pueblo había alcanzado tal encumbramiento y la aristocracia había recibido tal golpe.

Esta revolución social y del pensamiento, trajo una modificación sustancial en el arte, en el que no había espacio para los términos medios: las ideas inspiradas por la Revolución Francesa fueron prohibidas o seguidas devotamente. Los biógrafos de Beethoven coinciden con la simpatía que éste sentía por los movimientos libertarios en Francia y más aún del

---

<sup>20</sup> Anton Schindler, *Beethoven As I Knew Him: A Biography* (North Carolina:Chapel Hill. 1996), 137



personaje que había hecho posible la reestructuración política y económica al menos durante la época del Consulado: Napoleón Bonaparte. El gran corso, había defendido las fronteras francesas de los invasores austriacos y había logrado estabilizar la economía allegándose a la clase campesina y media, haciendo alianzas y tratados de paz con otras naciones lo que le garantizó la paz por un periodo muy breve.

Estas conciliaciones tan afamadas por los franceses dieron su cauce en 1802. Sin embargo, Napoleón encumbrado se nombró (él mismo) emperador de Francia, rompiendo el esquema revolucionario y la promesa de abolir definitivamente la monarquía. Como nunca antes Napoleón se rodeó de sus más fieles seguidores y al mismo tiempo de detractores.

Justamente, quien censuró abiertamente su megalomanía fue Ludwig van Beethoven que, si bien se había congratulado del Código Napoleónico de 1802, ahora repudiaba cualquier decreto del Emperador francés por considerar fraudulenta su autocoronación al traicionar el espíritu primigenio de la Revolución francesa.

De su inicial admiración, escribió la *Sinfonía No.3 en mi bemol mayor Op. 55*, también conocida como *Heroica*, que había sido dedicada en un primer momento al entonces cónsul Napoleón, siendo cambiada y tachada la dedicatoria tras la proclamación como emperador. Beethoven había cambiado así su facción política, aunque no ideológica.

Los matices que acompañaron estos acontecimientos trastornaron la vida europea drásticamente y que se disimulan perfectamente en la obra: ya no se trata del adorno para jactarse, se trata de un espíritu patriótico en el que se sigue exaltando los valores republicanos, libertarios y del surgimiento del nacionalismo francés, mismos que Beethoven logró captar en los sonidos que componen la estructura de la *Sonata No. 21*.

La obra surge entre el ardor de la guerra y la decepción imperial y no es de extrañar que esté dedicada a su mecenas austriaco, el Conde de *Waldstein*, quien participaba en la resistencia contra Napoleón Bonaparte y que tuvo, desde los inicios de la carrera musical

de Beethoven, una fuerte influencia sobre el compositor. El conde había reconocido el potencial musical de Beethoven cuando era joven y le auguraba un gran futuro, pues en 1792 el mismo conde escribía “Con la ayuda de un trabajo asiduo recibirás el espíritu de Mozart de manos de Haydn”<sup>21</sup>

En 1806 y al término de la victoria de Napoleón contra los austriacos y prusianos, Beethoven dedicaba su Sonata 21 a su viejo amigo y consejero el Conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein. El conde de Waldstein y el resto de la aristocracia fueron llevados a la bancarrota en sus intentos de luchar contra Napoleón y fue este sentido de lucha contra Napoleón lo que marcó la vida de Beethoven y lo indujo a dedicarle la obra. Como su patrón, confesor y amigo, el conde de Waldstein fue de muchas maneras un héroe para Beethoven llenando el vacío que le había dejado la figura de Napoleón.<sup>22</sup>

Cuando Beethoven aparece en escena, la *forma sonata* ya estaba estructurada salvo algunas excepciones como la sonata en dos movimientos de Haydn:

El desarrollo de la forma sonata desde las de un solo movimiento pertenecientes a Domenico Scarlatti hasta las de tres movimientos de Carl Phillippe Emmanuel Bach y Johann Christian Bach, con la estructura rápido-lento-rápido podrían haber establecido de forma clara la mayoría de las características destacadas de una sonata, pero mantendrían algunas de las características de estilo barroco, como el fraseo, la secuencia y la repetición. Quedó para Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart refinar la forma hasta el punto más alto de la cristalización. Junto con repeticiones exactas, Haydn y Mozart utilizan el principio del desarrollo motivico, en el que una frase se altera melódica o armónicamente cada vez que aparezca. Este principio permite la exploración del potencial de cada idea musical.<sup>23</sup>

Las sonatas para piano de Beethoven se suelen dividir en tres periodos. Las del primer periodo corresponden a obras con estructura de una sonata clásica madura y tradicional, mientras que en las del periodo medio se empieza a vislumbrar expansión y comienza a explorar más allá de los límites del esquema del clásico.<sup>24</sup> Las sonatas durante este período de tiempo de 1802 a 1809 son conocidas por sus grandes cualidades dramáticas, tales como la dinámica extrema y pasajes virtuosos, dando su mayor énfasis al desarrollo mismo de la sonata; logra así explorar la capacidad y los límites del piano y comienza a maximizar la

---

<sup>21</sup> -Michael Spitzer, *The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1996), 152

<sup>22</sup> Kinderman, *Beethoven*, 297

<sup>23</sup> Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (London: Faber and Faber, 1976), 126

<sup>24</sup> George Barth, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style* (New York: Cornell University Press, 1992), 193

sonata en su forma y sonoridad, superando los avances obtenidos por sus antecesores.

Durante esta década, Beethoven produciría dos de sus grandes trabajos musicales: *La tercera sinfonía (Heroica)* y *la Sonata para piano No. 21 en Do Mayor, Op. 53*

La naturaleza heroica de ambos trabajos corresponde precisamente a la clasificación “heroica” que se ha hecho sobre sus trabajos que datan de 1803 a 1809. Aunque ambos trabajos fueron escritos prácticamente al mismo tiempo y reflejan la madurez en el estilo del compositor, solamente en la sinfonía *Heroica* es fácilmente reconocible las características de amplitud sonora, la búsqueda de un lenguaje propio, de texturas contrapuntísticas y el manejo excepcional de la tonalidad, no así para la sonata 21. Sin embargo, para el primer biógrafo de Beethoven, Wilhelm von Lenz, la Sonata *Waldstein* contiene una herencia heroica con esencia sinfónica lográndolo a partir de su desviación de la forma sonata, su uso de la repetición, el cromatismo y la modulación, y su uso del registro.<sup>25</sup>

La obra fue culminada en 1804 y se publicó el 15 de mayo de 1805 en Viena, cuando Beethoven cuando contaba con 34 años, bajo el nombre de *Grande Sonata pour le Piano-Forte, composée et dédiée a Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique a Vinsberg et Chambellan de Sa Majesté*.<sup>26</sup> El título en francés nos da indicio de la estima del compositor por los sucesos que estaban ocurriendo en Francia para inicios del siglo XIX; Incluso el autor “afrancesa” su nombre ya que aparece “*par Louis van Beethoven*”.

Esta sonata resulta fundamental para analizar la obra musical de Beethoven ya que vincula sus primeras etapas de tendencia clásica con un lenguaje más acabado que termina por definir las características de este periodo musical. La sonata marca la transición entre dos puntos fundamentales de la historia de la música: por un lado, Beethoven empezaba a desligarse del clasicismo tradicional, buscando un estilo más original surgido del desencanto de los eventos franceses, por eso es que, en esta obra como pocas, podemos notar constantes cambios de humor que simulan batallas, pero al mismo tiempo el silencio de las derrotas y el vacío en los campos de guerra. Estas características eran alcanzables fácilmente con la potencia de una sinfonía, pero eran difícilmente realizables con la forma de una sonata tradicional que se caracteriza por los detalles pormenorizados y una estructura compacta; además, se debe considerar que durante la primera mitad del siglo

---

<sup>25</sup> Kinderman, *Beethoven*, 108

<sup>26</sup> Barth, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*, 272

XVIII, los pianos tenían timbres distintos en cada registro mismos que podían sostener notas a diferentes velocidades: “Así, la parte baja del piano tenía cualidades calificadas como sonoras y oscuras, el registro medio sonaba cálido y el registro agudo sonaba seco.”<sup>27</sup>

Wilhelm von Lenz, un biógrafo de Beethoven, describe a la sonata *Waldstein* como “una obra heroica con esencia sinfónica”<sup>28</sup>. En el momento de la composición, Beethoven, “se había estado preocupando por el ideal sinfónico”<sup>29</sup>. Al ser una obra tan contemporánea a la *Heroica*, la *forma sonata* se ajusta de una manera dramática, en parte, en un intento de lograr una sensación de un prodigioso contraste entre la violencia y apacibilidad y un sonido sinfónico.

La gran capacidad de expansión y la esencia sinfónica de la sonata se debió al uso del registro por parte de Beethoven, quien logra dicha impresión heroica en esta sonata debido que logra desviarse de la forma tradicional. A través del uso de la repetición, el cromatismo y la modulación logra convertir a la *Sonata Waldstein* en “una tremenda expansión en armonía y una unidad de energía [...] El mismo nombre de la composición captura la esencia de la pieza. La ‘Sonata Waldstein’ denota tanto el nombre heroica en los ojos de Beethoven y la forma asfixiante que Beethoven desobedece.”<sup>30</sup>

Finalmente, existen entre las opiniones de otros escritores que han estudiado las obras de Beethoven, otras causas que lo llevaron a la composición de la obra, que escapa por mucho de un solo acto de heroísmo e influencia de los hechos históricos que estaban ocurriendo en su momento.

La enfermedad es una constante que marcó la vida de Beethoven. Aunque la pérdida paulatina del oído es la más importante de sus aflicciones, no fue el único de sus

---

<sup>27</sup> Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 261

<sup>28</sup> Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 108

<sup>29</sup> Spitzer, *The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata*, 106

<sup>30</sup> Broyles, *Beethoven, The Emergence and Evolution of the Heroic Style*, 173

padecimientos. Siendo un adulto joven sufría de constantes cólicos, diarrea severa, dolores de cabeza y ataques de asma<sup>31</sup>. No es posible saber con exactitud cuándo empezó la pérdida del oído, pero observando su correspondencia hay pruebas que indican una preocupación seria por su audición a partir del año 1799.<sup>32</sup> Es notorio que sus preocupaciones inicialmente no estaban dirigidas hacia su capacidad de componer, sino hacia su aprobación social como persona y como compositor.

Otro documento clave donde Beethoven habla de su sordera es una carta dirigida a sus hermanos que tiene fecha de 1802 y que los historiadores han denominado el “Testamento de Heiligenstadt”. Esta carta fue encontrada después de su muerte con instrucciones en un sobre externo de ser entregada a sus hermanos; aquí, Beethoven habla de sus buenos sentimientos hacia la humanidad, su “condena al exilio”, la posibilidad de suicidarse y sobre la muerte como algo que lo podría sacar de su miseria.

Ya que la “Sonata *Waldstein*” fue compuesta dos años después de la redacción del “Testamento de Heiligenstadt” podemos asumir una fuerte relación entre este entorno y su respectivo estado anímico con la composición de la obra. La variabilidad anímica con diferentes estados se puede considerar como etapas que una persona debe superar. Beethoven está en esta etapa frente a dos soluciones para su dolor: La muerte o el amor de una mujer que lo rescate de su aislamiento.

---

<sup>31</sup> Barth, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*, 123

<sup>32</sup> En un par de cartas a un doctor amigo llamado Franz Wegeler confiesa un aislamiento voluntario por sentirse incapaz de interactuar en reuniones sociales y confesar su sordera. Spitzer, *The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata*, 140

## SONATA No.21, Op.53 (1803) ANÁLISIS MUSICAL

La *Sonata No.21 Op. 53* está compuesta en tres movimientos: *Allegro con brio*, *Introduzione-Adagio molto* y *Allegretto moderato*. Las imágenes que serán utilizadas durante este análisis están tomadas de: Beethoven, Ludwig. *Sonate per le pianoforte, Vol. 6*. Milan: Ricordi, 1919.

### PRIMER MOVIMIENTO

#### *Allegro con brio*

El *Primer Movimiento* resalta por la fluidez de ideas y la flexibilidad de las frases musicales. La línea general obedece al ambiente clásico, pero impulsada por la fantasía y libertad del compositor. En un compás de 4/4, presenta una clara forma sonata tripartita y bitemática. Siguiendo lo que en épocas anteriores se hacía, como en la antigua Suite Barroca, la *Exposición* se repite íntegramente; Beethoven lo realizará hasta la Sonata Op. 57, posteriormente dejó de utilizarlo ya que las obras resultaban demasiado largas. En la *Sonata Waldstein*, Ludwig rompe con el esquema tradicional de escritura armónica al presentar los temas principales en tonalidades ajenas y sin alguna especie de preparación previa. Para el momento en que la *Sonata* fue escrita, Beethoven estaba ocupado por el ideal sinfónico, permitiéndole a esta sonata ampliar sus relaciones tonales estándar y registros sonoros; al mismo tiempo, las limitantes que habían existido para el piano empiezan a modificarse, permitiéndole a Beethoven comenzar la *Exposición* en el registro más grave del teclado, muy pocas veces utilizado en el pasado por sus coetáneos. También rompe las convenciones establecidas en cuanto a duración de las partes pues mientras en la *Exposición* (sin repetición) y la *Recapitulación* el número de compases es similar (alrededor de 90), en el desarrollo el número de compases es menor. El esquema estructural se establece de la siguiente manera:

EXPOSICIÓN				DESARROLLO	RECAPITULACIÓN			
TEMA 1	Puente de transición	TEMA 2	TEMA DE CIERRE		TEMA 1	Puente de transición	TEMA 2	CODA
I <sup>º</sup> <i>Do Mayor</i>		III <sup>º</sup> <i>Mi Mayor</i>	III <sup>º</sup> <i>Mi Mayor</i>		I <sup>º</sup> <i>Do Mayor</i>		VI <sup>º</sup> <i>La Mayor</i>	I <sup>º</sup> <i>Do Mayor</i>
cc.1-22	cc. 23-34	cc.35-73	cc.74-89	cc.90-155	cc.156-183	cc- 184-195	cc.196-248	cc.249-302

## EXPOSICIÓN

### TEMA 1

Entre los compases 1 al 22 se expone un primer tema en la tonalidad principal de *Do Mayor*, el cual está dividido en dos partes: cc. 1- 13 y cc. 14- 22. En general Beethoven no utiliza grandes y creativas melodías sino cortos motivos mismos que, una vez presentados, son rápidamente desarrollados y expandidos. Los trece primeros compases podrían ser vistos como una sucesión de modulaciones *C-Bb-F*.

En un primer periodo se presenta el *motivo a*, formado por los dos primeros compases en el registro grave, contiene una doble funcionalidad de tensión: Primeramente, acordes repetidos a ritmo de *octavos* en la parte más baja del registro, que para la época, los compositores no solían utilizar debido a la limitación del instrumento; y en segundo lugar las dos figuras de octavos con un intervalo de *cuarta* demandan al final una resolución a otra tonalidad por medio de cromatismo. El *motivo b*, que se expone en el tercer compás sirve como final del primer motivo. El *motivo c*, se presenta en el compás 4 en el registro agudo, como si fuera una contestación de un eco lejano. Hay un juego antagónico entre el registro grave y el agudo donde las notas largas tienen un pequeño énfasis en dinámica. Este material temático es de suma importancia pues la variación sobre los motivos presentados en la exposición son la base para el desarrollo y la coda.

Figura 1, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.1-4

Se presentan los cuatro motivos del Tema 1.. El acompañamiento se encuentra en la región más grave del teclado.

Durante el segundo periodo se repetirán los mismos motivos, ahora en *Si bemol*, añadiendo un compás de repetición del *motivo c* y cuatro compases más para preparar la cadencia perfecta en *do menor*. Antes de presentar la segunda parte del *Tema 1*, existe una pausa sobre la dominante que permite regresar a la tonalidad original y constituye el punto de convergencia entre la ambivalencia modal.

Figura 2, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.5-13  
Además de los motivos iniciales se añade una repetición del *motivo c* en *do menor*. Los últimos compases reafirman el cambio de tonalidad que será momentáneo.

La segunda parte del *Tema 1* muestra expansión y variación de los motivos expuestos con anterioridad en cuanto a ritmo mientras se muestran las mismas progresiones armónicas de los compases 14 al 17. De los compases 18 al 22 se presentan nuevamente los *motivos a, b y c* en la tonalidad de *re menor* con la intención de prepara el puente. En el compás 22 se presenta el mismo eco manejado en el *motivo c* pero con el recurso de *Sexta Napolitana*.

Figura 3, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.14-22  
Expansión y variación de los motivos a, b y c. En el segundo periodo se presenta el eco del *motivo c* como una *Sexta Napolitana*.



## PUENTE DE TRANSICIÓN

Se presenta de los compases 23 al 34 y su función es mantener el aspecto progresivo de la música incrementando el ritmo armónico. La *Transición* es una parte clave dentro de la exposición pues es la responsable de modular entre las tonalidades de ambos temas de la manera más suave posible. El proceso armónico inicia con una modulación a *mi menor* (*iii grado de Do mayor*) y por lo tanto una tonalidad cercana. La modulación es la función más importante de esta transición mas no es su único propósito pues también desarrolla el motivo del Tema 1 introduciendo material nuevo que contrasta con ambos y prepara la entrada del Tema 2. El desarrollo del motivo se hace con el cambio de textura donde los acordes se transforman en arpeggios.

The image shows a musical score for the transition section of the first movement of Beethoven's Sonata No. 21. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a scale-like pattern, annotated with 'Escala Bm Melódica' and 'Cromatismos'. The left staff (bass clef) contains arpeggiated accompaniment, annotated with 'Refuerza PEDAL' and 'Pedal V'. A green circle highlights the key signature 'Em' at the beginning. The measures are numbered 23, 26, and 28.

Figura 4, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.23-28  
Puente de Transición en *Mi Menor* desarrollo del Tema1 mediante cambio de textura.

A partir del clímax de cierre de la sección en *mi menor*, el acople por terceras de corcheas en staccato utiliza por completo la escala de *Mi mayor*, anticipando y suavizando de manera efectiva la entrada del segundo tema mediante una imitación en ambas manos similar a un Canon.

The image shows a musical score for the transition section of the first movement of Beethoven's Sonata No. 21, measures 29-34. It consists of two staves. The right staff (treble clef) features a scale-like pattern, annotated with 'Escala de E'. The left staff (bass clef) features descending arpeggios, annotated with 'Arpeggios Descendentes'. The measures are numbered 29 and 32. The annotation 'Imitación similar a Canon' is placed below the second staff.

Figura 5, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.29-34  
El uso de la escala en *Mi Mayor* en forma de octavas y a manera de Canon, prepara la entrada al Tema 2.

## TEMA B

Aparece de los compases 34 al 50 desarrollado en el *tercer grado mayor* de *Do Mayor* y rompiendo así con la tradición clásica que lo haría en el tono de la *dominante*. El segundo tema contrasta fuertemente con el primero por su carácter coral, rompiendo el carácter rítmico del primero. La indicación de *dolce e molto legato* no debe ser tomada a la ligera, pues Czerny afirmaba que Beethoven interpretaba magistralmente este tipo de pasajes de acordes. Está formado por dos motivos: El primero utiliza como base rítmica la figuración de mitades y cuartos. Se destaca la simetría con la que ha sido concebida la pieza, pues se puede distinguir fácilmente la organización de cuatro compases.

Figura 6, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc.32-42

Se muestra el primer motivo del Tema 2 escrito a la manera de un coral y formado por semicadencias y una cadencias que llevará al segundo motivo.

El segundo motivo se crea a partir del concepto *tema y variaciones* donde se mantiene la melodía principal del coral, pero se empieza a incrementar el movimiento, disminuyendo el valor de la subdivisión. Así pues, el segundo motivo utiliza los *tresillos de corcheas* como elemento rítmico, aportando un aire de ligereza.

Figura 7, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 43-49

El segundo motivo se construye como ornamentaciones del primero. Una cadencia por medio de *tresillos* prepara el desarrollo del Tema 2.

De los compases 50 al 74 se crea un desarrollo del Tema 2. Esta sección se caracteriza por un incremento en el valor rítmico partiendo de la ornamentación de *tresillos* presentada con anterioridad. Primero la mano derecha continúa con los tresillos que se habían expresado en la sección anterior mientras que la mano izquierda mantiene un pedal en el quinto grado a manera de *síncopa* y más estacionario; esta idea misma idea de *síncopa* Beethoven la suele presentar en versiones orquestales siendo el *cello* quien realiza este tipo de figuras; con esto se demuestra la idea sinfónica que tenía el compositor para la presente obra. Simétricamente como hasta el momento, se realizan las mismas acciones alternando las manos. Posteriormente, ambas manos ejecutan las figuras de tresillo en movimiento contrario y sobresale una melodía en la primera nota de cada grupo reforzando el *Tema 2*.

**Tresillos se presentaron en el Tema 2**

**Tresillos Movimiento Contrario**

*Figura 8, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 50-57*  
Desarrollo del Tema 2 mediante tresillos alternados en ambas manos. El uso del pedal sincopado refleja el estilo “sinfónico” de la obra.

A medida que se va desarrollando el *Tema 2* las figuras presentadas disminuyen su valor, de esta manera se dará paso a figuras de *dieciseisavo* de manera intempestiva y siempre en un continuo *crescendo*, preparando al mismo tiempo una modulación al *cuarto grado* que es un nuevo motivo en la totalidad de *La Mayor* compuesto por un ritmo impetuoso de dieciseisavos que asciende con gran brillantez y agilidad, con bruscos y vigorosos acordes en la mano izquierda; estos acordes al mismo tiempo que refuerzan brevemente la nueva tonalidad preparan también el cambio a la tonalidad original.

Cambio de Ritmo y dinámica

Modulación: A

Nuevo Motivo

Acordes preparan Modulación

Figura 9, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 58-63  
 Por medio de figuras de dieciseisavo se prepara una modulación a *La mayor*. Los acordes del acompañamiento permiten el siguiente cambio de tonalidad.

Posteriormente, una serie de *rinforzando* continuamente reafirma la tonalidad para dar paso a un cambio súbito de dinámica muy característico de la obra de Beethoven. La línea melódica que antes fue clara parece desaparecer. El trino sobre la sensible permite nuevamente reafirmar la tonalidad que se viene trabajando con anterioridad, pero permite realizar otro contraste dinámico siempre permaneciendo en un estado de agitación.

E

Melodía parece desaparecer

Melodía parece desaparecer

Trino sobre la sensible

Tiende a la Tónica

Figura 10, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 64-73  
 Se reafirma constantemente la tonalidad de *Mi Mayor* por medio de contrastes dinámicos. El último trino sobre la sensible permitirá tener una resolución adecuada.

## TEMA DE CIERRE

Aparece de los compases 74 al 89. La figura de mitad gobierna buena parte de la sección. El retardo del pulso complementa la función de cierre de esta sección y ayuda a producir un final del tema; además, una combinación interesante resulta de la yuxtaposición de figuras de dieciseisavo y mitades, dos unidades de tiempo unidas por primera vez en esta sonata; por lo que existe otro cambio de textura. Normalmente la función de esta parte sería reafirmar la nueva tonalidad del segundo tema, pero en este caso tiene un doble propósito: regresar al primer tema en *Do mayor* en la primera repetición o continuar con el Desarrollo en la segunda. La secuencia armónica y melódica a partir del compás 80 le permite la versatilidad necesaria para cumplir ambas funciones y, además, mediante una serie de procesos cadenciales, permite el regreso al registro inicial.

The image displays a musical score for the closing theme of Beethoven's Sonata No. 21, measures 73-92. The score is annotated with green boxes labeled "1er Proceso Cadencial" through "6o Proceso Cadencial". Red text highlights "Cambio de Textura" and "Cambio Súbito de Dinámica". A green circle labeled "Em" and a blue circle labeled "C" indicate harmonic changes. Dynamics include crescendos and piano markings.

Figura 11, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 73-92  
Periodo conclusivo de la Exposición. Se retarda el pulso por medio de *mitades* que gobiernan la sección. Los procesos cadenciales permiten regresar ya sea a la Exposición o al Desarrollo.

## DESARROLLO

Las transiciones anteriores desarrollaban el contenido de los Temas 1 y 2 por lo que podría existir la duda si en este desarrollo formal puede llegar a una verdadera construcción de material musical. El *Desarrollo* está elaborado a base del material temático presentado en la exposición y aunque todos los motivos pertenecen a distintas secciones de la *Exposición*, aquí se mezclan o se secuencian para crear nuevas estructuras mediante la expansión de los mismos a manera de pregunta y respuesta. Podemos dividir el desarrollo, a su vez en tres secciones, diferenciadas temáticamente:

En la *primera sección* de los compases 90 al 111, se utiliza material temático derivado de los motivos del *Primer Tema*; se expone brevemente a modo de reminiscencia en *Fa Mayor*, una tonalidad mucho más cercana a la tonalidad principal que la escogida para el segundo tema.

Motivos similares a la Exposición

Figura 12, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 88-96

El desarrollo comienza en *Fa Mayor*. Los motivos de la Exposición se presentan nuevamente en otras tonalidades.

En el compás 104, se presenta una caída súbita a *pianissimo* en *fa menor*. A partir de aquí se muestran pequeñas variaciones del *motivo a* del tanto en *sol menor* como en *do menor* y por medio progresiones *V-I* se modulará cada dos compases durante cuatro ocasiones hasta llegar por algunos instantes nuevamente a *Do mayor* por un descenso cromático.

Figura 13, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 103-111  
Solo queda presente el motivo a del Primer Tema. Se presenta una serie de progresiones V-I hasta llegar a Do Mayor .

La segunda sección, de los compases 112 al 141, está marcado por la desaceleración rítmica producida por los tresillos y por el retorno temporal a *Do Mayor*. Aparecen nuevamente los tresillos y la *síncopa* utilizada durante el desarrollo del Tema 2. La *síncopa* desemboca en el acople de tresillos y la secuencia producida por las rápidas modulaciones mediante un círculo de quintas que se encarga de mantener el movimiento.

Figura 14, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 112-117  
Se modula por medio de los tresillos que habían aparecido en el Tema2 y la síncopa. Siempre se destaca una melodía en cada primera nota del grupo de tresillos.

La sorpresa en la última modulación a *si menor* se debe no sólo a la ruptura de tonalidades mayores, si no a la lejanía armónica que existe entre esta tonalidad y *Do Mayor*. A partir de este punto se acorta la duración de las frases (2 compases) y se retorna gradualmente a *do menor*.

El regreso a la tonalidad original, pero en modo menor cumple varias funciones: suaviza la modulación, ya que las alteraciones de *Do menor* la hacen una tonalidad más cercana al resto del *Desarrollo*; genera un efecto dramático con carácter triunfal al regresar a *Do Mayor* en la recapitulación; y por último, expresa el conflicto entre el modo mayor y menor.

Figura 15, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc. 124--133  
La última modulación se aleja de las tonalidades mayores mediante un cambio enarmónico. Posteriormente se establece una única tonalidad en *Do Menor*.

La tercera sección, de los compases 142 a 155, puede ser interpretada como una especie de balance, después de la intensa actividad armónica de los compases anteriores. Se manifiesta por medio de dieciseisavos, donde la mano izquierda repite un motivo descendente en *ostinato* y la mano derecha le responde con pequeños gestos en movimiento contrario. La armonía descrita por los motivos forma con claridad un pedal armónico sobre la *dominante*, algo tradicional dentro de la forma sonata, que sirve para retomar la tonalidad original y compensar la inestabilidad armónica del desarrollo. Se culmina esta sección por medio de *fortissimo* y las escalas en movimiento contrario, donde ambas manos se acercan al registro central viniendo de los extremos del teclado.

Figura 16, Sonata No.21, Beethoven, Allegro con brio, cc. 152-155  
Durante 14 compases existe un pedal en *quinto grado* en la mano izquierda, mientras que la respuesta se trata de fragmentos de la *Escala de Sol Mayor* hasta llegar a un clímax.



## RECAPITULACIÓN

La recapitulación abarca de los compases 156 al 249. La última y más extensa parte del movimiento restablece el equilibrio mediante la repetición de los acontecimientos de la exposición. La recapitulación de este movimiento es incompleta pues Beethoven rompe con la tendencia en lugares estratégicos que saltan inmediatamente al escucha.

La primera ruptura se interpone mediante una cadencia rota que llega a *La bemol* antes de la expansión de los motivos iniciales; es una desviación asombrosa en relación con la tonalidad original. El tiempo se detiene con dos largas esperas de los calderones, el segundo de ellos conduce a la tonalidad de *Mi bemol*.

A partir de este momento y hasta el inicio de la *Coda* se repetirán los mismos patrones expuestos durante la Exposición, por lo que su explicación es trivial para nuestros fines.

Figura 17, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc 166-170

Antes de la expansión de los motivos conocidos de la Exposición existe una cadencia rota y posteriormente el empleo de una Sexta Napolitana para llegar al tercer grado.

## CODA

Finalmente, la coda aparece de los compases 249 al 302. La coda inicia con una falsa reexposición sobre *Re bemol*, tal como se hizo al principio del *Desarrollo*. Como se podría esperar, la armonía es muy inestable, llena de dominantes secundarias y acordes aumentados

Figura 18, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc 248-255  
 La coda comienza con una falsa reexposición sobre *Re Bemol*. Mediante el empleo de los dos motivos iniciales de la Exposición se crea una armonía inestable.

Posteriormente, se presenta un juego entre el *motivo a* inicial de la obra por parte de la mano izquierda y un contrapunto en la mano derecha. Después, la mano izquierda lleva la voz principal y la mano derecha está encargada del acompañamiento utilizando los motivos *b* y *c* de la *Exposición*. Con este diseño, se crea una secuencia ascendente que mantiene la escala diatónica, salvo algunas alteraciones ornamentales.

Figura 19, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc 260-271  
 Uso de contrapunto mientras se retoma el motivo inicial del movimiento. Las secuencias ascendentes están acompañadas de los motivos *b* y *c* de la *Exposición*

Siguiendo la tendencia de escalas, se toman sólo fragmentos de las mismas mediante progresiones V-I. Una vez establecida la tonalidad de *Do Mayor*, existe una cadencia perfecta para llegar al *primer grado*.

Figura 20, Sonata No.21, Beethoven, *Allegro con brio*, cc 270-278  
Mediante una serie de fragmentos de escalas se logrará arribar a la tonalidad original del movimiento

La sección coral de la coda está tomada del *Tema 2* y marca un punto importante de llegada ya que es una manera muy efectiva de hacer un paréntesis entre el previo clímax y la progresión hacia la cadencia final. Armónicamente su importancia radica en que esta era la tonalidad esperada durante la Reexposición (en lugar de la tonalidad empleada en el *Tema 2, La mayor*), por esto se puede entender como una compensación sobre el estereotipo formal de la sonata. La semicadencia del compás 290 se repite durante tres ocasiones cada vez en un registro más bajo generando una pausa dramática antes de la última frase.

Figura 21, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc 281-292  
 Se presenta el último coral en la tonalidad de Do Mayor. Las semicadencias pausan el movimiento para culminar de la manera como empezó.

La frase final inicia nuevamente como una falsa reexposición. Ambas manos empiezan en un registro central del teclado y se separan para volver a acercarse con una escala en semicorcheas por movimiento contrario (c. 299). Hay un parecido innegable entre este gesto y el final del Desarrollo (c. 155). El movimiento culmina con la cadencia V-I.

Figura 22, Sonata No.21, Allegro con brio, Beethoven, cc 293-302  
 Nuevamente se presentan los motivos iniciales a y b agregando el final del Desarrollo para culminar con la tónica del movimiento.

## INTRODUZIONE Adagio Molto

El segundo movimiento resulta ser en realidad una introducción al tercero. Esto se debe a que sí existía un segundo movimiento totalmente desarrollado y que fue publicado por Beethoven en 1806 como un trabajo independiente llamado *Andante favori, Woo. 57, al* contemplar que la sonata sería demasiado extensa.<sup>33</sup> La *Introduzione* es en extremo contraria al primer movimiento pues su carácter tranquilo se opone a su antecesor y al Rondó. El movimiento está escrito en tres partes que en la práctica parecieran tener mayor duración por la característica lenta del mismo. Está escrito en *Fa Mayor* en ritmo ternario.

### PRIMERA PARTE

El movimiento comienza en la *tónica* en el registro más grave del piano y en *pianissimo* marcado por un cambio abrupto de tonalidad a *Mi Mayor* que asemeja lo sucedido en los primeros compases de la Exposición del Primer Movimiento; así mismo, refleja la continuidad que le quiere dar a la obra pues recordemos que el Tema 2 se desarrolló en esta tonalidad. Durante tres ocasiones se marca el descenso cromático en el bajo hasta llegar a la *dominante* marcado por un primer *sforzando* en tiempo débil que se repetirá a lo largo del movimiento. Concluye la primera parte mediante una cadencia perfecta.

Del Tema 2 de Exposición

INTRODUZIONE  
Adagio molto

1 2 3

pp ten. ten. ten. ten. cresc.

Registro más grave del piano Descenso Cromático

sf p dim. pp inf.

Cadencia Perfecta

Figura 23, Sonata No.21, Adagio molto, Beethoven, cc. 1-9  
Comienza en el registro más grave del piano y desciende cromáticamente hasta la *dominante* durante tres ocasiones.

## SEGUNDA PARTE

Un primer motivo cuya aceleración rítmica permite modificar el carácter inicial aparece a partir del décimo compás como una melodía en *Fa Mayor* complementada armónicamente en el acompañamiento. Inmediatamente el *motivo* de cuatro notas ascendentes se transpone en diferentes octavas. El mismo esquema se repite en el segundo periodo en la *dominante*. Un tercer periodo nace como anacrusa del compás 14 afirmando la tonalidad mediante un corto desarrollo melódico para finalmente terminarlo con la misma cadencia perfecta de la Primera Parte.

Figura 24, Sonata No.21, Adagio molto, Beethoven, cc. 6-16  
Tres motivos de la segunda parte. El tercero confirma la tonalidad.

## TERCERA PARTE

Comienza en el compás 17 y se desarrolla igual que la *Primera Parte*, pero con algunas ligeras variaciones que crearán una aceleración rítmica. A partir del compás 21, se crea un juego de pregunta respuesta en ambas manos al mismo tiempo que existe nuevamente un descenso cromático en el bajo para llegar a la *dominante* de *Do Mayor*. Una vez establecido un *pedal V/V* en el bajo, en la melodía se desdibuja una serie de arpeggios descendentes hasta llegar a una *semicadencia* en el compás 26. Los últimos dos compases ya comienzan con la tonalidad de *Do Mayor* perteneciente al Rondó; esto se justifica por la progresión que lleva al *quinto grado* y deja en suspenso el movimiento para un *Attacca*.

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata No. 21, Adagio molto, measures 22-28. The score is annotated with 'Pregunta' (Question) and 'Respuesta' (Answer) in red and blue respectively. A green box highlights a 'V' chord in measure 22. A red box with 'C' is above measure 27. A purple box labeled 'Semicadencia' is above measure 26. An orange box labeled 'Progresión' is above measures 27-28. Chord symbols 'vi', 'ii', and 'V' are shown in orange boxes above the bass line. The instruction 'Attaca subito il Rondo:' is written in orange at the end of the passage.

Figura 25, Sonata No.21, Adagio molto, Beethoven, cc. 22-28

Juego de pregunta-respuesta que lleva a arpeggios descendentes acompañados de un descenso cromático. Los últimos dos compases son na progresión de *Do Mayor* perteneciente al siguiente movimiento.

## **RONDÓ**

### ***Allegretto Moderato***

El tercer movimiento rompe con los esquemas tradicionales de la forma Sonata en cuanto a duración, registro sonoro, textura, desarrollo de ideas y técnica. Existe un *Tema* o *Refrán* que se alterna con una serie de episodios y al final una *Coda*.

Ya que el análisis de este movimiento no sólo consiste en indicar su movimiento armónico sino también de explicar las indicaciones dinámicas y técnicas que aparecen en la obra, a continuación, se detallan algunos aspectos que son relevantes para su correcta interpretación teórica y práctica.

Técnicamente se trata de un movimiento que demuestra la fase de experimentación del compositor hacia los nuevos recursos del piano. Por ejemplo, la aparición de un doble trino en la mano derecha al final de la *Coda*, aunque ya había sido utilizado por el compositor para el *Tercer Movimiento* del *Cuarto Concierto para Piano y Orquesta*, es un recurso que permite demostrar la exigencia técnica que requería Beethoven.

El pedal de resonancia ya se había utilizado por el compositor algunos años atrás y, para la publicación de *la Sonata Op.27, No.2* en 1802, se indicaba la manera en que debía ocuparse: En su primer movimiento el compositor indica tocar *senza sordino* lo que para el momento significaba tocar con el pedal de resonancia presionado y evitar el uso de apagadores<sup>34</sup>.

En la presente sonata, el compositor indica en el tercer movimiento que debe de existir el Pedal de Resonancia mas no deja establecida la claridad de su acción. Los testimonios de Carl Czerny (1791-1857) indican que Beethoven no seguía sus propias indicaciones para el uso del pedal de resonancia, por lo que no es confiable seguir sus indicaciones escritas, pero sí se debe intentar conseguir el efecto resonador sin amalgamar la armonía de la obra.



El pedal de desplazamiento merece una explicación y justificación aparte. Se debe mencionar que hablar del pedal de desplazamiento, sordina, *una corda* o demás nombres con los cuales se le haya conocido al pedal izquierdo del piano, ha sido a lo largo de décadas, un tema de debate sobre su nomenclatura y su uso en las obras de diferentes épocas.

Beethoven probó personalmente varios pianos, cada uno de diferente estilo y fabricación: algunos con palancas de rodilla y otros más con 4 o 5 pedales. La primera indicación explícita sobre el uso del pedal izquierdo, apareció hasta 1806 para el segundo movimiento del *Cuarto Concierto Para Piano y Orquesta*. En las demás obras existen opiniones contrarias respecto a su uso. El propio Czerny comenta que en general su maestro quería experimentar con diferentes colores usando el pedal de *una corda* por lo que no debería de usarse para alguna indicación de *pianissimo*; sin embargo, el propio Carl, explica que para la *Sonata Waldstein*, el propio Beethoven le sugería utilizar el pedal izquierdo para el *Tercer Movimiento*. Por lo anterior, se concluye que, para los efectos de esta obra, el pedal izquierdo deberá usarse tanto para generar otro color como para disminuir la intensidad del sonido.<sup>35</sup>

Volviendo al tema del análisis armónico, el esquema estructural del Tercer Movimiento se establece de la siguiente manera:

TEMA	Episodio A	TEMA	Episodio B	TEMA	Episodio C	CODA
<i>1º</i> <i>Do Mayor</i>	<i>IIIº</i> <i>Mi Mayor</i>	<i>1º</i> <i>Do Mayor</i>	<i>IIIº</i> <i>Mi Mayor</i>	<i>1º</i> <i>Do Mayor</i>	<i>IIIº</i> <i>Mi Mayor</i>	<i>1º</i> <i>Do Mayor</i>
cc-1-61	cc-62-113	cc.114-174	cc.175-312	cc.313-343	cc.344-402	cc.403-

<sup>34</sup> John Schedlock, *Beethoven and the Sordino* (The Musical Times and Singing Class Circular, 1895), 516-518.

<sup>35</sup> William Newman, *Beethoven on Beethoven* (New York, Norton, 1988), 274

## TEMA

A su vez el tema es posible dividirlo en *Presentación, Transición y Reafirmación*.

### PRESENTACIÓN

Está construido por medio de tres periodos en los cuales el *motivo a* funge como constructor de la melodía. Durante el Primer Periodo de ocho compases, el *motivo* se encuentra en *Do Mayor* por medio de dos frases que funcionan a manera de pregunta-respuesta. Un pedal en la dominante permite crear una atmósfera que permite sostener el sonido apoyado por el Pedal de Resonancia. En el segundo periodo se vuelve a presentar la pregunta del *motivo a* en *Sol Mayor* mas no se genera una respuesta contundente, sino que deja lugar a un juego entre el cambio de modo mayor a modo menor; este juego ya se había presentado en el primer movimiento por lo que no es ajeno a lo trabajado.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 21, Allegretto moderato, measures 1-23. The score is annotated with three periods: 1º Periodo (measures 1-8), 2º Periodo (measures 9-17), and 3º Periodo (measures 18-23). The 1º Periodo shows a 'Pregunta' (question) in Do Major with a 'Pedal de Tónica' (pedal point) on the dominant. The 2º Periodo shows a 'Respuesta' (answer) in Sol Major, followed by a 'Pregunta' in Sol Major, and then a 'Respuesta interrumpida' (interrupted answer) in C minor. The 3º Periodo continues in C minor. Annotations include 'Allegretto moderato', 'Piano', 'sempre pp', 'Cambio de Modos', and 'Cm'.

Figura 26, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 1-23  
Un solo motivo genera dos series de pregunta respuesta en *Do Mayor* y *Sol Mayor* para dar paso a juegos de modo mayor y modo menor en *tónica* y *dominante*.

## TRANSICIÓN

Para regresar al *Tema* se mantiene activa solo la mano derecha en una serie de arpeggios de *dominante*. Su finalidad radica en mantener la expectativa entre los modos mayor y menor expuestos con anterioridad y el cambio de textura cuando regresa el *Tema*.

Figura 27, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 23-29  
Los arpeggios sobre la *dominante* mantienen la tensión entre los modos mayor y menor.

## REAFIRMACIÓN

Se reitera la tonalidad de *Do Mayor* mediante una nueva textura construida a base de octavas en la melodía y arpeggios de acompañamiento. Ya no se presentará la dualidad de modos ya que en esta ocasión una escala descendente formada por la primera nota de cada grupo de *dieciseisavos* definirá concretamente el *quinto grado*. Aparecerá entonces en el compás 51, otro cambio de textura que consiste en un trino pedal en *sol* mientras ocurre la melodía del motivo inicial acompañada de una serie de escalas en *Do Mayor*.

Figura 28, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 48-58  
Existe una resolución a la tónica mediante una escala en *Sol Mayor*. Aparece otra textura con el motivo principal y escalas de acompañamiento

## EPISODIO A

Comienza a la mitad del compás 62 y a pesar de darle continuidad al *Tema* por estar en *Do Mayor*, se considerará como un apartado diferente debido a que el material que presenta este *Episodio A* rompe con las figuras establecidas y se aleja del motivo principal que marcó la entrada del Tema. Está construido en tres partes.

### PRIMERA PARTE

La *Primera Parte* está construida a partir de dos frases de cuatro compases. La primera frase está reforzada por un pedal de *tónica* en contratiempo en el bajo mientras la melodía se difumina mediante una serie de acordes quebrados pero contruidos alrededor de la tonalidad. Durante la segunda frase continúa la tendencia anterior en la melodía mientras que en el bajo se crea una melodía que conduce nuevamente a la tonalidad.

The image displays a musical score for the first part of Episode A, consisting of two phrases of four measures each. The score is written in treble and bass clefs. The first phrase (measures 59-62) is annotated with a pink box labeled '1º Frase' and a purple dot. The second phrase (measures 63-66) is annotated with a pink box labeled '2ª Frase' and a purple dot. A blue box labeled 'Acordes quebrados' highlights the broken chords in the melody of the first phrase. A yellow box labeled 'Pedal de Tónica' highlights the tonic pedal in the bass of the first phrase. A yellow box labeled 'Melodía nueva' highlights the new melody in the bass of the second phrase.

Figura 29, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 59-70  
Primer Periodo. Aparece un pedal de tónica en la primera frase que se sustituye por una melodía en la segunda frase.

## SEGUNDA PARTE

La Segunda Parte consiste en tres periodos. El *Primer Periodo* consiste en una modulación al relativo menor del movimiento (*la menor*) y consta de dos frases. Las dos frases se construyen a partir de una melodía triplicada creando una sensación de movimiento con la única diferencia que la segunda se encuentra en una octava superior.

Figura 30, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 67-78  
Segundo periodo de dos frases idénticas en construcción pero diferente registro.

El *Segundo Periodo* también consta de dos frases. Ambas frases se construyen mediante una serie de progresiones en el acompañamiento, reforzada por un pedal de *tónica* y una serie de pequeñas escalas en la mano derecha.

Figura 31, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 75-86  
En el segundo periodo se construye el discurso melódico con progresiones armónicas y pedal de tónica.

El *Tercer Periodo* vuelve a utilizar el recurso de pedal de *tónica* ahora representado en figuras de *octavos* en el bajo mientras que la melodía se desarrolla con las notas de dominante y *tónica*. Es la única ocasión que se presentan tres frases siendo la última un eco de la segunda que va en *diminuendo* hasta llegar a un *pianissimo*, aunque por un breve instante.

The image shows a musical score for three phrases. The first phrase (1ª Frase) starts at measure 83 with a forte (f) dynamic. The second phrase (2ª Frase) starts at measure 88 with a piano (p) dynamic. The third phrase (3ª Frase) starts at measure 94 with a piano (p) dynamic, followed by a diminuendo (dim.) and a pianissimo (pp) dynamic. The score includes annotations for 'Pedal de tónica' in the bass line, indicated by blue dots and lines. The final measure of the third phrase is marked with a double bar line and a repeat sign.

Figura 32, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 83-101  
Último periodo con tres frases. La última conduce a la 3ª Parte

### TERCERA PARTE

La última parte empieza en un súbito *forte* característico de la obra de Beethoven conduce hacia el *Tema* y se construye mediante tres cambios de tonalidad que se justifican por los grados armónicos que representan dejando el mismo pedal incisivo en el bajo que se trabajó en la *Segunda Parte*.

The image shows a musical score for three changes of tonality. The first change is to Am (A minor), the second to F (F major), and the third to G7 (G dominant seventh). The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp*, *f*, *sf*, *p*, and *pp*. The score is annotated with 'Cambios de Tonalidad' and the specific tonalities: Am, F, and G7. The score includes a double bar line and a repeat sign at the end.

Figura 33, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 94-113  
Cambios de tonalidad para llegar al Tema original

## TEMA

Se repetirán las mismas características que se expusieron con anterioridad del compás 114 al 174.

## EPISODIO B

### PRIMERA PARTE

Al igual que el tema, existe un cambio súbito de tonalidad ya que ahora está escrito en *do menor*.

El *Primer Periodo* está construido por un motivo en *octavos* en la mano izquierda mientras que en la mano derecha se replica el dicho motivo con figuras de menor valor. Este primer periodo propone la estructura armónica *i-iv-vii-III* que se repetirá a lo largo de la *Primera Parte* del *Episodio B*. El Segundo Periodo consiste en una serie de preguntas que propone la misma melodía anterior en la mano derecha y esperará una contestación en el siguiente periodo en la mano izquierda para el siguiente periodo; mientras tanto los *tresillos de dieciseisavo* escritos de acuerdo a la escala de *do menor* crean la idea de mayor aceleración.

The image shows a musical score for the first part of the first period of the second episode of Beethoven's Sonata No. 21. The score is in G minor (one flat). It is divided into two systems. The first system, labeled '1º Periodo', contains measures 175-180. The second system, labeled '2º Periodo', contains measures 181-188. Chord symbols are placed above the staff: Cm (C minor) at measure 176, Fm (F minor) at measure 178, Bbm (Bb minor) at measure 180, and Eb (Eb major) at measure 181. The first system includes the dynamic marking 'f sempre'.

Figura 34, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc. 175-188  
El Primer Periodo propone la estructura armónica de la primera parte. El Segundo Periodo genera una pregunta en la melodía

El *Tercer Periodo* responde la pregunta de su antecesor llegando a un *quinto grado* que no se había logrado en el *Primer Periodo*.

Figura 35, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.193-198  
Se muestra la resolución en *quinto grado* del Tercer Periodo

El cuarto y quinto periodos se construyen con los mismos grados armónicos que sus antecesores y también funcionan como pregunta-respuesta.

Figura 36, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.201-208  
Fragmentos del 4º y 5º periodos. Vuelve a presentarse la pregunta y respuesta.



El último periodo de la *Primera Parte*, permite concluirla por medio de una serie de juegos *dominante- tónica* hasta dejar solamente la *tónica*.

Fin de la Primera Parte

Figura 37, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.213-220  
El final de la Primera Parte reafirma la tonalidad menor por medio de una serie de secuencias hasta dejar solamente la *tónica*.

## SEGUNDA PARTE

La *Segunda Parte* se construye a partir del motivo del *Tema* a manera de coral siguiendo una secuencia armónica en terceras descendentes que conducen a la *Tercer Parte*.

Figura 38, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.217-229  
Coral formado con el motivo del *Tema*

## TERCERA PARTE

Rompiendo nuevamente con los esquemas tradicionales, la *Tercer Parte* comienza en el compás 251 y modulará 6 veces en menos de 26 compases agregando que dentro de cada nueva tonalidad existen progresiones no comúnmente empleadas pues se sigue una secuencia por segundas. La estabilidad armónica se logra por el pedal de tónica que se establece en el bajo.

Figura 39, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.250-259  
Se muestra la primera tonalidad de la Tercera Parte y sus secuencias para llegar a la siguiente tonalidad en Fa Mayor

La última modulación permite establecer nuevamente la tonalidad original del *Episodio B* apareciendo solamente el intercambio entre *tónica* y *dominante*.

Figura 40, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.275-279  
Última modulación a do menor

A partir del compás 295 y hasta el compás 311, se establece solamente el *quinto grado* frenando los cambios bruscos anteriores en cuestión de armonía y dinámica; estabilidad que se rompe con un *forte* justo en el compás 312 que da la entrada al *Tema*.

Figura 41, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.306-312  
Se establece una sola tonalidad y se genera estabilidad hasta el último compás del Episodio B.

## TEMA

Nuevamente se presentará el *Tema* con las mismas características del principio comienzo solamente que ahora el motivo principal se presente en *forte* debido a la inercia del cierre del *Episodio B*.

## EPISODIO C

### PRIMERA PARTE

La primera parte del *Episodio C* es idéntica a la correspondiente del *Episodio A*.

### SEGUNDA PARTE

A diferencia del *Episodio A*, no existe modulación. Siempre existe un movimiento paralelo en ambas manos bajo las figuras de *dieciseisavo* destacándose una melodía escondida ya sea en tiempo débil o fuerte. El discurso armónico siempre se establece bajo los grados correspondientes a la tonalidad de *Do Mayor*.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 364, is marked with a green circle containing the letter 'C'. It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The second system, starting at measure 372, is marked with orange circles above the first measure of each measure group. It also consists of two staves with piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'sf' and 'p', and Roman numerals (I, V, ii, vi, V/V) indicating the harmonic structure in C major.

Figura 42, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.364-371  
Se ha señalado la melodía oculta en los grupos de *dieciseisavo*. La segunda parte se desarrolla de acuerdo a los grados de la tonalidad de *Do Mayor*.

Del compás 378 al 402 se marca el final del *Episodio C* mediante el establecimiento del *quinto grado* y algunas variaciones de acordes disminuidos siempre apoyadas con acordes de *Sol Mayor*. Cabe resaltar que Beethoven indica en la edición original que el pedal de resonancia debe dejarse presionado por lo que se busca crear una atmósfera diferente.

Figura 43, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc376-399  
Solamente existe la *dominante* como grado armónico con algunas variaciones en la mano derecha con acordes disminuidos.

## CODA

La última parte de la obra está marcada por un cambio de compás y de velocidad que mantendrá el resto del movimiento. Para su correcto entendimiento se ha dividido su estudio en seis partes.

## PRIMERA PARTE

El Primer Periodo del compás 403 al 410, toma como referencia nuevamente el motivo del Tema mientras que en el bajo se completa la armonía. Al igual que en otras ocasiones, el pedal de *tónica* en el primer tiempo y reforzado por el pedal de resonancia, permiten reafirmar la tonalidad. La segunda frase es una variación en *octavos* del motivo principal apoyado por un pedal en *tónica* en cada tiempo del compás.

Figura 44, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.400-411  
Primer Periodo basado en el motivo principal y variaciones del mismo. Se refuerza con el uso de pedal de tónica.

Siguiendo con la inercia de la variación, el *Segundo Periodo* que abarca del compás 411 al 418 dibuja una escala descendente de *Do Mayor* a partir de la primera nota de cada grupo de cuatro *octavos*; ambas manos dibujan la melodía separada por una *sexta*.

Escala descendente de DO

Separación de 6ª

Figura 45, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.412-416  
El Segundo Periodo se construye a partir una escala descendente de *Do Mayor* manteniendo la tendencia del Primer Periodo

Para terminar la *Primera Parte*, un *Tercer periodo* consiste en dos progresiones que permiten modular al *cuarto grado*. Destaca la acentuación en tiempo débil del bajo mientras que la melodía se descompone en acordes quebrados.

Progresiones

Modulación

Figura 46, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.417-427  
El Tercer Periodo presenta dos progresiones idénticas armónicamente para permitir una modulación a *Fa Mayor*.

## SEGUNDA PARTE

Durante la segunda parte, se parte de la modulación anterior en *Fa Mayor* en el compás 427 siguiendo la imitación del motivo del *Tema* para darle paso, después de cuatro compases, al cambio de tonalidad nuevamente en *Do Mayor*. Inmediatamente prosigue una secuencia que intentará modular nuevamente.

Figura 47, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.422-435  
 Cambio de tonalidad de Fa Mayor a Do Mayor. Se establece una progresión para modular nuevamente.

TERCERA PARTE

De los compases 442 al 452 se generan tres cambios de tonalidad (*La bemol, Fa menor, Re Bemol*) que siempre son precedidos de estructura armónica tónica-dominante. De los compases 453 al 456, se establece la tonalidad de *Si bemol menor* y su respectivo quinto grado. A partir del compás 457 al final de esta sección en el compás 464, una secuencia armónica a partir de semitonos, permite llegar sutilmente a la tonalidad original.

Figura 48, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.422-435  
 Se presentan 5 cambios de tonalidad para poder establecer Do Mayor en la siguiente parte

## CUARTA PARTE

Esta cuarta parte se puede subdividir a su vez en dos secciones. La Primera Sección del compás 465 al 474, está formada por la repetición de dos escalas en *Do Mayor* en la mano derecha e izquierda, respectivamente, esta parte mantiene su complicación en el uso de octavas a manera de *glissando* en ambas manos. Por la construcción de los pianos en la época de Beethoven se puede deducir que este recurso podía ser fácilmente ejecutable, sin embargo, no en todos los pianos modernos funciona ya que el mecanismo de respuesta no necesariamente es el óptimo; incluso hay ediciones actuales que sugieren la eliminación de estas octavas para no perder la continuidad de la obra.

Se mantiene la armonía de Do Mayor

Escalas en octavas similares a glissando

Figura 49, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.463-474  
Uso de escalas en forma de *glissando* bajo la estructura de *Do Mayor*

La *Segunda Sección* emplea el recurso de *octavas*, pero en esta ocasión parten de un registro central para alejarse a un *trino* que se prolongará a manera de *pedal* hasta la *Quinta Parte* en la mano derecha y otra serie de escalas, una en *Do Mayor* y otra en *Sol Mayor* en la mano izquierda que permite establecer una región más próxima al *quinto grado*.

## QUINTA PARTE

Trino se mantiene como pedal

Escala en Do Mayor

Escala en Sol Mayor

Region de Vº

Figura 50, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.475-484  
La mano derecha permanece en un *trino pedal* y la mano izquierda sigue la tendencia de escalas en *Do Mayor* y *Sol Mayor*.

Usando el mismo motivo del *Tema* y el *trino* empleado en la parte anterior, se establecen cuatro cambios de tonalidad. Primero se presenta, en la mano derecha, el motivo en *Do Mayor* ejecutado al mismo tiempo que el *trino pedal* en la *quinta* de la tonalidad, mientras que en la mano izquierda el arpeggio de *tónica* y *dominante* la acompañan. De la misma manera descrita, existe la misma secuencia en las tonalidades de *do menor*, *La bemol* y *fa menor*. Este periodo en *fa menor*, presenta en sus últimos dos compases (cc-509-510) la oportunidad de cambiar a la tonalidad original por medio de la *sensible* de *Sol Mayor*. De esta manera, a partir del compás 511 se vuelve a establecer la tonalidad de *Do Mayor* mediante un *retardo al quinto grado*.

**motivo del Tema**

Trino sobre la quinta de la tonalidad

V° de Ab para modular

Prepara cambio de tonalidad a Do Mayor

Figura 51, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.480-513  
Se ocupa el motivo del Tema durante 4 tonalidades. El último cambio de tonalidad se logra mediante la *sensible* del *quinto grado* de *Do Mayor*.

## SEXTA PARTE



La última parte del movimiento vuelve a asemejar al manejo del *motivo* del Tema durante la *Primera Parte* de la *Coda* al presentarse dos veces y luego continuar con variaciones en octavos. Dichas variaciones se presentarán a partir del compás 519 siempre en juego de dominante-tónica pasando por contrastes de dinámica hasta conseguir la estabilidad en el compás 529, momento en que sólo existe el acorde de *Do Mayor* y permanece hasta el final.

The image shows a musical score for the final section of Beethoven's Sonata No. 21. It is divided into four distinct parts, each highlighted with a green box and labeled in Spanish. The first part, 'Presentación del Motivo', shows the initial presentation of the theme with dynamic markings of *ff*, *f*, *p*, *ff*, and *f*. The second part, 'Variaciones del Motivo', features variations of the theme in octaves, marked with *p* and *cresc.*. The third part, 'Se mantiene el pedal', indicates that the pedal is held throughout, with dynamics of *f* and *ff*. The final part, 'Sólo existe el acorde de Do Mayor', shows the piece concluding with a single C major chord, marked with *dim.*, *pp*, *ff*, and *f*.

Figura 52, Sonata No.21, Allegretto moderato, Beethoven, cc.514-543  
Se establece la tonalidad de *Do Mayor*. Vuelve a presentarse el *motivo* del Tema por última ocasión y sus variaciones. En los últimos 15 compases sólo existe *Do Mayor*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barth, George. *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*. New York: Cornell University Press, 1992.
- Broyles, Michael. *Beethoven: The Emergence and Evolution of the Heroic Style*. New York: Routledge, 1987
- Chanan, Michael. *From Handel to Hendrix: The Composer in the Public Sphere*. New York, Verso, 2003
- Dwyer, Philip. *Napoleon and the Universal Monarchy*. New York: History 95, 2010.
- Kinderman, William. *Beethoven*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber and Faber, 1976.
- Schindler, Anton. *Beethoven As I Knew Him: A Biography*. North Carolina: Chapel Hill, 1996.
- Spitzer, Michael. *The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.

## OTRAS FUENTES

- Beach, David. *Analysis Symposium: Beethoven: Sonata, Op. 53*. Journal of Music Theory vol. 13: No. 2. [www.jstor.org](http://www.jstor.org), 1969.
- Cannon, Steven Graig. *Register, sonority, and structure in Beethoven's Piano Sonata Op 53*. Dissertations & Theses: Full Text. <http://www.proquest.com>, 2002.

## PARTITURAS

- Beethoven, Ludwig van. *Sonate per pianoforte, vol. 2*. Milan: Ricordi, 1919

**BALADA No. 1 EN SOL MENOR, Op. 23 (1836)**  
**Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)**  
**ANÁLISIS HISTÓRICO**

Chopin vivió en una sociedad y en un tiempo que avivaba en los jóvenes poetas y artistas polacos el interés hacia los ideales patrióticos y que a su vez vivían en la desilusión del fracaso de la Revolución Francesa al retornar nuevamente la monarquía tras la derrota de Napoleón, abriendo paso al romanticismo de corte nacionalista, en donde los únicos sentimientos que importaban eran los del pueblo, de donde debía emanar el poder político.

Como manifestación de dichos cambios ideológicos el arte se presentó como una vía para desahogar estas emociones de desencanto y fueron una oportunidad para manifestar los principios nacionalistas que dominarían el resto de la centuria. La música tuvo importantes transformaciones que se vincularon profundamente con los cambios sociales de principios del siglo XIX, entre los que podemos mencionar el desplazamiento del centro musical de la corte a la ciudad. Esto fue posible gracias al surgimiento de la clase media fortalecida por el crecimiento de la burguesía que obtuvo un dominio político cada vez más evidente y que asumió como responsabilidad social el dar forma y dirigir la cultura formal. Esta innovación modificó también la vida profesional de compositores y músicos, ya que se aventuraron a interpretar su repertorio con nuevas audiencias que tenían distintas exigencias, como el concierto público y el aumento en el uso del piano.<sup>36</sup>

Dentro de este contexto sociopolítico Chopin forjó su estructura musical profundamente arraigada en el romanticismo nacionalista. Es posible reafirmar esta idea basada en los cambios de residencia del músico, ya que osciló entre dos ciudades fuertemente impulsadas por esta vertiente del romanticismo: Por un lado, París cuna de la Revolución Francesa y por otra Varsovia, territorio asolado por las constantes rivalidades raciales. De acuerdo a

---

<sup>36</sup> Es importante mencionar que durante la primera mitad del siglo XIX varios instrumentos están cambiando sus estructuras, mecanismos y perfeccionando sus sonidos. El piano logra consolidarse como instrumento que permite a los compositores experimentar con diferentes tonalidades y colores sin recurrir a la totalidad de la orquesta para la escritura musical.

Charles Rosen (1927-2012), el gran momento del romanticismo se elevaba hasta su punto más alto y todas las barreras de la tradición, de convenciones y el respeto a la autoridad establecida estaban siendo arrastradas por la avalancha del cambio.

El 22 de noviembre de 1830, Chopin salía de Varsovia con destino a Viena ciudad que sería testigo, junto con París, de su gradual transformación musical. Para virtuosos de todas las nacionalidades, París fue el centro de desarrollo musical más importante de Europa a principios del siglo XIX. La capital francesa fue también un torbellino de actividad política, intelectual y artística.<sup>37</sup>

Durante su etapa en Viena y París, la música de Chopin adquirió un sentido de intensidad y pasión que pudiera reflejar los momentos angustiosos de su vida:<sup>38</sup> Estaba teniendo poco éxito la promoción de su carrera y la insurrección polaca contra los rusos en 1830 le afectó profundamente durante su estancia en Viena ya que los polacos no eran bien recibidos<sup>39</sup>, aunado a la angustia por su patria y la seguridad de su familia y amigos.

Ahora bien, si bien el nacionalismo europeo de 1830 que motivó a la insurrección Polaca no alcanzó el éxito en lo militar, en cambio sí lo tuvo en la redefinición ideológica y cultural de Europa, ya que dotó de significado político a la nacionalidad, revolucionó el rechazo a las políticas culturales tradicionalistas, se identificó con elementos propios de cada región y se alejó de una idea generalizada de un paneuropeísmo: defiende el uso de su propia lengua, folklore, música, su propio gobierno e instituciones.

El proceso del romanticismo nacionalista llevó a los artistas de la época a indagar en las raíces de su pasado los elementos que podían constituirse como propios y auténticos, no sólo para diferenciarse de los demás Estados-nación, sino también para dotar de una identidad y supremacía a sus miembros. Dicha investigación requería por parte de los compositores una gran sensibilidad y observación para captar el alma sensible de la nacionalidad a través de las notas musicales. Este fue el caso de Chopin: la celebridad de su

---

<sup>37</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (London: Harper Collins, 1996), 145

<sup>38</sup> Chopin tuvo una infancia difícil ya que las enfermedades lo aquejaban constantemente y debía viajar al campo durante largas temporadas para menguar un poco sus padecimientos. Posteriormente la separación familiar al dejar Varsovia le produjo una sensación de angustia perenne.

<sup>39</sup> El resultado de la revuelta de 1830 fue catastrófico para Polonia debido a que fue dividida entre Prusia, Austria y Rusia durante el Congreso de Viena al momento en el que Chopin se encontraba en esta ciudad, no es de extrañar la hostilidad de los compositores y músicos vieneses hacia los polacos.

música consiste en la audacia de recopilar de sus memorias los sonidos de su añorada Polonia desde su infancia y los tradicionales elementos sonoros del campo, pero simultáneamente tuvo la creatividad de transformarlo en una nueva obra con los elementos estilísticos de su tiempo y la exigencia de un gran interprete pianístico. Después de todo, la música aunque fuera realizada fuera de la patria, era un combate cultural que los compositores podían hacer desde el extranjero, siendo verdaderos portavoces de la ideología nacionalista, muestra de ello, es que Chopin se convirtió en miembro de la Sociedad Literaria de Polonia y se mantuvo en contacto con las tendencias artísticas y políticas en su país natal, logrando un sonido característico alejado del afrancesado o austriaco de sus coetáneos.

Cuando se estudia el romanticismo nacionalista es importante evitar caer en las interpretaciones extremistas, ya que suele pensarse que es una transcripción de la música del pasado con algunos arreglos o bien que es toda una corriente completamente ajena que no necesita utilizar a otros compositores como referente para una nueva partitura. En realidad se trata de una mezcla equilibrada entre los recursos tradicionales del pasado, inspiración en compositores que han marcado un precedente musical y desde luego el genio creativo para transportarlo a un nuevo marco conceptual. De esta forma, debe existir en el músico nacionalista una conciencia histórica sobre las obras y hallar al mismo tiempo en otros artistas un referente que empate con sus aspiraciones sonoras. Chopin no está exento de este proceso, ya que su producción musical está basada en los trabajos de Bach y Mozart, que lo condujeron a una maduración musical. Teóricos como Rosen, afirman que la muerte de Beethoven dio un sentido de libertad para las nuevas tendencias estilísticas de la época.<sup>40</sup> Sin embargo, habría que advertir, que si bien Fryderyk pertenece a la corriente del romanticismo nacionalista, tampoco puede considerársele un extremista revolucionario polaco, ya que a pesar de sus estrechos lazos con la cultura de su natal Polonia, fue muy asertivo al colocar otros elementos musicales que le posibilitaron refinar y dar un nuevo

---

<sup>40</sup> Rosen, *The Romantic Generation*, 163

contenido a las convenciones establecidas sobre la música para piano de la época, enriqueciéndolas con la base de nuevos contextos musicales.

Puede observarse la originalidad en las composiciones de Chopin durante su estadía en París en diciembre de 1831, ya que es en este periodo cuando hubo un alejamiento del mundo comercial del pianista-compositor, disminuyendo además sus apariciones públicas. Los objetivos musicales de Chopin no se centraban en las ambiciones de la música sinfónica, de cámara u operística; fueron sus singularidades musicales y encantadora personalidad las que fueron abriéndole paso entre los círculos sociales importantes gracias a las amistades que forjó con músicos de la talla de Franz Liszt (1811-1886), Hector Berlioz (1803-1869), Ferdinand Hiller (1811-1885), Vincenzo Bellini (1801-1835) y Giacomo Meyerbeer (1791-1864); y al convertirse en el profesor de piano más solicitado pudo renunciar al desencanto del artista público.<sup>41</sup>

En suma, Chopin logró una síntesis inmejorable entre lo público y lo privado, lo popular y lo significativo; de los métodos formales de la música de concierto y los diseños basados en la sonata y estructuras tonales inherentes a la tradición austro-alemana. Obtuvo avances en cuanto al desarrollo de la melodía, la forma y la armonía y pudo adquirir una visión integral que le diera control estructural sobre los materiales del estilo brillante el cual era presentado mediante formas seccionales intercambiando párrafos autosuficientes, líricos y figurativos con claras divisiones armónicas, mismos que le dieron forma al *Scherzo* y la primera *Balada*.

En este contexto, la balada como medio de expresión sería muy atractiva para Chopin, precisamente porque tenía un significado nacionalista en casi todos los Estados europeos. “La colección de cartas ‘*Szafarnia Courier*’ escritas para su hermana menor Emilia describen las primeras indicaciones de interés de Chopin en la música popular polaca que escuchó de

---

<sup>41</sup> Jim Samson, *Chopin: The four ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 189

primera mano de los campesinos con los que tuvo contacto.”<sup>42</sup> A los ojos de Polonia, Chopin estaba empezando a asumir la posición de un compositor nacional.

La primera *Balada* fue un trabajo experimental que, junto a su entorno musical, contó una historia. Al igual que el *Scherzo*, fue un trabajo instrumental independiente en un género que hasta entonces, no había sido utilizado para este tipo de obras. Por ejemplo “los trabajos de Schubert, Loewe y otros, se construía en un compás ‘narrativo’ de 6/8 o 6/4 que se basa en la convención asociada a la música pastoral del siglo XVIII y principios del siglo XIX.”<sup>43</sup> En cambio, las *Baladas* polacas se caracterizaban por su dualidad popular-literaria. Dentro de estos dos modelos tradicionales de *Balada*, Chopin motivó a sus oyentes a cuestionarse sobre las motivaciones técnicas y musicales sobre las *Baladas* que conocían, pero sin pretender proponer un nuevo tipo de forma musical, sino recurrir a un género que antes no se había escogido como modelo en la música instrumental, propiciando la aparición de una gama más amplia de referencia en los contextos musicales y literarios.

Chopin recurrió a una lejana inspiración del pasado: desde el siglo XVII la *Balada* ya había alcanzado llamar la atención del público alemán cuando se manifestó de formas diversas, desde los textos ingleses de otras *Baladas* populares traducidas por Johann Gottfried (1744-1803), hasta imitaciones de esos textos por poetas como Gottfried August Bürger (1747-1794), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805) y adaptaciones musicales de dichos poemas que usualmente aparecían como canciones acompañadas con piano. En los años subsecuentes, la *Balada* continuó al frente del desarrollo del folklore alemán, hasta que el poeta polaco Adam Mickiewicz (1798-1855), bajo la influencia de este movimiento alemán e inglés, publicó sus *Baladas* en 1822 que fueron adaptadas como *Canciones* en 1835 por el máximo exponente de las *Baladas* del momento, Carl Loewe (1796-1869)

Carl Loewe fue el compositor líder en baladas de la generación. Esta conexión pudo haber inspirado a Chopin a escribir la *Balada* y escoger dicho título por primera vez para un trabajo instrumental.

---

<sup>42</sup> Frederick Niecks, *Frederic Chopin. As Man and Musician* ( New York: Cooper Square,1973),256. Bien la nota al pie de pag. No solamente a los extractos textuales se les agrega su fuente, sino a las ideas, conceptos, etc.

<sup>43</sup> Rosen, *The Romantic Generation*, 178

Mientras otros compositores de la época se declararon en favor de las asociaciones programáticas con sus composiciones, Chopin evadió dichas asociaciones, quizá por su concepción respecto al piano o quizá por su sentido conservador.<sup>44</sup>

Fue un año después, en 1836, que apareció por primera vez publicada la primera *Balada* de Chopin, realizándose en varias ediciones tanto como *Ballade* o *Ballade ohne Worte* (Balada sin palabras) siendo novedad para un trabajo instrumental, debido a que los primeros anuncios públicos de la *Balada No.1* lo asociaban inmediatamente con la música vocal, que hasta entonces se empleó para referirse a una pieza con canto;<sup>45</sup> de esta forma es posible inferir que Chopin concibió la obra como un poema cantado para el piano más que para la voz humana, y simultáneamente se hizo de una efectiva propaganda que le permitió divulgar la composición rápidamente. La Balada está dedicada al Barón Nathaniel de Stockhausen, embajador del Reino de Hannover en Francia, que fue alumno y después amigo de Chopin.

Para la época, autores como Mendelssohn, Berlioz y otros<sup>46</sup> ya se habían involucrado en las asociaciones de modelos literarios con la música sin expresarlas a través del canto, caracterizándose por un notorio esfuerzo en adaptar las ideas literarias en un trabajo musical, estableciendo un diálogo entre los temas dramáticos o poéticos con las formas musicales instrumentales. Sin embargo, Chopin evadió esas asociaciones programáticas rechazando cualquier intento de expresar el mundo de la realidad externa, en manifiesta oposición a una realidad emocional interior por medio de la música, en este sentido, compartió poco con sus compañeros compositores respecto al conocimiento y entusiasmo por otras artes. La novedad del sentido que Chopin dio al género consistió en que resignificó el término de la *Balada*, al no asociarla a algún programa específico; no invita al oyente a

---

<sup>44</sup> Jacob Parakilas, *Ballades Without Words* (Portland, Amadeus Press, 1992),198.

<sup>45</sup> Por ejemplo, las óperas francesas utilizaban el término *balada* para describir un canto con narrativa y esto lo usó Chopin de la misma manera en sus obras. De hecho, la introducción de la *Balada* hace que esta conexión con lo vocal sea más evidente a través de un *recitativo* que precede al *aria* en sol menor. Para el público contemporáneo esto creó una resonancia ineludible cuando Chopin utiliza *balada* en su título.

<sup>46</sup> Mendelssohn ya había compuesto *Canción sin palabras*; en 1835 Berlioz había escrito trabajos instrumentales inspirados en Shakespeare; Schumann había establecido una relación creativa con Sarte y Hoffmann; mientras Liszt había compuesto un trabajo para piano inspirado en Lamartine.



interpretar las relaciones musicales, al menos en parte, en los términos de una narrativa literaria, aunque sólo sea a nivel de la metáfora.<sup>47</sup>

Los compositores de la época de Chopin eran fanáticos en la atención de los detalles, en la exactitud y precisión de sus planteamientos:

Para Berlioz, Liszt y Schumann, el mundo de la literatura no era el “patio de un diletante”, era más bien, un almacén importante de sujetos potenciales, que podrían generar directamente, a menudo a niveles profundos de la estructura, la forma esencial de una obra musical. También existía la idea, validada por la estética de Hegel, que la música podría ser digna y elevada a través de sus contactos con la poesía.<sup>48</sup>

Los trabajos de otros compositores para asociar una obra literaria por medio de la música previos a la *Balade no. 1*, se basan en un modelo que retrata la historia de un héroe; siendo el argumento una serie de episodios que se convierten en la oportunidad para que el compositor pueda describir algo a través del sonido. La *Balada* de Chopin se estructuró de manera diferente, Albert Friedmann comenta al respecto: “No depende de temas ricos en la creación y caracterización, más bien, es una historia centrada en las palabras de los personajes y de las acciones realizadas a través de esas palabras; es un modelo mucho más problemático”.<sup>49</sup> Esta dirección de pensar comienza a surgir en la década de 1830, jugando un papel catalizador en la progresión de la poesía y la literatura romántica en los compositores.

Es posible que Chopin se sintiera libre de estructurar cada *Balada* de forma distinta, al no encontrar un modelo estricto en las baladas poéticas y cantadas. De acuerdo a Rosen:

No existe un modelo literario específico como referencia narrativa para las baladas de Chopin [...] usó los compases de 6/4 o 6/8 en las cuatro baladas. Vale la pena señalar que, si bien los ritmos con la triple división son comunes en las canciones populares polacas, no hay ritmo estándar para baladas polacas o melodías asociadas a un solo texto.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Rosen, *The Romantic Generation*, 114

<sup>48</sup> Samson, *The four Ballades*, 82

<sup>49</sup> Jim Samson, *The Music of Chopin* (London, New York and Melbourne, 1985), 278

<sup>50</sup> Rosen, *The Romantic Generation*, 212

Hubiera sido difícil para Chopin representar las baladas musicalmente sin necesidad de utilizar algún tipo de repetición de las estrofas como la estructura. Debido a que no estaba poniendo palabras, habría sido impensable para él para repetir cualquier "estrofa" musical más de una vez sin cambiarla: La idea de hacer música sin palabras dependía en gran medida de las técnicas musicales de la narración de la balada, por lo tanto, la idea de la estrofa de repetición era necesaria, pero sin hacerla distinta de otros tipos de poemas y canciones.

Ahora bien, un tema de interés entre los investigadores de la obra de Chopin radica en el dilema sobre la inspiración de la composición ligado fuertemente al tema del nacionalismo. A veces se da por entendido que las cuatro secciones que conforman la *Balade* fueron influenciadas por los poemas de Mickiewicz. Tales vínculos dieron lugar a la crítica durante el siglo XIX y que, inevitablemente, alienta una perspectiva nacional en las baladas, especialmente en Polonia, donde Chopin fue a menudo visto como un poderoso símbolo de identidad nacional. Solamente después de las mazurcas y polonesas, las baladas representan los trabajos más "polacos" de Chopin.<sup>51</sup> Es posible, como Schumann informó, que estos poemas hubieran podido desempeñar algún papel en el proceso creativo de Chopin: La publicación de Mickiewicz escrita en 1822, tuvo fuerte influencia en el folklore eslavo y de los poetas del Oeste de Europa y causó tanto revuelo en Polonia siendo un hecho que Fryderyk estuvo en contacto con la obra durante su juventud. El mismo, Schumann acepta el hecho de que en alguna ocasión, Chopin le compartió de manera personal su inspiración en algunos poemas de Mickiewicz para sus baladas, sin embargo, sus referencias sin validación documental, fueron lo suficientemente aceptadas para permitir a Hunecker, Cortot y Bourniquel citar dichos poemas con autoridad incuestionable.<sup>52</sup>

Para la musicóloga polaca Zofia Lissa: "las cuatro baladas, carecen de una conexión directa a las tradiciones populares de Polonia; sin embargo, son nacionalistas en virtud de ciertas cualidades generales que comparten con el romanticismo literario polaco."<sup>53</sup> El conocimiento de Chopin sobre las baladas literarias solamente puede ser una especulación

---

<sup>51</sup> Alfred Cortot, *In search of Chopin* (London: Nevill, 1951), 36

<sup>52</sup> Harold Schonberg, *The great pianists* (New York: Simon & Schuster, 1987), 56

<sup>53</sup> Zofia Lissa, *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederic Chopin*, (Oxford, Oxford University Press, 1964), 223

pues el material biográfico que existe no establece claramente qué baladas en particular leyó en su momento. De acuerdo a Hedley: “Chopin fue un estudioso de la literatura polaca y él mismo introdujo a Sand en la poesía polaca, incluso tradujo los trabajos de Mickiewicz para que ella pudiera hacer ensayos.”<sup>54</sup> Habría que añadir que Chopin no se caracteriza por ser un músico que tomara largos periodos para escribir y publicar trabajos; así que la versión que ha sido aceptada durante muchos años, en la cual se afirma que Chopin comienza a escribir la primera *Balada* en 1831 al final de su estancia en Viena al mismo tiempo que el *Scherzo* en *Si Menor* y que fue publicada después de que se asentó en París; es probablemente errónea. Existe evidencia estilística, como el tipo de autógrafos y el papel que son idénticos a otros manuscritos, como las *Polonesas* del *op.26*, que se habían preparado de 1835 a 1836, que indicaría que tanto el *Scherzo* en *Si Menor* como la *Balada* No.1, fueron escritos poco antes de su publicación en 1835 y 1836, respectivamente. Según Cortot, la *Balada* en *Sol* menor fue publicada en 1836 en Alemania, Francia e Inglaterra.<sup>55</sup> Aunque no hay ninguna manera de determinar cuánto tiempo antes de junio de 1835 Chopin escribió la primera balada.

Para concluir el apartado histórico es importante comprender que Chopin se nutrió de las tradiciones clásicas y de las no clásicas, no obstante, se mantuvo independiente de ambas al punto de crear nuevos géneros. Esto le dio una posición única en el mundo pianístico a principios del siglo XIX al cual aportó un refinamiento del instrumento y un nuevo contenido musical. En la *Balada* se realiza una síntesis de la música de concierto, sobre todo en lo que respecta a la alternancia de los pasajes fantásticos y llenos de bravura con los cantos melódicos basados en géneros populares.

---

<sup>54</sup> Arthur Hedley, *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin* (London, Nevill, 1962),372

<sup>55</sup> Alfred Cortot, *In search of Chopin* (London: Nevill, 1951), 184

## BALADA No. 1 EN SOL MENOR, Op. 23 (1836) ANÁLISIS MUSICAL

Han existido varios estudios sobre la forma musical empleada en las *Baladas* de Chopin; existen corrientes que afirman la relación directa de estas obras con la forma sonata y otras que hablan de una forma única y sin precedente. Para Parakilas, las cuatro baladas siguen un modelo formal individual. Él afirma que las baladas requieren tres eventos musicales: El establecimiento de los temas, la transformación de los mismos y la resolución. Existe una fuerte posibilidad de que Chopin pensara de una manera similar en su construcción, dado que las baladas literarias y populares que él conocía usaban un concepto ternario para englobar toda la historia.<sup>56</sup> Para las otras corrientes, la *Balada No.1* está construida sólidamente en las bases de la forma sonata. Hubo, por supuesto, un cambio de los elementos de la forma sonata entre los trabajos del periodo de Varsovia, especialmente la *Sonata op. 4* y el *trío*, y la primera *Balada*. En la *Balada* las funciones de la forma sonata se han reinterpretado claramente con la intención dramática y expresiva. Por encima de todo, la estructura de la *Balada* tiene un final ponderado con una curva de intensidad creciente que culmina en una repetición que es más apoteosis que síntesis. En este contexto, la *coda* que está marcada por un cambio de compás, así como por su no carácter temático, tiene una función formal esencial y específica. Sin embargo, incluso este gesto (incluyendo el cambio de compás) tiene orígenes en el estilo brillante, sobretodo en los finales tan característicos de *Fantasías y Variaciones*.

Los temas en la Balada no. 1 dejan ver los vínculos de la obra con el mundo pianístico de la época, donde los materiales temáticos se basan comúnmente en géneros populares. Por ejemplo, el episodio fundamental en *Mi Bemol Mayor* en el compás 138 es el punto más obvio en el que un género popular emerge en el primer plano de la *Balada*; este episodio invoca inmediatamente las frases características de los *Valses* de Chopin que ya habían aparecido en el Op. 18 con el primer *Vals* en la misma tonalidad de *Mi Bemol Mayor*, y se repetirá en los *Valses* del Op. 34.

---

<sup>56</sup> Parakilas, *Ballades Without Words*, 134

Como forma musical para instrumento solo, la balada no se encuentra sometida a los rigores de algún esquema estructural preestablecido. Sin embargo, podemos describir algunos rasgos que dan unidad y sentido a la obra que dista mucho de ser un enlace discursivo de temas musicales desordenados o aleatorios con más relación a la *Fantasía*. A grandes rasgos, se podría considerar una obra bitemática de estructura ternaria libre (Exposición, Desarrollo y Reexposición) permitiendo a los temas desarrollarse libremente de forma independiente entre sí en donde cada suceso musical parece inevitable pero no predecible, a manera de grandes puentes que tienen como finalidad complicar el tejido musical del discurso expresivo. El mismo compositor, en su búsqueda por establecer con claridad los elementos constitutivos de su obra estableció marcadas indicaciones del tiempo que corresponden en su mayoría con el desarrollo temático que se puede organizar de la siguiente manera: *Largo, moderato, meno mosso, meno mosso, presto con fuoco*.

-*LARGO*: Son 7 compases en estructura binaria y armadura del tono general de la obra que corresponden a la Introducción y cuya última nota se prolonga hasta la mitad del primer compás del tiempo siguiente.

-*MODERATO*: Son 60 compases en 6/4 que corresponden a la exposición del Primer Tema y a una segunda parte que resulta de una complicación de éste.

-*MENO MOSSO*: Una de las secciones más largas de la obra con 126 compases. El cambio de *tempo* indica la entrada del Segundo Tema de la obra, que inicia con la primera nota ligada al compás anterior y con claras referencias tonales al relativo mayor. Este tema se compone de dos partes durante 26 compases hasta que un *a tempo* permite recordar el primer tema en *La Menor* y que, en oposición a éste, será rápidamente superado 12 compases después con un *fortissimo* que irremediablemente desencadena un *più animato* y un *scherzando* que terminarán abruptamente después de volver a escuchar el segundo tema con sus dos partes.

-*MENO MOSSO*: Este segundo *meno mosso* dura apenas 14 compases y corresponde a la Reexposición del primer tema en el tono original y la vuelta al *tempo primo*. En esta ocasión

los últimos dos compases son un puente de una vertiginosa escala descendente que con *il più forte possibile* prepara el ánimo de la siguiente sección.

-*PRESTO CON FUOCO*: Se trata de 56 compases de virtuosismo y exigencia técnica que hacen de la Coda uno de los retos más exigentes de la literatura pianística. En un compás binario y subdividido se da conclusión a la obra compuesta de contrastes y largas líneas melódicas.

Las imágenes que serán utilizadas en este análisis están tomadas de: Chopin, Frédéric. *Ballade No.1 = Balada No.1: Op. 23*. Warsaw: Institut Fryderyka Chopina, 1949.

## INTRODUCCIÓN

Los primeros tres compases están contruidos sobre la sexta napolitana de *sol menor*. En apenas unos compases el compositor deja entredichos los temas principales, elementos rítmicos que darían consistencia a los temas y desarrollos posteriormente. Es de uso habitual para el compositor el uso de las sensibles descendentes como una herramienta para acrecentar la expresión de una línea melódica. En estos tres pequeños periodos está claramente la intención de mantener el discurso musical en tensión terminando claramente en la sensible y la dominante del tono general. Permitiendo así que las últimas notas no resuelven abiertamente la cadencia y sea hasta la exposición que escuchemos francamente asentada en la tonalidad.

INTRODUCCIÓN

A Monsieur le Baron de Stockhausen

BALLADE

FR. CHOPIN Op. 23

Largo

1

2

3

6ª Napolitana

Figura 1 Balada No. 1 Chopin cc. 1-7.

Los primeros tres compases están contruidos sobre la sexta napolitana de *Sol menor*. Los números indican los tres periodos que tienen como objeto mantener el discurso musical en tensión.

## EXPOSICIÓN

Se encuentra de los compases 8 al 64; está escrita en la tonalidad de *sol menor* y *Mi Bemol Mayor*.

### TEMA I

El Tema I está escrito en tiempo moderado y posee un carácter melancólico con la estructura de vals lento en 6/4. Presenta un primer periodo de ocho compases. Es una respuesta vaga o ambigua a la pregunta formulada en la Introducción. Se observa claramente la línea melódica formada por mitades y adornada en su comienzo siempre por octavos. Adorno que no tardará en exponer su importancia.

The image shows a musical score for the first period of the Exposition in Chopin's Ballade No. 1. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first period is highlighted in blue and labeled '1er Periodo (8 compases)'. Above the score, there are labels: 'TEMA I' in a blue oval, 'EXPOSICIÓN' in a light blue box, and 'Carácter Anacrúsico' with a red '1' pointing to the first measure of the period. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Figura 2 Balada No. 1 Chopin cc. 5-14

Se indica el primer periodo musical de la exposición con carácter anacrúsico.

En la repetición del Primer Tema aparecen una serie de seis procesos cadenciales y un segmento final que presenta por primera vez un acompañamiento continuo de cuartos y será vital en la textura sonora de las partes siguientes.

The image shows a musical score for the first repetition of the theme in Chopin's Ballade No. 1. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat. The time signature is 6/4. The first period is highlighted in blue and labeled 'REPETICIÓN TEMA I'. Above the score, there are labels: 'REPETICIÓN TEMA I' in a blue oval, '1ª Frase idéntica al Tema I' in a red oval, and 'Primer Proceso Cadencial' in a yellow box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Figura 3 Balada No. 1 Chopin cc. 15-23 Se observa nuevamente la frase adjudicada al Tema 1. Se ha resaltado el primer proceso cadencial V-iv-i

### PUENTE

El *Puente* se construye con la repetición de cuatro pequeños incisos que se alejan poco a poco de la idea principal del *Tema I*, intentando preparar el contraste emotivo y armónico con la contraparte del Tema II. En el compás 36 aparece un primer tema precipitado. Sus primeros cuatro compases (cc. 36-39) mantienen el mismo *tempo* pero en su repetición cambia a *agitato*. En esta segunda parte Chopin escribe valores de mayor importancia en tiempo débil, siendo éstos en su mayoría notas del acorde.

**PUENTE**

Figura 4 Balada No. 1 Chopin cc. 34-43

En el compás 36 se presenta un nuevo tema precipitado que corresponde a *inciso a*. Durante el *inciso a'* de los compases 40 a 43, las figuras de mayor duración se encuentran en tiempo débil.

Existen dos pasajes ubicados en los compases 54 y 65 con apenas un mínimo de contenido musical que representan diminutos puentes de reposo entre una sección y otro. Entre ambos, existe el comienzo de la modulación al Tema II.

Figura 5 Balada No. 1 Chopin cc. 53-55  
Primer pasaje de reposo.

Inicia Modulación al Tema II

Figura 6 Balada No. 1 Chopin cc. 62-67  
Inicio de la modulación al Tema II y Pasaje de Reposo 2.

**TEMA II**



El Segundo Tema en Mi bemol Mayor cuenta con dos partes, cada una de ellas con su propio motivo rítmico melódico a desarrollar. Comienza en el compás 68 y se caracteriza por una melodía *cantabile* bajo la indicación de *Meno mosso*. Ha cambiado la atmósfera en relación al primer tema; ya no es melancólico sino que asemeja a un canto similar a los nocturnos. Del compás 82 al 94 aparece una segunda parte del tema y aunque pareciera distinto y meritorio de ser considerado un tercer tema en la obra, su carácter es apenas transitorio en *pianissimo* y *diminuendo*. Esto sin contar que el elemento constitutivo de esta segunda parte es el tresillo que no podríamos considerar un nuevo elemento pues se ha anunciado desde el primer tema, es decir, esta segunda parte está construida a partir del inciso del tema uno (compases 8 y 9). Es un momento emotivo que en su acompañamiento de la mano izquierda dista de ser el final mismo de la reflexión y el dualismo de toda la obra.

Figura 7 Balada No. 1 Chopin cc. 65-74  
Tema 2 en Mi Bemol Mayor. La mano izquierda acompaña mediante arpeggios a la nueva melodía.

Figura 8 Balada No. 1 Chopin cc. 79-85  
La segunda parte del tema 2 es un tema transitorio. Se han señalado dos tresillos que aparecieron en la introducción.

## DESARROLLO

## TEMA I

Existe un preámbulo en *la menor* que comienza en el compás 94 hasta el compás 105 que tiene como única finalidad establecer una nueva tonalidad sobre la cual se desarrollará el *Tema II*. Aparece nuevamente el primer tema durante doce compases, pero ahora relegado a una simple transición.

Figura 9 Balada No. 1 Chopin cc. 92-97

Aparece nuevamente el Tema I en *La Menor* y un pedal de dominante constante en el bajo.

## TEMA II

En el compás 106 se resuelve la tensión del discurso musical con una entrada majestuosa en *La Mayor* presentándose en forma de acordes y notas octavadas con un carácter apasionado opuesto al de su primera aparición. Las figuras de *cuartos* volverán a ser piedra angular, aunque en esta ocasión ocupando los tiempos fuertes de tal manera que sugiere se dará contundencia al discurso emotivo.

Figura 10 Balada No. 1 Chopin cc. 105-113

Tema II presentado en *La Mayor* y de forma majestuosa. Se ha roto la tensión que venía desarrollándose.

Del compás 126 al 137 aparece un Episodio de Transición que une la segunda sección con la tercera. Comienza con una armonía basada en la *séptima de dominante* de *Mi Bemol Mayor* que prepara la entrada del tercer tema. Esta es la razón por la cual se sugiere una dinámica que vaya en creciendo durante todo el segmento pues puede asumirse que existe un único grado armónico durante estos compases. Aunque no es directamente el relativo mayor de la tonalidad general de la obra, es una tonalidad vecina muy afín.

**Episodio de Transición**

Figura 11 Balada No. 1 Chopin cc. 126-134

Se presenta un único grado armónico cercano al relativo mayor de la tonalidad inicial de la obra.

### TEMA III

Se presenta en el compás 138 a manera de *scherzando* con un ritmo de *vals* rápido. Al ser un tema independiente, representa la búsqueda más seria hasta el momento de la respuesta al cuestionamiento esencial de la obra. Aunque no es posible decir que este pasaje contiene material musical nuevo, se gana un lugar especial en la estructura por su desesperada y atípica utilización de los recursos.

**TEMA III**

A Ritmo de Valz Rápido

Figura 12 Balada No. 1 Chopin cc. 136-143

Los números indican los periodos que se repiten a manera de *Scherzo* acompañados de un bajo que marca la armonía a ritmo de *vals*.

Esta sección finaliza con un pasaje de escalas que se caracteriza por brindar estabilidad tonal y prepara la *Recapitulación* del Tema II de la *Exposición*.

**ESCALAS** Estabilidad y Centro Tonal

Figura 13 Balada No. 1 Chopin cc. 157-162  
Grupo de escalas que preparan el Tema II nuevamente.

## RECAPITULACIÓN

### TEMA II'

Comienza nuevamente el Tema II del compás 166 al 194 en la tonalidad de *Mi Bemol Mayor* en *fortissimo*, con carácter muy apasionado a manera de *recapitulación al espejo*. Ahora con una nueva dinámica y una nueva textura; en el acompañamiento trata de darle protagonismo y al mismo tiempo le resta una enorme estabilidad con las figuras irregular de 5 negras que no habían aparecido antes en la melodía.

**RECAPITULACIÓN**

**TEMA II'**

1 Nueva TEXTURA

Bajo más protagonista

Figura 14 Balada No. 1 Chopin cc. 166-171  
Se presenta el Tema II con diferente textura y el bajo proporciona otra dinámica

A partir del compás 188 se ha trazado una línea hacia el descenso que no se puede detener pues se ha vuelto a los adornos de octavo en anacrusa lo que inevitablemente nos devolverá al Primer Tema, dejando así, el mismo punto de partida.

6 octavas en anacrusa

Se traza una línea hacia el Descenso

Figura 15 Balada No. 1 Chopin cc. 187-193  
Preparación para regresar al Tema inicial

### TEMA I'

Al aparecer nuevamente en el compás 194 se augura que sólo una ruptura abrupta con nuevo material musical podría dar conclusión a la obra.

TEMA I'

Gm

Meno mosso

pp sempre sotto voce

Pedal de Dominante Constante

cresc.

Figura 16 Balada No. 1 Chopin cc. 193-199  
Tema I en Sol Menor y pedal en Re.

## CODA

La coda aparece de los compases 208 al 264. Es un rasgo característico de las formas de Chopin. Es el pasaje de mayor exigencia técnica de la obra al emplear diversos recursos como escalas, saltos, acordes, etc. Los octavos no conducen a las líneas melódicas ya que dentro de su textura se encuentran sobreescritas notas de mayor que convergen con el resto de la textura en un alarde de virtuosismo desencadenado por la máxima velocidad encontrada en toda la obra hasta el momento. Al igual que en las secciones pasadas, el nuevo material de la coda fue organizado en pequeños incisos que, buscando repetirse en episodios lógicos y simétricos van produciendo nuevo contenido armónico y musical.

Figura 17 Balada No. 1 Chopin cc. 226-231

Material organizado por incisos. Los cuartos desencadenan una progresión

En la parte conclusiva de la obra nos encontramos ante uno de los momentos más emotivos de la obra. Después de todos los temas y desarrollos, después de haber dado respuestas a todas las preguntas de la obra; 251 compases después y a punto de dar por cerrado el asunto: La duda vuelve a surgir. El motivo rítmico característico del final de la introducción que habrá dejado la obra suspendida en el aire como lanzando una pregunta incómoda que no se había podido resolver, resurge de la nada en dos ocasiones más. Justo antes del final. ¿Cómo se antepone el compositor a ello? Primeramente, recuerda los 5 octavos en anacrusa que dieron origen primero a dicha reflexión pero ahora no como tenues adornos, sino como orgullosos representantes de la debilidad y la vulnerabilidad de la mente y el espíritu. Seguimos en bandada por esa escala rápida e incontenible que representa la voluntad humana.

Ahora la escala no subirá de nuevo, sino en octava, acelerando y lo más fuerte posible. La voluntad cae lapidariamente sobre toda duda y toda debilidad concluyendo en un fuerte unísono indudable e inamovible.

Conclusión

Nuevamente Anacrusa

Escala Gm (10<sup>a</sup>)

Figura 18 Balada No. 1 Chopin cc. 250-264

Conclusión de la Coda. El ritmo característico inicial se vuelve a presentar en dos ocasiones para finalmente concluir la obra en la tonalidad inicial.

## BIBLIOGRAFÍA

Berger, Karol. *The First Ballade*. Cambridge: Samson, 1994.

Eigeldinger, Jean-Jaques. *Chopin: Pianist and Teacher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Huneker, James. *The Man and His Music*: New York. Dover, 1996.

Klezynski, Jean. *The works of Frederic Chopin: Their Proper Interpretation*. Boston: W. Reeves, 1913.

Niecks, F. *As Man and Musician*. New York: Cooper Square, 1973.

Parakilas, Jacob. *Ballades Without Words*. Portland: Amadeus Press, 1992.

Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Rink, John. *Chopin's Ballades and the Dialectic*. New York: Amadeus Press, 1973.

Witten, Neil. *The Chopin Ballades*. Boston: Salabert, 1974.

## PARTITURAS

Chopin, Frédéric. *Ballade No.1 = Balada No.1: Op. 23*. Warsaw: Institut Fryderyka Chopina, 1949.

.



## **VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES, M.61 (1911)**

Joseph Maurice Ravel (1875-1937)

### **ANÁLISIS HISTÓRICO**

Antes de señalar las características musicales de los *Valses Nobles y Sentimentales* compuestos por Maurice Ravel en 1911, resulta primordial diferenciar cronológicamente su producción musical, que en un primer acercamiento nos ayudarán a comprender a Ravel como un músico y compositor muy completo y, en segundo término, esta diferenciación pretende ver una totalidad del alcance artístico *raveliano*.

El presente apartado se ocupa de dos partes. En la primera explicaré el entorno histórico que llevó a Maurice Ravel a componer los valsos nobles y sentimentales que a su vez dividiré en dos etapas en las que pretendo hacer una introspectiva en la personalidad de Ravel y cómo se relaciona con los *Valses*. En la segunda parte, analizaré los componentes generales de los valsos: cuándo se compusieron, cómo los exhibieron y cómo fueron recibidos por la crítica. Señalaré también algunas características generales sobre qué los hace excepcionales y de qué manera innovaron la música de principios del siglo XX. Para concluir, hago una reflexión sobre la corriente artística en la que podemos situar a nuestro autor.

La idea central de este análisis se basa en mostrar diversas aristas para percibir de forma más integral a Ravel y por qué trascendió en la definición de la música del siglo XX. Desde luego que el genio musical de Ravel es innegable, pero habría que entender otros factores ambientales que nos ayuden a comprender por qué es un músico de transición entre el formalismo clásico y la música contemporánea.

La respuesta a este planteamiento se encuentra en dos episodios fundamentales de la historia universal: Por un lado, la Segunda Revolución Industrial, y su ideal sobre la humanidad acercándose a un progreso ilimitado; y por el otro, la desilusión del hombre y la técnica después de los horrores de la 1era Guerra Mundial en la que todos los grandes pensadores y artistas se cuestionaron qué es lo que realmente constituye al ser humano y

cuál es su objetivo en vida.

El objetivo central de este segmento es explicar cómo Ravel se desarrolló artísticamente entre estos dos episodios históricos y cómo se vio influenciada su música por la impresión que marcó en su vida la participación de la guerra, ya que *Los Valses nobles y sentimentales* son la única obra de toda la producción de Ravel que se escribieron antes del periodo bélico y sirvieron como reexposición después del conflicto, reconociendo la destreza que Ravel poseía para orquestar sus obras<sup>57</sup> como fue el caso de los valses que posteriormente adquirieron el nombre de *Adélaïde ou le langage des fleurs (Adelaida y el lenguaje de las flores)* para la modalidad de ballet que fueron estrenadas en 1912.

La pertinencia de este estudio es comprender una doble problemática: entre las dos periodos de la vida de un músico, y un proceso histórico que conllevó el progreso de la técnica y el despecho por la Primera Guerra Mundial. Las etapas en las que dividiremos este trabajo serán de 1889 hasta 1915 y de 1918 hasta 1937, año en el que el músico murió.

### **Primera etapa**

1889 es el año en que Maurice fue inscrito en el Conservatorio de París. Con tan sólo 14 años ya había dado importantes muestras de su inventiva musical, ya que su padre Joseph Ravel, a pesar de ser ingeniero civil, enseñó a su hijo una apreciación musical mucho más refinada que la de un simple aficionado.

Maurice fue educado bajo ciertos valores culturales, producto de la mezcla de nacionalidades de sus padres: su madre tenía ascendencia vasca y su padre era suizo; a esto se añade que su vida se desarrolló en Francia, estando continuamente presentes estas influencias en sus proyecciones pianísticas. Otro dato de trascendencia es la fascinación del

---

<sup>57</sup> Ravel es considerado quizás como el mejor orquestador de la historia de la música. Orquestó cerca de 18 obras incluyendo propias, entre las que destacan *Khovantchina* y *Tableaux d'une exposition* creaciones de Mussorgsky; *Sarabande* de Debussy; y otras obras más antiguas como *Les Sylphides* de Frederic Chopin.

músico por los relojes y juguetes mecanizados<sup>58</sup> que le hicieron mantener un estilo bien estructurado y aunque libre, seductor y experimental; nunca salió de aquella naturaleza tradicional que hacía funcionar a la música bajo un orden y metodología a similitud de la maquinaria de un relojero; esto es de suma importancia ya que en varias ocasiones su amigo y colega Debussy, le criticaba que nunca pudo dejar del todo una concepción tan armada para convertir su música en un lenguaje más lírico, sutil y volátil.<sup>59</sup>

Al respecto, también habría que mencionar el carácter terco de Ravel. Al crecer dentro de una familia burguesa y una vida desahogada, Maurice era considerado por gente cercana a él como algo perezoso<sup>60</sup>. Sus maestros solían indicar en notas su brillantez acompañado por su holgazanería, de hecho la producción total de las obras del compositor francés en número no son tan abrumadoras como las de otros compositores que vivieron un vida más corta que él y se les atribuye una gran cantidad de manuscritos. Ravel componía obras por y para el disfrute en esta etapa principalmente, y aunque en un segundo periodo también aparece, su lenguaje se torna en un ambiente lleno de simbolismos.

Este sello aristócrata caracterizará no sólo el estilo refinado de vestir de Ravel, sino que acompañará la temática de sus obras. Este aspecto en particular le trajo a Maurice en épocas tempranas amistades que forjó a lo largo de su vida, pero al mismo tiempo la desventura pues muchos criticaron su primera producción musical como un esnobismo pasajero.<sup>61</sup>

Pienso que para entender este género de “dandismo”<sup>62</sup> que le han atribuido de forma un tanto liviana a Ravel debemos comprender qué ocurría entonces en Europa. Las revoluciones industriales además de trastocar abruptamente las relaciones de producción

---

<sup>58</sup> Su antigua casa en Montfort-l'Amaury es hoy un museo donde se exhiben piezas de colección que pertenecieron en vida a Ravel, como relojes, juguetes mecanizados y porcelanas chinas.

<sup>59</sup> Benjamin Ivry, *Maurice Ravel: a Life* (New Jersey: Princeton University Press, 2000), 35

<sup>60</sup> Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006), 135

<sup>61</sup> Roy Howat, *Ravel and the Piano* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 123

Howat, *Ravel and the Piano*, 157

<sup>62</sup> Ivry, *Maurice Ravel: a Life*, 89

y distribución de mercancías, intensificaron el pensamiento humano en cuanto al concepto de riqueza, civilidad, valores y estética: las grandes fortunas se volvieron enormes y pudieron aglutinar exageradas concentraciones de capitales en instituciones crediticias, agrandando ciudades y sobre todo centros comerciales como lo fue el caso de París. En dichos centros confluían todo tipo de mercancías, desde hermosas telas para confeccionar los trajes tan distinguidos que vestía Maurice hasta las últimas tendencias en las artes y la filosofía.

En particular la corriente Positivista de August Comte (1798-1857), hizo pensar a la generación del momento, que el mundo se avecinaba hacia un progreso ilimitado alentado por el dinamismo de la Segunda Revolución Industrial. Se llegó a creer que la humanidad tendría una producción tan vasta de alimentos y estos podrían ser distribuidos con tal vitalidad y eficacia gracias a los sistemas de transporte; que posibilitaría por primera vez la desaparición de la pobreza.

París era la capital cultural por excelencia y aunque los trastornos políticos<sup>63</sup> habían mermado la hegemonía económica de Francia, que estaba siendo desplazada por el acelerado crecimiento de Inglaterra y Estados Unidos; aún seguía siendo el centro de las Bellas Artes y símbolo de la libertad del pueblo. Todos los grandes artistas soñaban con exponer sus cuadros en las salas parisinas o escuchar sus óperas en sus fastuosos teatros.

Entonces no resulta un arrojo de Maurice al estar al corriente de las novedades que acontecían en Francia: A principios del siglo XX en París, la mayoría de los jóvenes aristócratas conocían sobre las últimas tendencias artísticas, cuánto más para un adolescente que disfrutaba estudiar en uno de los colegios más prestigiosos del mundo y estaba imbuido por todas estas corrientes progresistas. Esto selló la peculiaridad risueña y recatada de Maurice que algunos tachaban de frivolidad, y que desapareció parcialmente

---

<sup>63</sup> Ravel nació dentro del periodo de la tercera República. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1975), 152

en la segunda etapa en la que muestra un carácter más reflexivo e introspectivo. Sin embargo el halo elegante, refinado y rebelde...

le llevó a tener gran éxito en la composición de música para danzas, puesto que en la época, los ballets rusos tenían una gran concurrencia. Así Serguéi Diáguilev, le encargó algunas obras y grandes bailarinas soñaban con interpretar el estelar de sus obras.<sup>64</sup>

En suma, las particularidades del temperamento de Ravel, le llevaron a mantener cierta independencia de las estructuras formales y tradicionales del Conservatorio en donde llegó a contrariar a Gabriel Fauré (1845-1924), su maestro.<sup>65</sup>

Otra de las particulares musicales de Ravel en esta etapa formativa son las influencias que retoma de otras zonas geográficas diferentes de Francia. Desde niño, “su madre le cantaba algunas melodías vascas”<sup>66</sup> que fueron muy significativas. Durante su formación como músico se dejó atrapar por sonidos orientales y mediterráneos como lo demuestra en su obra *Dafnis y Cloe* (1912), la tradicional obra pastoril griega muy cercana a la composición de los valeses, y que simultáneamente fueron puliéndose a lo largo de su vida.

## **Segunda Etapa.**

A partir del estallido de la Primera Guerra Mundial, el mundo se paralizó en una guerra total,<sup>67</sup> en la que no había espacio para vanidades ante la muerte de más de 10 millones de seres humanos. En un inicio permeó un gran ánimo patriótico, sobre todo entre franceses y alemanes, feroces enemigos por el resentimiento histórico de la guerra Franco-Prusiana<sup>68</sup>; razón del buen ánimo de muchos jóvenes que se enlistaron para defender la patria, entre

---

<sup>64</sup> Stelio Dubbiosi, *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analysis of the Technical and Interpretative Problems Inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel* (New York: New York University, 1967), 163

<sup>65</sup> Howat, *Ravel and the Piano*, 47

<sup>66</sup> Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 174

<sup>67</sup> El concepto de *Guerra Total*, fue utilizado por los alemanes durante la década de los 40's para referirse a: “todos los grupos humanos de raza, posición social, edad y género en los 5 continentes se integraron como fuerza de trabajo para realizar alguna actividad involucrada con la guerra: así mientras los hombres partían a luchar en el frente de batalla, las mujeres, niños y ancianos, tuvieron que cultivar la tierra y posteriormente se convirtieron en la mano de obra en las fábricas”. Lowe, *Guía Ilustrada de la historia moderna*, 175

<sup>68</sup> La guerra Franco-prusiana puso en evidencia las tensiones entre Francia y la recién formada Alemania durante finales del siglo XIX, concluyendo con una aplastante derrota de los franceses y permitiendo la formación de Imperio Alemán con la consecuente anexión del territorio de Alsacia y Lorena que fueron disputados posteriormente durante La Primera Guerra Mundial. Lowe, *Guía Ilustrada de la historia moderna*, 201

ellos, Maurice Ravel.

Si bien en el inicio de la guerra en 1914, los involucrados estaban muy confiados de vencer al bando contrario, el establecimiento de trincheras empezó gradualmente a estancar el avance del conflicto hasta llegar a un *impasse* en el frente occidental. Estas noticias inquietaron a Maurice, quien se encontraba en 1915 componiendo y estrenando obras, mientras todos los varones franceses de su edad se estaban enlistando en el ejército. Sin más decidió incorporarse a la armada francesa.

Sin embargo, su físico escueto de bajo peso y altura le impidieron luchar en el frente de batalla<sup>69</sup>. Pronto Francia y los demás países conforme perdían miles de hombres en campaña, dejaron de rechazar conscriptos, siendo esta la manera en que Maurice entró finalmente en acción conduciendo un camión militar en Verdún que casi le costó la vida. Este lugar fue el segundo frente de batalla más sangriento hasta entonces conocidos por el hombre, donde 315 000 soldados franceses perdieron la vida en aquel violento asalto que duró menos de un año.<sup>70</sup>

Sólo comprendiendo la magnitud de este pasaje tan cruento podemos entender por qué fue tan significativo para la vida del compositor este hecho al grado de modificar los esquemas musicales que anteriormente le habían definido. No sólo Ravel se desdobló ante este episodio, el mundo entero también colapsó al ver fracturado el orden establecido, entonces el progreso ilimitado se había esfumado y se discutía sobre la actuación tecnología en la gresca de gran utilidad para aniquilar y poca para resolver conflictos.

Esta monumental depresión también se vio acompañada por las crisis económicas mundiales, originadas de la Crisis del 29. Francia vivió años de profunda desolación financiera y no pudo recuperarse prontamente a pesar de haber impuesto en el Tratado de Versalles el pago de una crudelísima deuda a Alemania por concepto de guerra. Maurice Ravel tuvo una gran aportación a la música del momento, fue gracias a él que se

---

<sup>69</sup> Maurice Hinson, *Ravel: Valses Nobles et Sentimentales for the Piano* (New York: Alfred, 1993), 215

<sup>70</sup> En la batalla de Verdún, también murieron 280000 alemanes y aunque los franceses tuvieron más bajas, el apoyo que obtuvieron de los ingleses fue decisivo, resultando en golpe para el estado de ánimo de las tropas alemanas. Lowe, *Guía Ilustrada de la historia moderna*, 252

incentivaron los intereses por regresar a la vida de los espectáculos, sólo que ahora lo haría cargado de un profundo simbolismo como la obra que dedicó a los caídos en acción bajo el título de *Le Tombeau de Couperin*.<sup>71</sup>

La segunda etapa también se relaciona profundamente con los valeses, debido a que Ravel no despreciaba sus viejas composiciones siempre y cuando, éste las considerara dignas. El tema de *La Valse*, lo catapultó nuevamente a la fama y reconocimiento internacional, considerado entonces como el más grande y célebre compositor de su época ya que Debussy había muerto de cáncer muy cerca de acabar la guerra en 1918. *La Valse* retomó el motivo del *Vals* número 7 para exponer su desarrollo. En pocas obras Ravel puso tal esmero como en *los valeses*, que él mismo consideraba su gran composición a nueve años de haberla escrito y reexponer el tema en una obra cargada del simbolismo de esta nueva etapa musical en su vida.

La gran aportación musical de Ravel a lo largo de su vida fue lograr incorporar dos elementos que le permiten hoy identificarle como un músico de transición hacia la música contemporánea: Eligió una forma de la antigua danza andaluza conocido como el bolero que se transformó en su obra más reconocida, y por otro lado la música afroamericana con algunos elementos jazzísticos a sus obras tomadas de sus giras en Estados Unidos y su amistad con George Gershwin (1898-1937), lo que nos habla de una constante evolución como compositor e intérprete.<sup>72</sup>

### **Los Valeses nobles y sentimentales**

*Los valeses nobles y sentimentales* fueron escritos en 1911, durante la primera etapa musical descrita líneas antes. Esta fecha es el resultado de un periodo experimental en el que Ravel se alejaba más de los cánones impuestos por sus maestros del Conservatorio y estaba más

---

<sup>71</sup> Compuestas originalmente entre 1914 y 1917 y orquestadas un año después del término de la guerra, en 1919. Jean-Christophe Branger, *Ravel et La Valse* (Paris: Presses Universitaires de France, 2005),57

<sup>72</sup> Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 82

interesado en practicar para obtener distintos colores orquestales a través de las pruebas con instrumentos y variaciones en los acordes.

Los valeses de Ravel tomaron su nombre de los *nobles Valeses*, *op. 77* y *Valeses sentimentales*, *op. 50* de Franz Schubert compuestos entre 1823 a 1825, del cual, Ravel le sedujo de esta obra la cadencia y ritmo distintivo vienés, el *rubato*, las frases equilibradas, la forma sencilla, suspensiones melódicas, armónicas y sutilezas inesperadas.<sup>73</sup>

A pesar de que no existe evidencia de que Ravel sintiera gran devoción por Schubert, el nombre se puede deber al carácter poco predecible del francés, ya que los títulos de sus obras a veces no expresaban el desarrollo real de melodía como es el caso de *Pavana para una infanta difunta* (1899). El aspecto de “noble” se ha atribuido por algunos estudiosos en la forma de interpretación con altiveza y serenidad, tal cual un ilustre pianista o a la inspiración que le venía de Schumann<sup>74</sup> (a quien sí admiraba con fervor) en particular de su *Vals Noble* de la obra *Carnaval*. La acepción de “sentimental” puede aludir al sonido poético con el que quiso diluir su sonido en el piano.

Cabría aclarar que Ravel no tenía la intencionalidad de que sus Valeses en su versión para piano, fueran usados, como en época de Schubert, para el baile de salón, ni tampoco buscaba el sentimiento reflexivo y novelesco de las obras de Debussy.

En palabras del propio autor, insertó una nota muy particular a la partitura, tomada de la novela de Henri de Régnier de 1904, *Les Rencontres de señor de Bréot* : "... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une ocupacion inutil"<sup>75</sup> (el placer delicioso y siempre novedoso de una ocupación inútil). Esta cita revela que el autor concebía a la vida y a la música como un disfrute, y la finalidad de los valeses era ser escuchados por el simple placer de hacerlo más que una posición contemplativa o devocional. En este sentido, es importante no extraviarnos en el extremo de ver a los *Valeses* como una obra ordinaria y menor. En realidad, se erige como todo un corpus bajo el cual Ravel se jactaba profundamente: el disfrute no

---

<sup>73</sup> Hinson, *Ravel: Valeses Nobles et Sentimentales for the Piano*, 216

<sup>74</sup> Michel Fischer, *Les Valeses de Maurice Ravel* (New York: Cornell University Press, 2005), 80

<sup>75</sup> Howat, *Ravel and the Piano*, 157



implicaba solo escuchar la obra, sino también entenderla.

A oídos, incluso educados, las notas del primer Valse, sonaban desafinadas y propias de un sarcasmo musical, en realidad Ravel conjuga dos difíciles procesos, ya que por un lado incorporaba el espíritu encantador de los valeses tradicionales vieneses del siglo XIX y los trajo a la modernidad del siglo XX con notas añadidas en los acordes que siguen cumpliendo su función tradicional, pero que parecen atonales; “gracias a esto logra innovar la armonía con una cromaticidad más amplia sobre lo ya establecido en las técnicas pianísticas.”<sup>76</sup>

Maurice, estrenó sus valeses en la organización *Société Musicale Indépendante* que tenía la finalidad de dar a conocer nuevas formas musicales y a sus compositores. Sin embargo le añadió a la presentación un toque de misterio ya que se presentaron varias obras de diferentes artistas y como el autor no era revelado, dejaban esta tarea al público que además debía ejercer un veredicto a favor o en contra sobre la obra. El programa tuvo lugar el día 9 de mayo de 1911 y en esta cita se muestra el proceso:

Los valeses fueron la cuarta obra en el programa interpretados por Louis Aubert quien fue un compañero de estudios y amigo de Ravel en el Conservatorio de París. A lo largo del recital, Ravel mantiene una cara seria ya que muchos de sus admiradores se burlaban de lo que suponían era un engaño de disonancias y notas incorrectas. Cuando los resultados de la votación se hicieron públicas, se hizo evidente que la sofisticada audiencia de vanguardia, era incapaz de distinguir Debussy de Leo Sachs, o a Ravel de Lucien Wurmser. A pesar de una ligera mayoría identificó correctamente Ravel como el autor de los valeses, muchos le atribuyeron la obra a Erik Satie o Zoltan Kodaly.<sup>77</sup>

Solamente, Louis Aubert, el intérprete de esa noche de *los Valeses*, sí conocía la identidad del compositor pues el mismo Ravel le había dedicado la obra como reconocimiento a su talento como pianista y como amigo. Ravel tuvo que escuchar las más crueles críticas de parte de sus amigos que ignoraban de que había sido Ravel quien compuso tan estrepitosa música. Cuando se dieron a conocer los autores de las obras, las impresiones que tuvieron los críticos cambiaron y descubrieron cualidades en la obra que no escucharon la primera

---

<sup>76</sup>Fischer, *Les Valses de Maurice Ravel*, 172

<sup>77</sup>Hinson, *Ravel: Valses Nobles et Sentimentales for the Piano*, 19

vez. Esto le mostró a Ravel el verdadero valor del criticismo. Para Claude Debussy las complejas armonías de esta obra tienen un valor particular: “Los Valses son producto del oído más fino que jamás había existido”.<sup>78</sup>

Al romper con la forma clásico-romántica de su tiempo, descubrió un lenguaje libre, nuevo, alternativo y en muchas ocasiones riesgoso. Es característico el uso de los modos, introduciendo abundantes variaciones en cada uno, e incluso inventándolos. Además, las formas no tienen una estructura clara, ya que no presentan puntos climáticos o largas frases claramente distinguibles, podemos así apreciar un motivo musical sencillo y repetitivo al comienzo, que va variando a lo largo de la obra, y aunque no se perciba a simple vista, está presente en todas y cada una de las frases de ésta.

La serie de Valses están constituidos por siete melodías independientes y un epílogo que retoma los siete temas anteriores con una atmósfera llena de misticismo y que parece brumosa, dispersa y en la que una nota persistente le diera el aspecto de una gota de agua constante que cae y permite hacer una revisión líquida y tan fluida de su naturaleza sigilosa y perene. Esto nos refiere al uso de recursos de formas libres con escalas y notas determinadas que dan el efecto de imitar fenómenos de la naturaleza como el agua.

Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas, como la escala de tonos enteros. También podemos apreciar el tratamiento de los acordes que fue revolucionario en su tiempo; los utilizaba de una manera colorista y efectista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional.

“La libertad absoluta armónica y rítmicamente, lograda con un tiempo más libre y con capacidad de *rubatos* a gusto del intérprete con algunas indicaciones del autor.”<sup>79</sup> En este sentido, Ravel se caracteriza por una escritura no lineal en el tiempo sino como una sucesión de impresiones, así se primaba la sonoridad de cada acorde con independencia de las

---

<sup>78</sup> Fischer, *Les Valses de Maurice Ravel*, 162

<sup>79</sup> Branger, *Ravel et La Valse*, 57

disonancias que estos puedan llegar a crear con sus choques con los demás acordes. Consiguió entonces la asociación de melodías y ritmos inteligibles y tonales con armonías cromáticas.

Como es frecuente en los estudios de historia del arte, entre más contemporáneo sea el autor, es más difícil encasillarlo dentro de una corriente artística determinada. Este es el caso de Ravel. No es un secreto a voces que Maurice poseía un afecto regio hacia Debussy a pesar de algún par de altercados que mantuvieron; esto hizo pensar a muchos que Ravel era, al igual que Debussy, un músico inserto dentro del impresionismo musical.

El impresionismo nació un año antes que Maurice Ravel, en 1874 en Francia<sup>80</sup> y Monet es considerado como el padre de este estilo pictórico que se caracterizaba por dar la impresión visual de temperamentos de luz mediante pinceladas muy gruesas que al acercarse se distorsionan y de lejos dan la impresión de una atmósfera que se articula generalmente sobre espacios abiertos y temas citadinos que parecen disfrutar de las tardes vaporosas del verano. Para poder realizar estas pinturas, los artistas tuvieron que hacer estudios muy serios sobre cómo la luz incide sobre los objetos para iluminarlos<sup>81</sup>

La aparición de elementos tecnológicos como las fotografías, hicieron que los retratistas perdieran importancia, pues ahora la moda era poseer fotografías familiares que además plasmaban los objetos tal y como eran y no de una simbólica o idealizada como lo hacía la pintura. Por lo tanto, los artistas tuvieron que realizar distintas formas, para entender cómo la pintura podía captar otra esencia de las cosas que las fotografías no podían plasmar con la finalidad de revitalizar la belleza en las obras de arte.

Trasladando esta situación a la escena musical:

---

<sup>80</sup> Lowe, *Guía Ilustrada de la historia moderna*, 163

<sup>81</sup> Se debían pintar siempre a la misma hora del día para obtener el mismo efecto óptico, así la luz en la madrugada se vería con una sensación fría y etérea, en el día con una expresión alegre y febril, mientras que al caer la tarde el aspecto era cálido y nostálgico. Es por ello que el impresionismo hace un juego de las calidades cromáticas en la que constantemente deben estar en observación. Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, 351

Cada vez más ganaban terreno la consonancias vulgares de poca monta que llenaban los centros nocturnos de la vida parisina, las salas de conciertos eran como nunca antes un lugar petulante para mostrar los diseños más fastuosos de ropa y joyas a manera de una exhibición burda de poderes, más que una apreciación real por la música, y cuando la había generalmente la prensa tendía a elevar demasiado la moral de algún compositor que no lo merecía o destrozar las carreras de algunos infames postulantes. El fonógrafo de Edison patentado en 1877 y posteriormente la radio también le restaron clientela a los conciertos en vivo al facilitar la música en los hogares acaudalados fascinados por el invento.<sup>82</sup>

Así pues, los músicos comenzaron a hacer lo propio como lo hacían los pintores. Se debía innovar, y participar de este espíritu de progreso ilimitado que hemos descrito anteriormente. Si bien Ravel personalmente negó formar parte de la escuela impresionista dejando el tema exclusivamente para los pintores, lo cierto es que podríamos incorporarlo en el impresionismo musical en la medida en que también buscó experimentar con los colores de la orquesta y buscaba sonidos diferentes que le ayudaran a crear en el espectador un entorno completamente renovado y de alta sofisticación, creando la fantasía de estar en sueño que se desvanece en el silencio.

Quizás la negativa de Ravel de considerarse así mismo como “impresionista” viene de varias razones, por un lado hemos ya explicado que en París como capital cultural, confluían muchos estilos simultáneos que enamoraron a Ravel, y por otro lado tenía influencias de otras partes del mundo y más que estancarse en un estereotipo artístico, prefirió practicar con todos los sonidos que le fueran posibles.

Aquí aparece una pregunta obvia que puede saltar a ojos del lector: Entonces, ¿por qué si Maurice Ravel experimentó en la orquesta no podemos considerarlo como el más grande innovador de principios del siglo XX?

En realidad, una de las críticas más frecuentes que le hicieron sus contemporáneos, fue haberse mantenido en un equilibrio en el que nunca llegó a un extremo absoluto. Era

---

<sup>82</sup> Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, 172

rebelde y le gustaba desafiar a sus maestros con su altivez, se incorporaba a sociedades musicales que manifestaban su inconformidad hacia lo predeterminado y probaba con el timbre para conseguir efectos nunca vistos antes en la música; pero al momento de romper definitivamente con el formalismo musical, no pudo hacerlo de lleno porque siempre llevó inscrito un esquema tradicional que se negaba a contemplar la escritura musical como un brote de la pura inspiración sin reglamentación, reduciéndola a la labor de un aficionado.<sup>83</sup>

Ravel reconocía que los Valses no habían sido la obra más virtuosa que había escrito (hasta entonces este título se lo daba a *Gaspard de la nuit*) pero siempre reafirmó que los vales reflejaban toda su esencia, lo que él era y por ello es que estuvieron presentes dos veces más en sus composiciones. Siempre fue la intención de Ravel ser complejo, pero no complicado. En palabras de Ravel, es "uno de mis trabajos más difíciles de interpretar."<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 163

<sup>84</sup> Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 27

## **VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES, M.61 (1911)**

### **ANÁLISIS MUSICAL**

El arte de Ravel no se esforzó en la pasión ni en la verdad, sino más bien en la contemplación de lo bello, a través de la satisfacción de la mente por medio de la escucha. En los vales nobles y sentimentales, como otras obras del compositor, la superficie que es fácil de escuchar, revela una estructura musical compleja y organizada. Siempre fue la intención de Ravel ser complejo, pero no complicado. Esta obra comprende una serie de siete vales distintos seguida de un octavo vals en forma de epílogo en el que aparece un resumen de motivos temáticos de los vales anteriores en una manera impresionista como si estuvieran siendo recordados en un sueño hasta que la música se desvanece en silencio. Pero con Ravel estos recuerdos están siempre relacionados con la tonalidad básica, la legitimidad de los cuales nunca es cuestionada por un momento o perturbado, por lo que el oyente está astutamente y artísticamente persuadido a aceptar tan simple que lo que es en realidad, muy complejo.

Debido a la enorme variedad melódica y diversidad armónica más la vitalidad rítmica que va más allá del compás tradicional de 3/4, cada vals tiene una personalidad distinta. Las diferentes marcas de expresión y los diferentes tipos de sonoridad crean diferentes atmósferas diferentes a lo noble y sentimental en los que teóricamente están enmarcados los vales. En muchas ocasiones, no será posible hablar de una armonía clásica y, por tanto, el análisis no podrá ser el convencional, por lo que el concepto de funciones o regiones armónicas será utilizado para explicar la razón por lo cual aparecen los diferentes acordes dentro de cada vals. Los factores de organización dentro de cada vals suelen ser más evidentes al oído que el verdadero contenido que comparten entre ellos. Ravel usa un grupo de dos compases como base de construcción para posteriormente construir las unidades musicales a partir de esas dos básicas. Las frases y las cadencias claramente definen las secciones pequeñas y largas. La capitulación en cada pieza define también la organización. Las secciones en cada vals son raramente delineadas por nuevos materiales temáticos, por

el contrario, el primer material temático es sujeto de reexposición con alguna variación simple (acompañada de alguna variación armónica) o un desarrollo vigoroso.

Quiero destacar que la obra está perfectamente construida para poder ser orquestada, prueba de ello es que el mismo compositor adaptó su obra un año después de su publicación. Por lo tanto, considero que se deben destacar los colores, matices orquestales y la energía que esto conlleva para lograr una adecuada interpretación.

Las imágenes que serán utilizadas en este análisis están tomadas de: Ravel, Maurice. *Valses Nobles et Sentimentales*, Paris: Durand, 1911.

### 1 - MODÉRÉ, TRÈS FRANCO

El primer vals tiene una estructura A B A y en la tonalidad de *Sol Mayor*. Como su nombre lo indica, *Moderado muy franco*, es un vals que intenta ser contundente y preciso en lo que desea expresar.

#### PARTE A

La *Parte A* se extiende de los compases 1 al 20. Los compases 1 y 3, incluyen acordes de dominante con 9ª y 11ª añadida cuya resolución es a la tónica con una 2ª y 6ª añadida al siguiente compás. La actividad vigorosa de las apoyaturas sin resolver establece la tonalidad del primer vals. Estamos ante la presentación de un *Motivo a* que, a manera de una explicación más tradicional, se trata de una serie *I-V-I*

Modéré - très franc ♩ = 176

*a* Resolución *a* Resolución

Dominante con 9ª y 11ª Dominante con 9ª y 11ª

Figura 1 *Valses Nobles y Sentimentales*, 1-Modéré, très franc, Ravel, cc. 1-4  
Presentación del *Motivo a*

En los compases 5 y 6 se expone el *Motivo b* como un pequeño fragmento de la escala de *Sol Mayor* acompañada de dos figuras en contratiempo que refuerzan la tonalidad. Inmediatamente después, se vuelve a presentar el *Motivo A* con el mismo contratiempo presentado anteriormente cuya función sigue siendo reforzar la tonalidad, o al menos hasta el noveno compás, ya que este recurso permite comenzar la primera modulación misma que se verá reflejada en el compás 11 y 12 en donde la armonía se convierte en una función de V/V de la nueva tonalidad, *Re Mayor*.

Figura2 Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc, Ravel, cc. 5-12  
Presentación del *Motivo b* cuyas figuras en contratiempo permiten reforzar la tonalidad o permiten comenzar la modulación según sea el caso.

En el compás 15 se encuentra una escala con notas que sí pertenecen a un acorde de *dominante*, pero con 11ª y 9ª añadida. A manera de conclusión de la primera parte, se encuentran tres vigorosos acordes de dominante con las mismas 11ª y 9ª añadidas para finalizar con el acorde de *Re Mayor* como *tónica*.

Figura 3 Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc, Ravel, cc.13-20  
Conclusión de la primera parte mediante el uso de escalas y acordes pertenecientes a la región de *dominante* pero con notas adicionales añadidas.



## PARTE B

La *Parte B* es el desarrollo que abarca de los compases 21 al 60. Para su mejor estudio, es posible dividirla en tres secciones.

En la Primera Sección se usa material temático de la exposición en una manera que envuelve armonía cromática. No es posible hablar de una región armónica en específica ya que del compás 21 al 25, además de utilizar recursos del *Motivo A*, nos encontramos ante un descenso cromático además de un bajo estructurado mediante apoyaturas no resueltas. Por si fuera poco, la aparición de un nuevo *Motivo c* e el compás 29 dentro del mismo juego cromático y un nuevo cambio de ritmo, no permite mantener una sensación de estabilidad, sino de una zona que permite la modulación a otra región armónica.

Recursos de A

Recursos de A

21 *ff*

Apoyatura No Resuelta

Apoyatura No Resuelta

Juego Cromático con Recursos de Motivo a

Nuevo motivo c

26

Cambio de Ritmo en el Bajo Cromático

Ascenso-Descenso Cromático

31

MODULA

Figura 4 *Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc, Ravel, cc.21-32*  
Primera Sección de la Parte B. Mediante juegos cromáticos se exponen recursos del *Motivo a* y la aparición de un nuevo *Motivo c* que permiten la modulación a otra región armónica.

La Segunda Sección de la Parte B, está marcada por dos tonalidades. La primera en *Do Sostenido menor*, es el reflejo del juego cromático anterior en la cual se destaca la presentación del *Motivo c* como *primer grado* y un primer ascenso cromático para modular hacia una región de *Sol Mayor* en el compás 39. En la nueva región, aparece un cambio de textura a tres voces mientras el *Motivo c* sigue estando presente. Cabe destacar que las tres notas cromáticas que se han señalado en el compás 39 son de vital importancia para el Epílogo pues serán uno de los motivos principales. Tras un segundo ascenso cromático en el compás 42, reaparece el *Motivo a* como función de *quinto grado*.

Figura 5, *Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc*, Ravel, cc.33-45  
 Presentación del *Motivo c* en dos regiones armónicas. Los ascensos cromáticos del compás 37 y 42 permiten modular o presentar el motivo inicial, respectivamente.

La tercera sección, funciona como un puente que permite unir la Parte B con la Parte A a partir de tres ascensos cromáticos esbozándose levemente el *Motivo a*. A partir del compás 57, aparece una progresión en el bajo que permite regresar a la Parte A.

Motivos Iniciales Descendentes

1er Ascenso Cromático

2o Ascenso Cromático

3er Ascenso Cromático

Progresión en el bajo

Figura 6, Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc, Ravel, cc.51-60  
 Los ascensos cromáticos presentados y la aparición de la progresión en el bajo, permiten regresar a la Parte A.

## PARTE A

De manera similar, se vuelve a presentar el motivo inicial *a* y *b*. Sin embargo, a partir del compás 67, el bajo que refuerza la tonalidad no se va a mover, lo que indica que esta ocasión no existirá modulación sino una llegada al *sexto grado*. El final de esta parte, al igual que su similar, contempla notas añadidas a los acordes de *quinta*.

Prepara Llegada a VI°

Bajo Refuerza la Tonalidad

9ª, 11ª Añadidas

7ª, 9ª, 11ª Añadidas

V/V

9ª, 13ª Añadidas

Figura 7, Valses Nobles y Sentimentales, 1-Modère, très franc, Ravel, cc.51-60  
 En la parte final, no existe modulación preparada por el bajo. Los acordes finales también añaden notas a la función de dominante.

## 2 – ASSEZ LENT

De acuerdo a lo sugerido por la indicación de Ravel en la propia partitura, este segundo vals debe ser lo suficientemente lento, con una expresión intensa. Lejos de lo intempestivo que resultó el primero, este vals tiene un carácter más melancólico. Está construido en una forma A-B-A-B. A cada parte le corresponde una breve introducción con base en triadas aumentadas.

### PARTE A

La introducción de esta parte comienza con la presentación del *Motivo a* en *sol menor* construido con triadas aumentadas que generan un gran estado de tensión desde el primer compás hasta que en el compás 7 la aparición de un *quinto grado de Sol Mayor* culminará con esta parte introductoria. El *Motivo a* de la introducción es uno de los motivos principales del *Epílogo*. El tema comienza en el compás 9 en *Sol Mayor* y está construido en modo eólico. Con lo anterior, es posible decir que estamos ante un vals que presentará continuamente una ambivalencia entre los modos mayores y menores, así como la inclusión de modos griegos para su estructuración.

Figura 8, *Valses Nobles y Sentimentales, 2-Modère, très franc*, Ravel, cc.1-15  
Introducción y Tema de la Parte A en *Sol menor*, *Sol Mayor* y el empleo del *Modo Eólico*.

## PARTE B

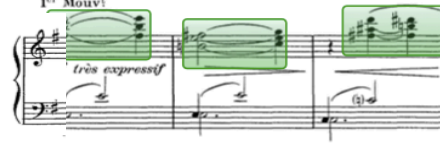
Al igual que la *Parte A*, existe una introducción a la *Parte B* construida igualmente con triadas aumentadas sobre *Si Bemol Menor* lo que sugiere que después de terminar este preámbulo, el tema se encontrará en *Si Bemol Mayor*. El nuevo tema permite la inclusión de un tercer motivo que dará paso a un estado de tensión en *tercer grado*

Figura 9, *Valses Nobles y Sentimentales*, 2-Modère, très franc, Ravel, cc.16-32  
Introducción y presentación de la Parte B construida por medio del Motivo c en *Si Bemol Mayor*.

## PARTE A

La nueva introducción de la Parte A sigue con la inercia de *Si Bemol* hasta el compás 36 donde el acorde de *dominante* permitirá cambiar de tonalidad a *Sol Mayor*. Posteriormente el tema se presentará similar a lo expuesto con anterioridad.

### Triadas Aumentadas Generan más tensión



Permite Cambiar de Tonalidad



Figura 10, Valses Nobles y Sentimentales, 2-Modère, très franc, Ravel, cc.16-32  
Introducción a Parte A construida en *Sí Bemol* hasta que el acorde de dominante del compás 36 permite iniciar la modulación nuevamente a *Sol Mayor*

### PARTE B

La introducción de esta última parte conlleva un Clímax proveniente de la Parte A; ahora no se trata de triadas si no de un acorde más completo que genera mayor tensión previa a la modulación del compás 56. Después de este cambio de tonalidad a *Mi Bemol* la función armónica del compás 61 permite modular y terminar en *Sol Mayor*.

Figura 11, Valses Nobles y Sentimentales, 2-Modère, très franc, Ravel, cc.46-64  
Introducción a la Parte B a partir de un Clímax que conduce a *Mi Bemol*. En el compás 61 la función armónica permite terminar el vals en *Sol Mayor*.

### 3 – MODÉRÉ

Tal como terminó el vals anterior, continua la armadura en *Sol Mayor* en un movimiento más moderado; sin embargo, dicha tonalidad no concuerda del todo pues el vals está construido en *Modo Eólico*. La estructura sigue la forma A-B-A.

#### PARTE A

La primera parte abarca del compás 1 al 16. Se construye por medio de dos periodos de ocho compases con dos frases de cuatro compases cada uno.

Modéré      Modo Eólico

*pp léger*

1

1ª Frase

5      Cambio de Ritmo

Figura 12, *Valses Nobles y Sentimentales*, 3-Modère, Ravel, cc.46-64  
Primer periodo de la Parte A construido en *Modo Eólico*

#### PARTE B

La segunda parte abarca de los compases 17 al 56. Es muy similar en su construcción a la parte anterior del compás 17 al 32 pues también se encuentra en modo eólico y su estructura rítmica es prácticamente idéntica. Lo diferente radica en que las frases están construidas de manera diferente y por tanto, la intención melódica cambia.

Melodía Modo Eólico

17

Continúa Patrón Rítmico

20

Continúa Patrón Rítmico

Figura 13, *Valses Nobles y Sentimentales*, 3-Modère, Ravel, cc.17-23  
Primer periodo de la Parte B con los mismos patrones de la Parte A pero *fraseo* diferente.

Un breve desarrollo a partir de las mismas figuras de *cuarto*. Primeramente, de los compases 33 al 36, se expone una nueva melodía con la escala de *Re Mayor* seguida de dos “ecos” de la misma. De los compases 40 a 47 se presenta un recurso similar al mencionado con una melodía en *Modo Eólico*.

Figura 14, Valses Nobles y Sentimentales, 3-Modère, Ravel, cc.33-42  
Nueva melodía construida con la escala de *Re Mayor* *Re Mayor* y posteriormente en *Modo Eólico*.

A manera de puente entre ambas partes, se presenta un nuevo motivo que servirá para continuar el siguiente vals. Mediante una serie de ascensos cromáticos el *vals* regresará a la idea original.

Figura 15, Valses Nobles y Sentimentales, 3-Modère, Ravel, cc.48-56  
Presentación de un nuevo motivo y una serie de ascensos cromáticos para regresar a la Parte A.



Para finalizar el vals, después de la *Parte A*, se presentan una serie de “ecos” de la melodía y un cambio de patrón rítmico que antecede el ritmo del siguiente vals. Los últimos dos compases bien podrían pertenecer al cuarto vals o funcionar como introducción al mismo.

Figura 16, *Valses Nobles y Sentimentales*, 3-Modère, Ravel, cc.63-72  
 Parte final construida como ecos de la melodía. Se presenta un cambio de ritmo que antecede al cuarto vals.

#### 4 – ASSEZ ANIMÉ

Del moderado del tercer vals la intención de este vals cambia a “más animado”. Está estructurado de la forma A-B-A.

##### PARTE A

Continúa con el patrón rítmico de su antecesor, pero no establece una clara tonalidad. Los primeros 8 compases hablan de un periodo en los cuales se expone el material necesario para desarrollar el vals en su segunda parte. Durante la primera frase, el bajo funciona a manera de progresiones descendentes.

Assez animé  $\text{♩} = 80$  Construido con terceras

1 pp p

5 pp mf

Progresiones Descendentes Arpeggios como Puento

Figura 17, Valses Nobles y Sentimentales, 4-Modèrè, Ravel, cc.1-8  
Primer periodo de la Parte A. El material presentado se desarrollará en la Parte B

### PARTE B

Comienza en el compás 17 cambiando de registro y generando poco de más estabilidad al comenzar en *Do Mayor*. Existe un ascenso cromático en el compás 19 que provee de dinamismo a esta parte.

C Motivo del Vals

Apoyatura

17

19

C#

C Motivo del Vals

Apoyatura

mf

Figura 18, Valses Nobles y Sentimentales, 4-Modèrè, Ravel, cc.17-23  
Uso del mismo motivo para comenzar la segunda parte. Parece existir mayor estabilidad armónica al presentarlo en *DO Mayor*.

Continuando con la misma secuencia que se ha venido trabajando, en el compás 25 existe una progresión ascendente en el bajo mientras que el motivo inicial sigue estando presente. En el compás 31, continua la progresión pero de manera descendente que conduce a *Mi Mayor*. Una vez alcanzada la estabilidad, una serie de arpeggios regresa a la Primera Parte y a la inestabilidad inicial.

The image shows a piano score for measures 24-37 of 'Valse Nobles y Sentimentales' by Maurice Ravel. The score is annotated with several colored boxes and labels:

- Green boxes:** Labeled 'Progresión Ascendente', highlighting ascending bass lines in measures 24-28 and 29-30.
- Red text:** 'Progresión descendente' is written below measure 31.
- Purple box:** Labeled 'Bajo Conduce a Mi', highlighting the bass line in measure 31.
- Blue box:** Labeled 'Arpeggios como Punteo', highlighting arpeggiated chords in measures 34-37.

Other annotations include dynamic markings (*p*, *pp*) and performance instructions: 'un peu en dehors' (measures 34-35), 'Cédez à peine' (measure 36), and 'au Mouvt!' (measure 37).

Figura 19, *Valses Nobles y Sentimentales*, 4-Modère, Ravel, cc.24-37  
 Progresiones ascendentes conducen a una progresión de *Mi mayor* y esta a su vez precede a una serie de arpeggios que unen con la Parte A inicial.

## 5 – PRESQUE LENT

Con la indicación “Casi lento, con un sentimiento íntimo” este vals aparece como una especie de interludio entre los vals anteriores y el siguiente; al mismo tiempo da por finalizada la secuencia continua que se gestó desde el tercer vals. Está estructurado de la forma A-B-A.

## PARTE A

La primera parte está construida por medio de dos periodos diferentes de ocho compases. Para el primer periodo, la melodía del *Motivo A* está acompañada por *segundas* en los tiempos débiles del compás permitiendo establecer el ritmo característico de vals que podría perderse por las *hemiolas* en la melodía. El bajo que acompaña el motivo pertenece a una región de *quinto grado* en los tres primeros compases de la frase para resolver a la *tónica* en el cuarto compás.

Figura 20, *Valses Nobles y Sentimentales, 5-Presque Lent, Ravel, cc.1-8*  
Primer periodo en el que se presenta el *Motivo A*.

El segundo periodo emplea el *Motivo A* pero con función de *dominante* del *sexto grado menor* que aparece en el compás 12 precedido de una serie de apoyaturas. De igual forma en el compás 13 existe nuevamente la función de *dominante* de la tonalidad en el bajo.

## PARTE B

Figura 21, *Valses Nobles y Sentimentales, 5-Presque Lent, Ravel, cc.9-16*  
Segundo periodo en el que se utiliza el *Motivo A*. La función de dominante en el bajo es resolver la tensión al finalizar cada frase.

Del compás 17 al 24 aparecen dos frases de cuatro compases cada una y por primera vez se rompen las hemiolas del primer tema. La primera frase está construida sobre *sol sostenido menor* por medio de una melodía descendente que desemboca en el *séptimo grado*. Posteriormente, la segunda frase está expuesta sobre *si bemol menor* y culmina con su *segundo grado mayor*; este último (*Do Bemol Mayor*) servirá como enarmonía para enlazar mediante *Si Mayor* en el compás 27 a la primera parte.

The image shows a musical score for 'Valse Nobles et Sentimentales' by Maurice Ravel, measures 17-28. The score is divided into three systems. The first system (measures 17-24) is in G#m and features a descending melody. The second system (measures 21-24) is in Bbm and features a melodic phrase. The third system (measures 25-28) is in G#m and features a melodic phrase. Annotations include 'Melodía descendente' in green, 'la partie supérieure en dehors m.g.' in green, 'Es el mismo acorde' in blue, and 'Prepara la modulación' in red.

Figura 22, *Valses Nobles y Sentimentales*, 5-*Presque Lent*, Ravel, cc.17-28  
 Dos frases con melodías sobre *G#m* y *Bbm*. La secuencia del compás 27 permite el regreso a la Parte A que permanece idéntica.

## 6 – VIF

Después de cinco valsos de un sentido más dramático, vuelve a presentarse una danza viva llena de apoyaturas dentro de una estructura armónica más simple *tónica-dominante* y que sigue el esquema A-B-A.

### PARTE A

El tema se construye durante un periodo de ocho compases, que se repite dos veces, dentro de los cuales las apoyaturas y las ligaduras rompen un posible sentido anacrúsico y más bien se convierten en el acento rítmico del vals. El séptimo compás tiene dos funciones: Primeramente, establece la tonalidad después de un bajo inestable y, en segundo lugar, es el motivo de la introducción del último vals.

Las apoyaturas y ligaduras se convierten en el acento rítmico del Vals

The image displays two systems of musical notation for the piece '6-Vif' by Maurice Ravel. The top system, marked 'Vif' and '♩ = 100', shows measures 1 through 5. A blue circle with the letter 'C' is placed to the left of the first measure. Below the notes, blue letters 'I' and 'V' are placed under measures 1, 2, 4, and 5 respectively. The dynamic marking 'pp' is present. The bottom system shows measures 6 through 8. A blue letter 'V' is placed under measure 6. A green oval highlights measure 7, with a label 'Motivo de la Introducción del Vals 7' below it. Text annotations in French include 'Cédez à peine' and 'très doux et un peu languissant'.

Figura 23, *Valses Nobles y Sentimentales*, 6-Vif, Ravel, cc.1-8

Primer periodo de la Parte A estructurado sobre el esquema I-V. El compás 7, sirve para estabilizar la tonalidad y es la introducción del siguiente vals.

### PARTE B

Aunque el sentido de acentuación y el uso de apoyaturas es similar a la *Parte A*, no se consideran los siguientes compases como parte de lo anterior debido a que la intención de las funciones armónicas es diferente pues, durante los compases 17 a 28 nos encontramos

en dos regiones armónicas de *sol menor* y *la menor* que tienen como finalidad ser el preámbulo del clímax del compás 29.

Figura 24, *Valses Nobles y Sentimentales*, 6-Vif, Ravel, cc.17-28  
 Dos regiones armónicas en *Sol Menor* y *La menor* *Sol Menor* y *La menor* que sirven como preámbulo al clímax del vals.

El periodo comprendido entre los compases 29 al 36, representa el *clímax* del vals siendo la segunda frase eco de la primera. Cabe destacar que a pesar de estar escrito en *do sostenido menor*, no resulta una región tan alejada por la debida preparación que se tuvo anteriormente y además las apoyaturas de la primera parte, ya presentaban indirectamente esta región.

Figura 25, *Valses Nobles y Sentimentales*, 6-Vif, Ravel, cc.29-36  
 Clímax del vals construido sobre *Do Sostenido Menor*. El bajo ya había aparecido en el primer compás de la Primera Parte

El último periodo de la *Parte B* comprendido entre los compases 37 a 44, es un puente que permite regresar a la Parte A. El bajo insistente sobre *Fa Sostenido* funciona como *cuarto grado* de *Do Sostenido*, que es la primera nota de la Primera Parte. Mientras tanto, la mano derecha va dibujando notas de la escala de *Do Sostenido* por lo que apoya la congruencia armónica de esta parte.

Notas de escala de C# apoyan el bajo

Función de IVº del Tema de la Parte A

Rit.

Figura 26, *Valses Nobles y Sentimentales, 6-Vif, Ravel, cc.37-44*  
 Puente que une ambas Partes. EL Bajo es el *cuarto grado* del Tema de la Primera Parte.

## PARTE A

La estructura armónica y melódica son idénticas a su antecesora por lo que no se explican en este apartado.

## 7 – MOINS VIF

De los siete valsos de esta colección, el séptimo es el más completo, lleno de contrastes dinámicos, texturas diferentes y politonalidades. Los anteriores utilizaban recursos de uno u otro vals, el presente sigue en esta tendencia, pero propone nuevos motivos y recursos técnicos que incluso serán la base de otras obras de Ravel. La estructura armónica tiene la forma A-B-A con una introducción a la *Parte A*.



## PARTE A

Los primeros 18 compases corresponden a una introducción que emplea como motivo el recurso señalado en el sexto vals añadiéndole un pedal de *tónica* para que prevalezca la estabilidad durante la inclusión de los acordes de *quinta aumentada*. La secuencia de acordes cromáticos que aparecen del compás 10 al 15 se repetirán posteriormente para poder unir las diferentes tonalidades del vals.

Figura 27, *Valses Nobles y Sentimentales*, 7-*Moins Vif*, Ravel, cc.1-18  
Introducción de la Parte A. Se reutiliza el motivo del Vals 6. La secuencia cromática del compás 10 permite modular fácilmente.

El comienzo de la *Primera Parte* está escrito en *La Mayor*. Los primeros 10 compases pertenecen a un primer periodo que utiliza un nuevo *Motivo B* en *primer grado* complementado con un *acorde de séptima*. La sección conclusiva de este primer periodo (cc.25-28) está escrita en la región de *Sexto Grado*. Como se había anticipado, vuelve a aparecer la secuencia cromática que permite modificar la región armónica del *Tema* a *si menor*. El segundo periodo sigue los patrones expuestos para el primero.

Figura 28, *Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif*, Ravel, cc.19-38  
 Presentación del *Motivo B* en los dos primeros periodos en *La Mayor* y *Si Menor*, respectivamente.  
 Los compases 29 y 30 vuelven a retomar la secuencia cromática que permite modular.

A partir del compás 39 y hasta el final de la *Parte A* se presentará el *Motivo C* en tres periodos dentro de los cuales la sensación de *crescendo* irá aumentado poco a poco hasta el clímax del compás 59. Este motivo característico será la antesala de *La Valse* de 1919. Durante el primer periodo (cc. 39-46) aparece un juego de *V/V-V* y *v-vi* en la primera frase y segunda frase, respectivamente, mientras un bajo pedal en *La* mantiene la estabilidad.

Figura 29, *Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif*, Ravel, cc.39-46  
 Presentación del *Motivo C* con bajo en *La* que provee estabilidad armónica.

Para el periodo comprendido entre los compases 47 y 54 nos encontramos ante una cadencia rota que da paso a cuatro compases en *quinto grado*; a pesar que el *cuarto grado* descansa sobre notas diferentes, la estructura armónica de cada compás de *subdominante* hace referencia a dicha función armónica. El clímax del compás 59 está construido sobre el *sexto grado* y sigue utilizando el *Motivo C*, lo que muestra que tras el paso de 20 compases utilizando el mismo motivo, Ravel ha manejado de tal forma los recursos técnicos, dinámicos y armónicos que pareciera tratarse de varias ideas diferentes. Para el compás 63 se emplea el motivo inicial de la obra y sirve para romper la cadencia que parecía clásica al terminar el *clímax*.

The image shows a musical score for '7-Moins Vif' by Ravel, measures 47-66. The score is annotated with purple and green highlights and labels. Measure 47 is marked 'peu' and 'IV'. Measures 48-51 are marked 'IV'. Measure 52 is marked 'IV'. Measures 53-54 are marked 'V'. Measure 55 is marked 'V'. Measure 56 is marked 'V'. Measure 57 is marked 'vi'. Measure 58 is marked 'vi'. Measure 59 is marked 'vi'. Measure 60 is marked 'vi'. Measure 61 is marked 'vi'. Measure 62 is marked 'vi'. Measure 63 is marked 'vi'. Measure 64 is marked 'vi'. Measure 65 is marked 'vi'. Measure 66 is marked 'vi'. The annotations include 'Motivo C' (purple), 'Cadencia Rota' (purple), 'Inicia Cadencia' (purple), 'Motivo del Vals 1' (blue), and 'Se rompe la cadencia' (green). The score also includes dynamic markings like 'pp' and 'très doux, le chant en dehors'.

Figura 30, Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif, Ravel, cc.47-66  
El *Motivo C* se sigue utilizando para realizar una cadencia rota, presentar el clímax y terminar con la Parte A. En el compás 63, el motivo inicial de la obra irrumpe para romper la cadencia final.

## PARTE B

Los vales anteriores estaban llenos de dramatismo y melancolía y técnicamente estaban contruidos sobre una base armónica moderna con notas añadidas al acorde tradicional pero siempre dentro de una región armónica. Esta segunda parte del séptimo vals rompe con los esquemas anteriores pues existen dos tonalidades escritas al mismo tiempo separadas a solo una *segunda* de distancia. No resulta un conflicto para el oído por el gran manejo de la línea melódica que sobresale a pesar del posible caos que pudiera existir. Es posible dividir esta *Parte B* en tres secciones y un puente.

La *Primera Sección* abarca de los compases 66 al 78 en la cual la mano derecha está escrita sobre *Mi Mayor* mientras que la izquierda está sobre *Fa Mayor*. Los compases 70 y 74 son más cercanos debido al uso de *quinta aumentada* en el acompañamiento. Tanto el comienzo de esta sección en el compás 67 y el final del compás 77 y 78 coinciden en una sola tonalidad.

The image shows a musical score for '7-Moins Vif' by Ravel, measures 67-78. The score is divided into three systems. The first system (measures 67-74) has a green highlight on the right hand and a purple highlight on the left hand. The second system (measures 72-78) has a purple highlight on the right hand and a purple highlight on the left hand. The third system (measures 77-78) has a green highlight on both hands. Labels include 'única tonalidad' in blue, 'pp' in green, 'Bajo escrito en Fa Mayor' in green, '5ª aumentada' in purple, and 'Melodía en Mi Mayor' in purple.

Figura 31, *Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif*, Ravel, cc.67-78  
Melodía escrita en *Fa Mayor* y bajo escrito en *Mi Mayor*. Sólo los compases 67 y 77 coinciden en armonía.

La *Segunda Sección* comprendida de los compases 78 al 90 coincide en la dualidad de tonalidades, siendo la melodía parte de *Fa Sostenido Mayor* y el acompañamiento sustentado en *Sol Mayor*. La tercera sección comienza en el compás 90 rompiéndose la dualidad de tonalidades. Existe un juego entre *La Mayor* y *Fa mayor* a través del *quinto grado* que se repite durante tres ocasiones disminuyendo al mismo tiempo de intensidad sonora para dar paso al puente.

Figura 32, *Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif, Ravel, cc.90-101*  
 Juego entre *La Mayor* y *Fa Mayor* a través del *quinto grado*. Esta secuencia se repite en tres ocasiones

El puente (cc. 102-110) vuelve a emplear el pasaje cromático del principio del vals así como el pedal sobre *Do* para proseguir con la Parte A de la misma manera que se ha descrito.

Figura 33, *Valses Nobles y Sentimentales, 7-Moins Vif, Ravel, cc.102-108*  
 Puente cromático que une ambas partes.

A partir del compás 111 se repite íntegramente la *Parte A*.

## 8 – ÉPILOGUE

Este octavo movimiento implica un resumen de los vals que le preceden con excepción de quinto. No por ello aparecen extractos iguales a los que se han expuesto, son en muchas ocasiones reminiscencias de lo más destacado de cada vals. No existe como tal una estructura armónica a seguir pues su carácter es más libre, por consiguiente el siguiente análisis se apoya completamente en los ejemplos gráficos para describir la aparición de los elementos que recuerdan a algún vals en particular. Cabe destacar que en los primeros dos compases se presenta el motivo principal del epílogo que se repite constantemente y recuerda a la parte introductoria del segundo vals.

ÉPILOGUE Apoyaturas del Vals 2  
Lent  $\text{♩} = 78$   
1 *pp* *expressif et en dehors.* Introducción del Vals 2

5 *pp* Del Clímax de Vals 7 Parte A; Vals 7 Introducción del Vals 2  
sourdine 3 cordes

10 *m.f.* Apoyaturas del Vals 2 Del Clímax de Vals 7  
*m.g.* *mp* *pp*  
(1)

15 Inicio Vals 4  
*mf* *très expressif*  
3 cordes

20 Apoyaturas del Vals 2  
*pp* *mp* *p*

Figura 34, Valses Nobles y Sentimentales, 8-Épilogue, Ravel, cc.1-24  
En múltiples ocasiones ha aparecido el motivo principal que consiste en fragmentos de la introducción del Vals 2

Figura 35, Valses Nobles y Sentimentales, 8-Èpilogue, Ravel, cc.25-45  
En el compás 43 es la primera vez que aparece el motivo característico del Vals 1

Figura 36, Valses Nobles y Sentimentales, 8-Èpilogue, Ravel, cc.46-57  
Destaca la descomposición rítmica del compás 52 sobre el motivo del Vals 6 así como la presentación por

Cédez au Mouvt ♩ = 66  
Início Vals 4 Início Vals 1

58 *p subito* *pp*  
sourdine

même Mouvt un peu plus las  
Introducción Vals 2

61 *p* *expressif*  
3 cordes

Cédez Plus lent et en retenant jusqu'à la fin  
Eco del Tema Vals 2

65 *pp* *en dehors*  
sourdine

Eco del Tema Vals 2 Très lent

70 *ppp* *en se perdant*

25

Figura 37, Vals Nobles y Sentimentales, 8-Épilogue, Ravel, cc.58-74  
 En los compases 59 y 60 se presentan por última vez los fragmentos más importantes de los vales 4 y 1, respectivamente. A partir del compás 62, solo se presentarán recursos del Vals 2 para concluir el *Épilogue*.



## BIBLIOGRAFÍA

Branger, Jean-Christophe. *Ravel et La Valse*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

Fischer, Michel. *Les Valses de Maurice Ravel*. New York: Cornell University Press, 2005.

Howat, Roy. *Ravel and the Piano*. Cambridge. Cambridge University Press, 2000.

Ivry, Benjamin. *Maurice Ravel: a Life*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Lowe, Norman. *Guía Ilustrada de la historia moderna*. México: FCE, 2010.

Mawer, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Pittsburgh. Duquesne University Press, 2006.

Dubbiosi, Stelio. *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analysis of the Technical and Interpretative Problems Inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel*. New York: New York University, 1967.

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975.

Hinson, Maurice. *Ravel: Valses Nobles et Sentimentales for the Piano*. New York: Alfred, 1993.

## PARTITURAS

Ravel, Maurice. *Valses Nobles et Sentimentales*. Paris: Durand, 1911.

**VALS CAPRICHIO, Op.1 (1885)**  
Ricardo Castro Herrera (1864-1907)  
**ANÁLISIS HISTÓRICO**

Al estudiar las obras musicales generadas en México durante el siglo XIX pese al abundante repertorio, nos encontramos ante dos problemas que demeritan su trascendencia musical: por un lado, los compositores mexicanos imitaron la música europea limitando su capacidad artística en función de las preferencias del público al que estaba dirigido; en segunda instancia, la Revolución mexicana con sus nuevos vuelcos nacionalistas, horrorizó cualquier muestra de expresión artística generada durante el Porfiriato, cuanto más la música que hacía referencia al virtuosismo europeo.

Desaparece no sólo el interés por estudiar el pasado inmediato, sino que se desaprueba, compara y menosprecia. Desde entonces ha existido una tendencia de exaltar la música que surge como consecuencias de los cánones revolucionarios, y se dio por entendido que antes de este periodo lo único que existía era una copia sin ningún mérito.

Actualmente, estudiar la música del Porfiriato ha permitido entender en qué consistió el proyecto político de Porfirio Díaz y cómo los músicos se convirtieron en refuerzos culturales para mantener dicho proyecto.

Uno de los representantes más distinguidos de la segunda mitad del siglo XIX es Ricardo Castro Herrera que, si bien no pudo despojarse de su influencia europea, sí mostró cierta vanguardia musical en cuanto a la composición de la música nacional, configurándose como una referencia para entender la movilidad y transición de la música mexicana del siglo XIX al siglo XX.

Ricardo Castro genera una gran controversia entre los estudiosos sobre el tema: mientras que unos abogan en forma apologética por su brillantez; otros apenas lo señalan sombríamente en la música mexicana. La riqueza musical de Ricardo Castro, no radica en

que haya sido el músico más destacado de su época o que sólo se trate de una copia burda del estilo francés de entonces. Ricardo Castro, merece ser estudiado porque él resulta ser el punto de ruptura y transición hacia una continuidad musical que se originó desde la Colonia y apenas mostró ciertos matices en los primeros años del México Independiente. Es el puente para entender las bases de la conversión de la música de salón a las salas de concierto, y posteriormente en el perfeccionamiento de una identidad propia durante el nacionalismo revolucionario.

Existen dos problemas principales que he identificado en los estudios en torno a la obra de Castro, que señalan los objetivos del presente apartado:

a) La falta de información sobre la obra principal del autor que fue escrita durante su juventud: el *Vals Capricho* de 1882. A pesar de ser la obra más conocida de Castro, en realidad escasea la información histórica y musical sobre la composición y presentación de la obra en el momento en el que fue escrita. Hay pocas líneas que dedican sus biógrafos a explicar cómo fue recibida la obra por la sociedad y cuáles fueron sus influencias hasta ese momento.

b) La falta de coherencia histórica entre el desarrollo del *Vals Capricho* y las tendencias que lo motivaron. Los análisis existentes sobre la obra tienden a confundir el momento en el que surgió el Vals con todo el legado musical que Castro fue desarrollando en una etapa más madura pues suelen atribuirle, mediante artilugios lingüísticos, estilos que no habían tenido auge al momento de la composición de la obra. En otras palabras, suele vincularse con el *Art Nouveau* que, si bien no es falso su desarrollo en México durante el Porfiriato, sí resulta erróneo relacionar a Castro con esta escuela, pues el *Vals Capricho* fue escrito en 1882, y apenas un año después se dibujaba en la portada de un libro por primera vez el estilo de esta corriente en Francia y no en México. Muchos años tardó en llegar todavía a México para que edificios como el de Bellas Artes, llegaran a consumir esta escuela.<sup>85</sup>Otras

---

<sup>85</sup> Anne Staples, *Historia de la Vida Cotidiana en México: Tomo IV: Bienes y Vivencias, El Siglo XIX*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 23.

vertientes afirman que la gran innovación de Castro al presentar el *Valse*, fue incorporar el Impresionismo de Debussy como base estructural. Esto resulta ilógico, porque en principio, Castro compuso el *Valse* siendo aún estudiante del Conservatorio, aún no asistía a Francia a estudiar y las tendencias que imperaban en Europa al menos mostraban 50 años de diferencia y retraso respecto a México, para aquel momento, Ricardo tenía la influencia francesa del romanticismo.<sup>86</sup>

Así pues, el enfoque principal de este escrito consiste en disertar cuáles son las causas que propiciaron el éxito del *Vals Capricho* a pesar de ser considerada la primera obra importante de Ricardo Castro. Podemos encauzar esta explicación en los siguientes tres puntos:

a) La necesidad del aparato gubernamental encabezado por Porfirio Díaz por mostrar orden y progreso a través del surgimiento de nuevos artistas que expresaran la estabilidad y prosperidad de las instituciones nacionales. Esta idea se puede corroborar cuando, más adelante, el propio Porfirio Díaz sirvió como mecenas al patrocinar a Castro por segunda ocasión con una beca para perfeccionarse en Francia con gastos para vivir holgadamente.

b) La necesidad de promover una nueva clase social: los científicos. Éstos debían de integrarse como grupo social y diferenciarse de las clases inferiores, asistiendo a eventos culturales como las salas de concierto que mostraran una nueva forma de entretenimiento más suntuoso, lujoso y excluyente que sirviera para vincularse con un ambiente más sofisticado e intelectual propiciado por el mismo presidente.

c) La juventud y el virtuosismo de Castro. Al momento de la composición Ricardo tenía 17 años, había terminado casi en la mitad de años sus estudios en el Conservatorio y a los 18 ya estaba presentando públicamente su obra. El que México mostrara un nuevo prodigio y

---

<sup>86</sup> Emilio Díaz, *Ricardo Castro, Genio de México*, (Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007), 52

joven talento era inferencia del avance cultural del país, que podían incorporarse a la vida internacional que adquiriría paulatinamente el país.

Para realizar una explicación más oportuna de estos tres puntos, haré un breve análisis sobre cómo se fueron articulando los aspectos político-culturales que permitieron robustecer el gobierno Díaz; el surgimiento de las clases sociales y sus intereses manifiestos en la música como justificación de su utilización; y los aspectos elementales de la vida de Castro que sitúen el porqué de su gran éxito personal.

Anterior a la época de Castro, la música fue reducida a los recintos donde se tocaban: La iglesia, el palacio virreinal y posteriormente el teatro, por lo que podríamos concluir que la dirección artística de la música formal estuvo dirigida y restringida por las diversas clases sociales. Ya con el proceso de Independencia, hubo una transición ideológica y cultural, misma que con los infortunados cambios de gobierno entre monarquías y repúblicas, no pudo encontrar una *identidad mexicana* hasta bien entrado el siglo XIX.<sup>87</sup>

Desde el México Independiente dos grupos se encargarían de los destinos políticos del país:

El primero fue el de los conservadores que eran de la vieja aristocracia colonial, que siempre prefirieron el retorno a lo europeo y buscaron la exclusividad en todo tipo de eventos culturales que podía separarlos de clases sociales más bajas. El primero en aparecer y dejar un legado musical fue Mariano Elízaga, que en 1825 fundó la primera Sociedad Filarmónica inaugurada bajo la presencia de Guadalupe Victoria.<sup>88</sup>

El segundo grupo, los liberales, fueron un grupo de intelectuales que solían tener una vida más ajetreada socialmente hablando, relacionándose con gente de su misma profesión con la que mantenían correspondencia y ocasionalmente frecuentaban. Resultaba entonces

---

<sup>87</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana* (México: El Colegio de México, 1941), 57

<sup>88</sup> Robert Stevenson, *Music in Mexico*, (New York: Apolo Editions, 1971), 174

imperiosa la necesidad de reunirse con sus coetáneos para discutir en tertulias o bien para divertirse. Sus entretenimientos estaban alejados de las estruendosas fiestas de la aristocracia y con frecuencia trataban de mostrar en sociedad al músico aficionado, hijo o hija que recibía alguna instrucción al piano que permitía amenizar sus reuniones.<sup>89</sup>

La música que ahí se tocaba estaba determinado por el gusto de las mayorías sociales y los temas son simples. Generalmente el desempeño consistía en realizar melodías en la que la mano izquierda seguía un esquema invariable, procurando mostrar un virtuosísimo exagerado acompañado de escalas, acordes arpegiados, repeticiones de una nota, pasajes cromáticos de terceras y sextas, trinos de larga duración, etc. Tenían mucho éxito por mostrar a un público no instruido, una técnica que a oídos y vista parecía en extremo compleja, pero que resultaba en adornos sin sentido y pasados de moda.<sup>90</sup>

Tenía entonces una doble función: por un lado, social como modo o pretexto de reunión y esparcimiento, y en segunda instancia, como la necesidad de un grupo social que buscaba rivalizar y a la vez diferenciarse de las clases superiores, que convirtieron el apropiamiento de pocos en un producto que funcionó como patrimonio social.

La familia de Ricardo Castro pertenecía al segundo grupo de intelectuales. El hecho de que su padre Vicente fuera abogado y el joven Ricardo haya recibido clases en la Academia de Música Santa Cecilia a partir de los 6 años en 1870, nos habla de que, aunque no eran ricos terratenientes, sí se trataba de una familia acomodada. Inclusive el hecho de haber estudiado piano desde niño puede darnos muestra de que el mismo Castro, obedeció al esquema de los hijos que eran educados en academias de música para fungir como entretenimiento en las reuniones de sus padres, no sólo por sus dotes como pianista, ya que apenas dos años después comenzó a hacer pequeñas composiciones reconocidas incluso en los ámbitos de la sociedad de Durango, su estado natal.

No obstante, esta forma de hacer música no duró mucho tiempo. Recuérdese que los dos primeros tercios del siglo XIX se caracterizaron por una gran agitación política, llena de guerras y de alborotos presidenciales, por lo que la música de salón se desarrolló dentro de este marco pues permitió la movilidad al realizarse en distintas casas, sin tener que estar

---

<sup>89</sup> Esto coincide también con la formación de las academias francesas que se dieron durante la Ilustración y que solían reunirse en salones para charlar o exponer temas doctos.

<sup>90</sup> Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia a la Actualidad*, 146

arraigados a un teatro o sala de conciertos. Sin embargo, los avances fueron limitados: Durante el Segundo Imperio de Maximiliano se construyó el Conservatorio Nacional de Música en 1866 y hasta ese momento la tendencia era copiar algunas óperas italianas prefiriendo el gusto del público más que una innovación<sup>91</sup>. Otra de las influencias del momento fue el romanticismo que “encontró su permanencia en temas ambientales y poéticos, pero siguió con la estructura italiana de la música de salón basada en fraseología operística y los cambios de tonalidad mayor y menor, tónica y dominante con algunas séptimas y novenas; virtuosas, pero obsoletas”<sup>92</sup>

El Porfiriato, hizo cambiar esta relación: Porfirio Díaz logró una estabilidad política neutralizando a los dos grupos políticos antagónicos. Después de controlar las fuerzas políticas del país dispuso del fortalecimiento nacional a través del positivismo e infraestructura. Al adoptar el positivismo como explicación y justificación filosófica del régimen, la primacía de construir una sociedad que priorizara la tecnología, el arte y la ciencia eran vitales. Lejos quedaban los aristócratas y se ponderó la creación de la clase media instruida que no sólo vivía de sus propiedades sino también de sus conocimientos y del uso de la técnica.

En este modelo ya no encajaban las reuniones espontáneas de los intelectuales. Si México deseaba construir una verdadera pujanza social debía hacerlo desde la perspectiva del orden y el progreso<sup>93</sup>. No habría que entenderlo sólo desde lo político, sino también en el desarrollo de las Bellas Artes, es decir, si se quería mostrar los progresos culturales del país también debía crearse un orden que los justificase. Los intelectuales de la época son más rigurosos en sus gustos y ya no bastaba la escucha de una composición improvisada. Además, con el fomento de la inversión extranjera y el asentamiento de negociantes

---

<sup>91</sup> Mientras tanto, en Europa ya se había alcanzado el punto más álgido de innovación mediante la escuela franco-alemana y su nueva estructura sinfónica.

<sup>92</sup> Stevenson, *Music in Mexico*, 173.

<sup>93</sup> Los principios rectores del positivismo mexicano adaptados de las ideas francesas por el mexicano Gabino Barreda, fueron el orden y el progreso.

Europeos y estadounidenses se necesitaba de una vida cultural más próspera a la que estaban acostumbrados.

A pesar del intento por hacer algo más propio estéticamente hablando; el constante flujo de capitales extranjeros y sus valores culturales promovidos por Díaz, fueron el ideal de la construcción artística del presidente, quien no buscaba copiar el modelo norteamericano, sino europeo y particularmente el francés. Desde entonces en la música mexicana se perdió la relevancia de lo italiano para ceder paso a la hegemonía francesa.

Todos estos factores propiciaron el surgimiento y fortalecimiento de las salas de concierto y de profesionistas capaces de interpretar obras que, si bien ya habían pasado de moda en Europa, en México se consideraban novedosas, y quienes asistían a estos eventos no sólo eran vistos como gente de una escala superior, sino que además se distinguían por su conocimiento y apreciación de la música restringida para los muy ricos o muy conocedores.

En medio de estos dos contextos se desarrolla la obra musical de Ricardo Castro. Aunque su formación musical se dio cuando aún permeaba la música de salón, su mayor producción de composición y como instrumentista se dio durante el Porfiriato y el régimen positivista.

Dadas las condiciones políticas y sociales de México que hemos expuesto hasta el momento, no podemos concluir que la obra de Castro se trate de la fundación de una nueva escuela musical en México junto con sus coetáneos Campa y Villanueva, pues uno de sus grandes méritos consistió en recrear y evocar las ideas europeas por la tendencia francesa de una manera más pulcra y acabada que les permitió ser reconocidos internacionalmente -como el *Caprice Valse*- y por ello recordados más fehacientemente en la memoria histórica, sino también gracias a la poca importancia de la época anterior.

Ricardo Rafael De La Santísima Trinidad Castro Herrera, combinó elementos más modernos y vistosos que le garantizaron un éxito como compositor y ejecutante, ya que retomó las



ideas románticas que tanto funcionaron en México debido a los fracasos políticos desde su vida independiente, y las transformó en un ardid violento y juvenil: desde el romanticismo emotivo de Chopin, la elegancia de Liszt y la agilidad de Schumann.

Su atinada composición e interpretación se debían a que, al término de sus estudios en el Conservatorio Nacional, asistió a Europa para consagrarse como músico, brindándole un gran prestigio en México, trayéndole éxitos en cualquier ciudad nacional o extranjera que visitara. Esto fue una novedad, pues fue el primer mexicano en tener fama internacional por sus sinfonías y conciertos, permitiendo la apertura para la música de cámara.<sup>94</sup> Gracias a que su padre fue diputado por Coahuila y a su consecuente traslado a la Ciudad de México, Ricardo pudo ingresar al Conservatorio Nacional de Música donde conoció a Gustavo Ernesto Campa (1863-1934), Felipe Villanueva (1862-1893) y Juan Hernández Acevedo (1862-1894) con quienes más adelante crearían una nueva tendencia en México, dinamizándola y volviendo más populares o al menos accesibles las salas de concierto en detrimento de la música de salón.<sup>95</sup>

En esta transición de joven pianista del Conservatorio al exitoso músico que estudió en Europa, se sitúa la construcción del *Vals Capricho*. Resultaría anacrónico, por lo tanto, argüirle toda su carrera musical al momento de componer esta obra, pues aunque seguramente estudió bajo la tutela de maestros que le influenciaron en técnicas francesas y le alentaron a estudiar en el extranjero, para el momento de componer dicha obra sólo era el *joven Ricardo*, desde luego brillante.

Tampoco pretendo denotar aquí la trascendencia de su legado hasta este momento: Con tan sólo 18 años, Castro ya había dado una gira en algunos Estados de la República como Chihuahua, Durango y Estado de México; siendo premiado y ovacionado. Fue a esta edad cuando estrenó su obra más reconocida como compositor durante toda su trayectoria,

---

<sup>94</sup> Díaz, *Ricardo Castro, Genio de México*, 89

<sup>95</sup> Gloria Carmona, *Album de Ricardo Castro*, (México, CONACULTA, 2009), 70

quizás ayudado por el asombro de su lozanía, lo que le valía el aplauso del público al sentir en segunda ocasión, que México tenía una fresca y prodigiosa promesa.<sup>96</sup>

El *Vals Capricho*, se escuchó por primera vez el 23 de julio de 1882 en Veracruz como parte de una compilación del programa de *Aires Nacionales Mexicanos* junto con la fantasía pianística *Norma*, ópera de Bellini. El Vals, fue compuesto a sus 17 años durante la clase del maestro Melesio Morales, pero fue presentada hasta este momento.<sup>97</sup>

Como ya describí anteriormente, Castro, hacía pequeñas composiciones desde la niñez, quizás algunas con mayor distinción como sería obvio a lo largo de su vida; pero podríamos inferir que el *Vals Capricho* fue una obra con la que se sentía no solamente cómodo sino también orgulloso, ya que cuando presenta su catálogo de obras, ésta ocupa el registro primero, como si delante de esta no importara ningún otro trabajo anterior. Su hermano Vicente, se encargó de la catalogación después de la muerte de Ricardo y resulta muy probable que la primera de sus obras corresponda al *Opus 34* ya que su intención únicamente era conservar las obras del compositor mexicano sin importar la mezcla entre lo nuevo y lo viejo.<sup>98</sup>

La idea de titular su primera gran obra como *Vals Capricho*, tiene que ver con una cuestión de moda al estilo francés<sup>99</sup> y habría que anexar también, al público para quien iba dirigida la obra: los nuevos ricos y conocedores de la música, aquellos que pagarían e irían a ver a cualquier sitio la obra con pretexto de una reunión social, de codearse ante la élite de la época, lucir sus mejores galas, tener la oportunidad de charlar del evento más concurrido.

No es difícil pensar por qué la obra que consagró a Ricardo Castro fue la de su juventud y en realidad es poco -o nada- recordado por las obras en las que se consolidó como pianista, y que incluso marcaron una distinción con su producción musical a partir de 1903 cuando

---

<sup>96</sup> Recordemos que Ángela Peralta, soprano, antes de sus veinte años ya había triunfado en una gira en Europa en 1862.

<sup>97</sup> Carmona, *Album de Ricardo Castro*, 135

<sup>98</sup> Carmona, *Album de Ricardo Castro*, 178

<sup>99</sup> Como Rubinstein o Chaminade, que ya habían escrito anteriormente estos nombres para sus obras.

viajó a Francia nuevamente para perfeccionar su técnica con un salario nunca antes logrado por un músico mexicano bajo el auspicio del gobierno porfirista y la tutela de Justo Sierra.

De la misma manera que Porfirio Díaz se hizo popular políticamente, Ricardo Castro lo hacía musicalmente: el primero de ellos lo logró por medio de la “Paz porfiriana”, una conciliación forzada y reforzada por el grupo militar al que entonces pertenecía y que afianzó con resultados concretos de los beneficios que la nación obtenían a costa de sacrificar la democracia<sup>100</sup>. Parte de estos resultados se manifestaban en las instituciones de todo tipo, éstas nos refieren un gobierno civilizado, estable, desarrollado y merecedor de la inversión de los países extranjeros al ser una nación con muchos recursos naturales y que se muestra ante el mundo como un territorio seguro en lo financiero y lo social. La muestra más evidente de que se había logrado el orden y el progreso, era a través del desarrollo de la cultura y la ciencia: Para que se pueda escribir, experimentar o componer, es necesaria una escuela o academia donde se enseñe a hacerlo, una institución, producto de la estabilidad gubernamental. Sin embargo, crear instituciones no basta, hay que mantenerlas. Por eso es que a pesar de que el Conservatorio fue realizado durante el Segundo Imperio, Porfirio Díaz se encargó de vigorizarlo por medio de muchas formas.

Ahora bien, resultaba vital que, de los curules de estos centros de estudios, surgieran figuras que demostraran los avances de México y más cuando estas figuras pudieran exhibirse de manera pública e internacional. Podríamos acercar que sirvió como parámetro para afirmar que las estructuras gubernamentales cumplían su labor y muestra de ello son la existencia de figuras sobresalientes que ayuden a darle sentido a esta premisa. Ricardo Castro fue creado, fomentado, mejorado y divulgado por el gobierno de Díaz, por lo tanto, correspondía a los cánones y a las expectativas de lo que se esperaba de él. De ahí su fama. No se trata de vulgarizar a Castro limitándolo a un arquetipo estatal, pero en la realidad pocos tuvieron las oportunidades a las que él tuvo acceso, independientemente de la fortuna familiar.

---

<sup>100</sup> Érik Velásquez, *Nueva Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 2013), 164

Por otro lado, el hecho de que un joven compositor tuviera un entrenamiento formal, distinto de las reuniones improvisadas que se daban en los salones, resultaba seductora: Nos brinda información sobre las transformaciones de la sociedad surgida a partir del crecimiento de las ciudades con el auge en sistemas de transporte, como el ferrocarril mismo que exigía un nivel musical más alto que el de un aficionado común, un lugar propicio –y excluyente– que requiera una vestimenta de gala para jactarse ante la sociedad que no podía estar a la altura de sus diversiones al obtener los lugares más solícitos de los teatros.<sup>101</sup> Castro, cumplía con el perfil perfecto de los hombres que se buscaban para mostrar al exterior; y sobre todo a los mexicanos, lo mucho que Díaz estaba transformando al país. El *Vals Capricho* tenía esas condiciones: estaba compuesto por un mexicano, no del ala revolucionaria, sino católico profeso de una familia conservadora; había egresado de la escuela más prestigiosa del país de aquel momento, compaginaba perfectamente con el modelo de cultura que se consideraba como válido en México que era el francés y la imitación resultaba alabada, además era un virtuoso en el piano y sobre todo era muy joven, sin un predecesor con el cual competir. El hecho de ser de corta edad le agregaba una “gracia” adicional, pues no sólo mostraba que México daba frutos, sino que también contaba con eruditos, que merecían ocupar puestos burocráticos porque para eso estaban entrenados, se ganaban la vida con sus conocimientos y no por su apellido.

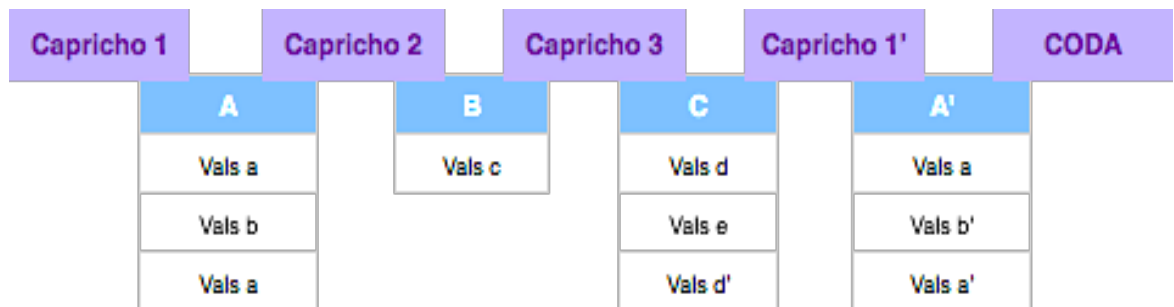
---

<sup>101</sup> Que no eran siempre en los que podía escuchar mejor a los músicos o ver mejor a los bailarines, sino donde los asistentes los pudieran ver, siendo el centro de atención del teatro más que el espectáculo en sí mismo.

## VALS CAPRICHIO, Op.1 (1885) ANÁLISIS MUSICAL

Uno de los rasgos más importantes en el *Vals Capricho* implica que la obra tiene un sentido específico; siendo el capricho una obra de disposición libre y de aparente arbitrariedad con rasgos virtuosísticos y elegantes, el *Vals Capricho* implica un vínculo estrecho entre los rasgos técnicos más importantes de la obra: el juego digital y manual, con sus amplitudes y sustituciones, las exigencias de la articulación y del fraseo, el juego dinámico, el juego del pedal, la concepción estructural, los enlaces armónicos y otras sutilezas.

En general se puede observar que la obra está desarrollada en una secuencia A-B-C-A con una introducción y coda final. Entre cada sección existe un capricho que tiene como finalidad unir las partes de la obra. En realidad, todo es caprichoso en la obra pues en muchas de las secciones mencionadas se comienza en una tonalidad y se termina en otra.



Las imágenes que serán utilizadas en este análisis están tomadas de: Castro, Ricardo. *Vals Capricho, Op.1*. Leipzig: Hofmesiter, 1901.

## CAPRICHIO 1

La sección inicial de la obra está formada por dos segmentos en los que se muestran algunos de los elementos constitutivos de la obra. Son cinco compases en región de dominante y en compás binario. Por sus características puede considerarse como primer el primer capricho de la obra. En los primeros cuatro compases se destaca la forma particular de difuminar las líneas en grandes arpeggios descendentes que anticipa los recursos característicos del primer tema principal. El uso de la *séptima* y la *novena* añadida al *quinto grado* además de la ausencia de un *primer grado* durante todo este periodo aumenta considerablemente la tensión armónica.

1ª Sección  
Región de Dominante  
Recursos del Vals Principal  
Allegro. 8  
Vº  
9ª y 7ª  
Líneas difuminadas en Arpeggios

El primer capricho muestra los recursos del vals principal escrito en la dominante del mismo. El uso de 7ª y 9ª genera tensión.

La segunda sección de la introducción (7º compás) está escrita como un largo compás y se han disminuido los valores de los arpeggios ascendentes en región de *dominante*, precedidos de una apoyatura que será constante a lo largo de la obra, y arpeggios descendentes en región de *séptimo grado*.

2ª Sección  
Arpeggios en Región Vº  
Arpeggios en Región viiº  
ff brillante

Figura 2, Vals Capricho, Castro, cc. 5-7

En un solo compás se muestran arpeggios rápidos en la *dominante* de la obra. Un sello característico de obras para piano de la segunda mitad del siglo XIX

Por otro lado, se describen algunos recursos técnicos que serán utilizados más adelante con el primer motivo melódico que aparecerá después de este primer segmento caprichoso. La escala final, nuevamente en la *dominante*, permite la entrada tan anunciada del tema.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings. A green box highlights a 'V7' chord in the right hand. Annotations include 'dolce' and 'rapido' with arrows pointing to specific passages. A blue header reads 'Recursos del Vals A'.

Figura 3, Vals Capricho, Castro, c. 7  
Las figuras de octavo anteceden a los recursos utilizados en el tema principal.

## PARTE A

### VALS a

Luego de una introducción en región de dominante, el primer vals se encuentra por primera vez en la tonalidad *Mi mayor*. Está compuesto por dos periodos de ocho compases y es de carácter tético. Se observa que el tema se compone de *cuartos con puntillo* y de *octavos* que están agrupados en tercias y que serán un componente de interés en el segundo tema.

The image shows a musical score for 'Valse.' starting at measure 8. It features a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'p con grazia e dolcezza'. Annotations include 'Pedal' in the left hand and 'Figura Repetitiva' in the right hand, with arrows pointing to a specific note. A blue oval highlights the title 'Vals a' and a red box highlights the 'Figura Repetitiva' note. A red header indicates '2 Periodos: 8 compases'.

Figura 4, Vals Capricho, Castro, cc. 8-13  
Primer periodo del Vals a. En la mano izquierda aparecerá un pedal I-V, mientras que en la melodía destaca una nota repetitiva a lo largo del vals.

Las ligaduras que están escritas tratan de restar dureza a los arpeggios en figuras de octavos que conducen a una nota de valor mayor y al mismo tiempo permite asegurar el carácter dulce de la obra; dichas ligaduras no corresponden a un fraseo largo y estilístico del periodo romántico sino simplemente dividen cada frase en cuatro pequeños incisos apenas acompañados con algunas notas pedales en el bajo. Se observa que este proceso de difuminar las líneas impide asociar a una melodía definida.

Ligaduras rompen los acentos y dan carácter dulce

Figuras agrupadas en tercias

Figura 5, Vals Capricho, Castro, cc. 25-31

Las ligaduras permiten dividir una frase larga en pequeños incisos. No existe por tanto una melodía definida.

Posterior a los dos primeros periodos se presenta nuevamente el *Vals a* con una variación en su segundo periodo, que permite la transición al segundo tema. Esta variación se realiza mediante una progresión que lleva al *tercer grado (Sol Sostenido)*. El último compás de este Vals A, muestra solamente a *Sol Sostenido* que servirá como progresión en ambas manos para comenzar el siguiente tema.

Variación - Progresión

Prepara Progresión en la Melodía

Prepara Progresión en el Bajo

Figura 6, Vals Capricho, Castro, cc. 32-39

Variación del *Vals a* que conduce al *tercer grado* mediante una progresión. Al final el mismo grado conduce al siguiente tema.



## VALS *b*

El nuevo material se desarrolla mucho más cerca de la región de *dominante*, pero no muestra un desarrollo complejo del primer tema pues éste no contaba con una línea melódica definida de la cual partir. Comienza directamente con una cadencia *iv-V-I* que proviene de la progresión anteriormente señalada, por tal motivo, se justifica la presencia de un bajo en *Fa Sostenido* ajeno al *cuarto grado*. Se compone de la misma figura que su antecesor, *cuarto con puntillo*, sin embargo, el hecho de desplazar esta figura al segundo tiempo obliga a que el vals se destaque en cada compás por tener una línea melódica sólida. Durante el primer periodo los arpeggios pasan a ser solamente un elemento de adorno o acompañamiento a diferencia del primer vals cuyos elementos constituían la estructura del mismo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 38 and includes a red annotation 'iv Continuación de la Progresión Anterior' above a blue bar. The bottom staff starts at measure 43 and includes two green annotations: 'Línea Melódica Definida' above a yellow bar and 'Tresillos sólo acompañan' above a green bar. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'dolce ed espress'.

Figura 7, Vals Capricho, Castro, cc. 38-48

El vals *b* tiene una melodía definida en el tiempo débil del compás. Los arpeggios se han convertido en acompañamiento de *tresillos*.

Posteriormente, se presenta una variación del mismo vals comenzando con el mismo acorde en *cuarto grado*. Solamente los *tresillos* presentados como acompañamiento estarán escritos de manera continua intercalados entre las voces para finalmente concluir en la *dominante* de *Mi*. Este recurso utilizado de presentar una melodía sencilla enriqueciéndola después de manera contrapuntística demuestra que la obra no solamente está pensada para ser ejecutada de manera virtuosa.

Figura 8, Vals Capricho, Castro, cc. 63-71

El vals *b'* comienza de la misma manera que el vals *b*. Los tresillos en forma de arpeggios sirven de contrapunto a la melodía existente.

## CAPRICO 2

Posterior a la progresión del Vals *A'* (idéntica a la expuesta en el Vals *A*), comienza un segundo capricho que conduce a nuevas regiones armónicas usando como recurso una cadencia de manera cromática a la manera del *Capricho 1*.

Figura 9, Vals Capricho, Castro, cc. 109-115

Segundo capricho que conduce a nueva región armónica de manera similar al primer capricho.

## PARTE B

### VALS *c*

Este vals está compuesto por la combinación de elementos musicales obtenidos de los dos vals anteriores, sin embargo, el nuevo color generado por la tonalidad en *Do Mayor* obliga a considerarlo como nuevo material musical y no como parte de un desarrollo. La figura que se ha repetido constantemente desde el principio, *cuarto con puntillo*, vuelve a presentarse en tiempo débil pero escrita con ligadura de aumentación.

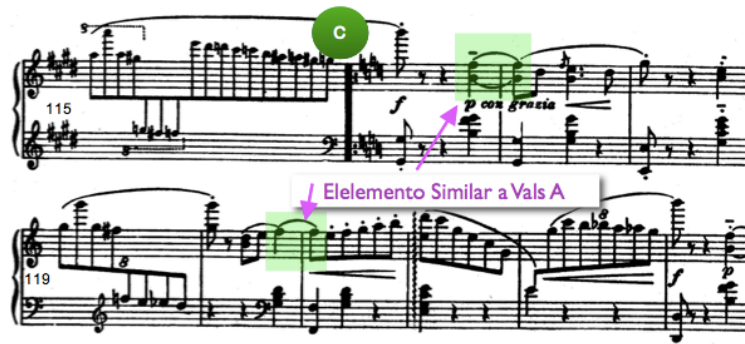


Figura 10, Vals Capricho, Castro, cc. 115-124  
 Vals c en Do Mayor. Se presenta nuevo material con elementos similares a los vales anteriores.

Como parte de la primera repetición existe un puente cromático que permite llegar nuevamente a la tonalidad del Vals c.

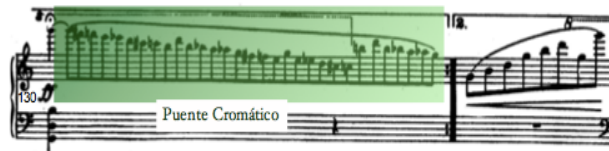


Figura 11, Vals Capricho, Castro, c.130  
 El puente cromático conduce a la tonalidad de Do Mayor. Tras la repetición el arpeggio de dominante conduce al Tercer Capricho.

### CAPRICHIO 3

El tercer capricho es más pequeño en proporción, pero se asemeja al primero por comenzar en un grado diferente a la *tónica*. Los elementos técnicos que aparecen ya se han trabajado al principio de la obra: en lugar de arpeggios ascendentes como en el primer capricho ahora aparecen arpeggios descendentes.



Figura 12, Vals Capricho, Castro, c.131  
 El tercer capricho utiliza arpeggios descendentes en la región de vii°, un grado diferente a la tónica, similar al primer capricho.

## PARTE C

### VALS *d*

El nuevo tema es anacrúsico y se utiliza por primera una melodía acompañada mediante la figura de *mitad* ligada a *octavos*. Desde los primeros compases se percibe la intención de generar una diferencia en carácter y estilo interpretativo mostrando una ligadura de fraseo.

The image displays a musical score for 'Vals Capricho' by Castro, measures 131-158. The score is annotated with several labels: 'Nuevo motivo' (New motif) in purple, 'Capriccioso.' in blue, 'Carácter Anacrúsico, Libre' (Anacrusis character, Ad libitum) in blue, 'Melodía Acompañada' (Accompanying melody) in blue, 'Variación' (Variation) in green, 'Preparación del Final Vals d' (Preparation for the final Vals d) in orange, 'Final Vals D' in orange, and 'En' in black. The score shows a piano piece with a treble and bass clef, featuring a melodic line and an accompaniment of eighth notes. The annotations highlight specific musical features and structural elements.

Figura 13, Vals Capricho, Castro, cc.145-158

La segunda parte del Vals *d* se compone de variaciones por aumentación. Para finalizar, se llega a un primer grado por medio de una serie de cadencias.

Posteriormente se presentan elementos similares a su antecesor con algunas variantes de aumentación en los octavos de la melodía. El final del Vals *d* se empieza a preparar mediante pequeñas cadencias y de hecho se observa que, si se tratase de una pieza independiente, la obra podría quedar por concluida.

### VALS *e*

Presenta nuevo material escrito en la tonalidad de *La bemol Mayor* que tiene relación armónica y congruente con el contexto general de la obra por ser el enarmónico del *tercer grado* de la tonalidad inicial de la obra. Presenta nuevamente la figura de cuarto con

puntillo seguida escalas cromáticas descendentes que se asemejan en virtuosismo a los caprichos presentados con anterioridad.

Recurso utilizado previamente

Figura 14, Vals Capricho, Castro, cc.157-166  
 Vals e escrito en La Bemol Mayor (enarmónico del tercer grado de la tonalidad inicial. Se ocupan recursos similares a los vals anteriores.

Este vals es el punto climático de la obra pues tras ocho compases en continuo *crescendo* llega por vez primera a la mayor intensidad que se exige de la obra. El último acorde V7/III conduce nuevamente a la tonalidad del vals *d*.

Figura 15, Vals Capricho, Castro, cc.163-175  
 Durante 8 compases se prepara la mayor intensidad de la obra hasta el hasta llegar al acorde V7/III que conduce nuevamente al Vals *d*.

## VALS d'

En la parte final de este vals, existe un segmento con progresiones cromáticas y acordes disminuidos como parte de la preparación a la tonalidad original.

Figura 16, Vals Capricho, Castro, cc.185-196  
Por medio de progresiones se llega al acorde de dominante de la tonalidad original para llevar nuevamente al Capricho 1.

## PARTE A'

Al terminar nuevamente la sección del *Capricho 1*, se presenta una reexposición de la obra. Tanto el *Vals a* como el *Vals b* quedan desarrollados de la misma manera. Al final del *Vals b* se presentará por última vez el *Vals a* que, mediante una progresión, llevará a la *coda* final.

## CODA

Figura 17, Vals Capricho, Castro, cc.265-284  
Nuevamente las progresiones llevan a la parte final de la obra. No habrá cambio de tonalidad, pero conduce a un nuevo tema.

La coda la conforma una nueva forma de vals clara y sencilla que contiene los acordes comúnmente presentados en los otros vales, así como progresiones que permiten terminar con la obra.

Figura 18, Vals Capricho, Castro, cc.285-196

El nuevo tema construido con solo dos grados armónicos (I-V) se presenta brevemente para dar paso a un proceso cadencial que regresa a la dominante.

Una vez estando en el *quinto* grado, el vals concluye con un juego entre ambas manos mediante una serie de sensibiles que preceden a notas del acorde de *tónica*.

Figura 19, Vals Capricho, Castro, cc.296-312

Mediante un juego de sensibiles con el uso de octavas ascendentes se culmina la obra en la tónica.

## BIBLIOGRAFÍA

Benítez, Fernando. *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana: El Profirismo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1977.

Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro*. México: CONACULTA, 2009.

Díaz, Emilio. *Ricardo Castro, Genio de México*. Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007.

Estrada, Julio. *La Música de México, Vol.3 (Periodo de la Independencia a la Revolución)*. México: UNAM, 1984.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia a la Actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.

Moreno Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana (Un Ensayo de Interpretación)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Staples, Anne (coordinadora). *Historia de la Vida Cotidiana en México: Tomo IV: Bienes y Vivencias, El Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Stevenson, Robert. *Music in Mexico*. New York: Apolo Editions, 1971.

Suárez, Laura (coordinadora). *Los Papeles para Euterpe: La Música en la Ciudad de México desde la Historia Cultural: Siglo XIX*. México: Instituto Mora, 2014.

Velásquez, Erik. *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2013.

## PARTITURAS

Castro, Ricadro. *Vals Capricho, Op.1*. Leipzig: Hofmesiter, 1901.



## CONCLUSIONES

La música no sólo responde a un estudio técnico o histórico, sino que debe profundizar sobre los problemas socio-culturales de cada tiempo y lugar, que se han ido transformado en la afirmación sobre la convicción personal del compositor que recogió los simbolismos más representativos de su época, convirtiéndolo en un legado sonoro que ha prevalecido a la prueba de los modismos pasajeros.

Existió una idea muy consciente en los compositores sobre lo que buscaban transmitir no sólo a través de las notas sino también por vía de motivos musicales, entendiendo que el estilo estaba diseñado para trascender de las presentaciones de cámara ante la corte y las salas de concierto locales, la habilidad técnica y el virtuosismo; adaptándola a las nuevas tonalidades y metodologías que le permitieron renovar la música a diferentes escalas a través de la incorporación de técnicas modernas de ejecución que reinventaron la melodía a partir de diferentes recursos sonoros y la concepción filosófica de cada compositor para transmitir lo estético en sus obras.

El estudio de la música permite además, reflexionar sobre su papel en la consolidación de la integración y aceptación social que si bien idealiza el concepto del individuo en comunidad, existe un intento por volcarse en el pasado para entender mejor el presente, sin articular una realidad basada en un pasado subjetivo, sino que retomó sus elementos para construir la modernidad de donde debería emerger una nueva sociedad.

Este trabajo me ha permitido encontrar dos características comunes en los cinco autores mencionados en este escrito: La primera es de orden histórico y la segunda de naturaleza técnica.

Respecto a la parte histórica, quiero hacer referencia a las condiciones del contexto y circunstancias de las composiciones, más que a una producción musical simultánea en el

tiempo. Bach, Beethoven, Chopin, Ravel y Castro comparten un interesante proceso creativo, que consiste en que todas las obras tratadas en este trabajo, estaban atravesando un periodo de transición que resulta más evidente en algunos artistas que en otros, dando paso a la madurez creadora de cada compositor y en algunos casos al estilo artístico mismo al que pertenecen.

Bach se encontraba experimentado con obras dancísticas, en un periodo de profundos cambios personales en las que se incluyen la mudanza a Weimar, y en un momento donde el Barroco estaba llegando al ocaso, considerado por algunos de sus contemporáneos como obsoleto y pasado de moda. Fue Bach quien se encargó de ofrecer quizás los últimos suspiros de la época Barroca, pero también los más deslumbrantes.

Beethoven se encontró en una situación histórica complicada: pasó sus primeros años idolatrando la Revolución Francesa e incluso utilizando a Napoleón Bonaparte como símbolo para sus composiciones. Poco después el fracaso de la Revolución, el Emperador y la República, traerían como consecuencia la aparición del Romanticismo. Ludwig se sitúa entre este breve episodio donde las reivindicaciones del pueblo francés llegaron a su punto más álgido, pero se desvanecieron prontamente por las ambiciones y fracasos napoleónicos.

Si bien Chopin se halla en el apogeo del estilo romántico, las circunstancias de zozobra política de su natal Polonia, sumadas a su ansiedad por ser aceptado como músico en la sociedad francesa que le veía con recelo por su origen; le impulsaron a desarrollar una vertiente distinta del romanticismo tradicional: el nacionalismo. La preocupación por su patria le condujo al beneplácito y reconocimiento de la esfera musical, al rescatar sonidos polacos tradicionales que le recordaban las vivencias de su infancia.

Ravel es quizás el compositor donde es más evidente la transición temporal y estilística. Los *Valses nobles y sentimentales* fueron escritos tempranamente cuando Maurice era aún un

joven dandi y fueron retomados posteriores al término de la Primera Guerra Mundial, en la que había participado militarmente. Por ello, podemos apreciar en la obra que confluyen dos mundos paralelos: uno esnobista y cosmopolita, mientras que el otro es sombrío y taciturno como los recuerdos que le provocaron participar en el devastador episodio de la historia mundial. De acuerdo con los eventos que estaban ocurriendo en el mundo, es inapropiado encasillar a Ravel en un estilo único, ya que el arte de la primera mitad del siglo XX confluye en la búsqueda por encontrar una identidad cultural, ante la pérdida de valores estéticos y morales.

Finalmente, Ricardo Castro, se engloba en una época histórica que culmina con la conclusión del siglo XIX en México: El Porfiriato, cuyo triunfo político resultó indiscutible, necesitaba afianzarse de elementos filosóficos, históricos, sociales y culturales que ayudaran a justificar el régimen porfirista como necesario en el país. El Joven Ricardo Castro, quien aún no se había consolidado como músico, coadyuvó con la idea positivista del país, formándose como una joven promesa, difundándose por toda Europa y más tarde abriendo paso para apuntalar la búsqueda por la conciencia cultural durante el nacionalismo mexicano, posterior a la Revolución Mexicana.

Respecto a las similitudes técnicas que hallé en los compositores, habría que explicar que si bien no tuvieron la intencionalidad de convertirse en una reducción orquestal para piano, en todas podemos apreciar una relación directa o al menos indirecta que simulan la aparición de diversos instrumentos, mismos que favorecen a crear atmosferas contrastantes que imitan los diferentes colores y texturas de una orquesta.

\*\*\*\*\*

Cuando la música existe ya de una manera formal, cuando se escribe, se ejecuta, se canta y se baila, se hace compañera inseparable. Está presente cuando el hombre se inclina ante lo que no conoce y no comprende, como en la religión. Está presente en sus alegrías y en sus dolores. Por medio de ella se traduce la emoción. A través de ella el hombre se manifiesta, se realiza, se completa.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Manzanos, Arturo, Apuntes de la historia de la música (México: SEP, 1970) p. 15.

## **ANEXOS**

## **SUITE INGLESA No.3 EN SOL MENOR, BWV 808 (1715-1720)** Johann Sebastian Bach (1685-1750)

La trascendencia de Johann Sebastian Bach dentro de la interpretación, composición e historia de la música es indiscutible. Bach pertenece al grupo de los compositores del estilo Barroco, cuyo origen de nacimiento (Eisenach, hoy Alemania) selló profundamente su carácter artístico, desprendiéndose de la variante italiana. La complejidad de abordar teóricamente la música de Johann Sebastian Bach radica en que la producción de sus obras suma cerca de 1127 dentro del catálogo BWV, (sin contar algunas atribuciones dudosas e incluso obras sin descubrir) y que casi la totalidad de su música fue escrita durante periodos relativamente breves de tiempo y sobre encargo, por lo que existen muchas versiones o suposiciones sobre la inspiración que llevó a crearlas. Incluso se divaga sobre el porqué del título de algunos trabajos sin llegar a un acuerdo unánime, como resulta ser el caso de la *Suite inglesa No. 3*. A pesar de que el Barroco estaba en el ocaso, Johan Sebastian supo sacar provecho del estilo, comprendiendo y dando su forma más acabada a través del refinamiento del contrapunto y la tonalidad. Así como el *Clave Bien Temperado* representa la definición de la tonalidad las *Suites* demuestran notable control en una gran variedad de tipos de danza establecidos. Si bien no existe un consenso definitivo sobre el año de composición de las *Suites inglesas*, se estima que fueron escritas entre 1715 a 1720, rango que coincide con los cambios significativos por los cuales atravesaba el compositor tras la mudanza a diferentes ciudades alemanas que implicó variaciones en las temáticas y propósitos musicales. No se sabe por qué se les denominó “inglesas” pues dicho término no fue utilizado por Bach sino insertado en ediciones posteriores a su muerte; según Johann Nicolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, se les conoce así porque el compositor las hizo para un inglés de rango. Por otro lado, Sanford Terry considera que las *suites inglesas* pudieron haber sido dedicadas a los ingleses que visitaban la corte de Cothen lugar donde probablemente fueron escrita. De cualquier manera, Bach llevó el desarrollo de las danzas mucho más lejos que cualquiera de sus predecesores o contemporáneos

**SONATA No.21, Op.53 (1803)**  
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania en 1770, perteneció a una generación que durante su juventud sería la encargada de transformar la historia de la humanidad de la modernidad al periodo contemporáneo. Esto sólo fue posible por los cambios abruptos que ocurrieron a finales del siglo XVIII y en los albores del siglo XIX como fueron la Ilustración, la Revolución francesa y el Clasicismo en el arte. Beethoven contribuyó en gran medida al desarrollo de este fenómeno, siendo además vital durante la transición del clasicismo para dar apertura al periodo romántico. La *Sonata Waldstein*, pertenece a la década “heroica” del compositor que se ubica temporalmente entre 1803 a 1812.

Bonn era un centro conservador y aristocrático que rodeó a Beethoven, sin embargo, al dedicarse a la música por completo desde su juventud le permitió rodearse de un grupo de gente culta y simpatizante de la Ilustración. Los biógrafos de Beethoven coinciden con la simpatía que éste sentía por los movimientos libertarios en Francia y más aún del personaje que había hecho posible la reestructuración política y económica al menos durante la época del Consulado, Napoleón Bonaparte, quien al autoproclamarse emperador en 1802 generó descontento en Beethoven pero no cambió su facción ideológica. Estos acontecimientos marcaron los matices republicanos, libertarios y nacionalistas que se reflejan en los sonidos que componen la estructura de la *Sonata No. 21*. La obra surge entre el ardor de la guerra y la decepción imperial y está dedicada al Conde de *Waldstein*, quien participaba en la resistencia contra Napoleón Bonaparte y que tuvo, desde los inicios de la carrera musical de Beethoven, una fuerte influencia sobre el compositor. La gran capacidad de expansión y la esencia sinfónica de la sonata se debió al uso del registro por parte de Beethoven, quien logra dicha impresión heroica en esta sonata debido que logra desviarse de la forma tradicional.

**BALADA No. 1 EN SOL MENOR, Op. 23 (1836)**  
Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Chopin vivió en una sociedad y en un tiempo donde la desilusión del fracaso de la Revolución Francesa abrió paso al romanticismo de corte nacionalista, en donde los únicos sentimientos que importaban eran los del pueblo. La música tuvo importantes transformaciones, entre ellas el desplazamiento del centro musical de la corte a la ciudad. Chopin forjó su estructura musical profundamente arraigada en el romanticismo nacionalista misma que se refuerza con los cambios de residencia que experimentó en París y Varsovia dentro de círculos intelectuales y poéticos; este proceso le llevó a conjuntar los sonidos de su añorada Polonia con elementos estilísticos y virtuosos de su tiempo. En este sentido la balada como medio de expresión sería muy atractiva para Chopin, precisamente porque tenía un significado nacionalista en casi todos los Estados europeos. La primera *Balada* salió a la luz en 1836 siendo un trabajo experimental, novedoso e independiente que, junto a su entorno musical, contó una historia. Desde la perspectiva histórica no es posible hablar de una relación directa entre la *Balada No.1* y su influencia poética, sin embargo, surge como un discurso construido a partir de pequeñas células análogas a un discurso literario. Estos incisivos cuestionamientos que se plantean desde el inicio de la obra generan constante incertidumbre a lo largo del desarrollo de la misma e inclusive se presenta en la parte final. Por tanto, es posible afirmar que Chopin intentaba expresar, no por medio de la palabra sino mediante un nuevo lenguaje musical producto de sus propios avances en las formas musicales, sus cuestionamientos personales sobre la vida artística, social e incluso política del medio que lo rodeaba. Su sentimiento nacionalista ante la devastación que sufría su pueblo durante esos años y a la indiferencia del público europeo a la cultura polaca, se ve reflejado en esos cambios de carácter de desesperanza y tranquilidad que se presentan a lo largo de la obra. Esto conllevó sin duda aunado al creciente nacionalismo musical europeo, a la creación de una obra llena de contrastes de gran envergadura y que en un solo movimiento pudiera expresar con un discurso dramático, claro y lineal su agitación interna.

**VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES, M.61 (1911)**  
Joseph Maurice Ravel (1875-1937)

De acuerdo con los eventos que estaban ocurriendo en el mundo, es inapropiado encasillar a Ravel en un estilo único, ya que el arte de la primera mitad del siglo XX confluye en la búsqueda por encontrar una identidad cultural, ante la pérdida de valores estéticos y morales. Los *Valses nobles y sentimentales* fueron escritos tempranamente en 1911 durante un periodo experimental en el que Ravel se alejaba más de los cánones impuestos por sus maestros del Conservatorio y estaba más interesado en practicar para obtener distintos colores orquestales a través de las pruebas con instrumentos y variaciones en los acordes. Es la única obra de toda la producción de Ravel que se escribió antes del periodo bélico de la primera guerra mundial y sirvieron como reexposición después del conflicto, al ser orquestados para la modalidad de ballet en 1912. Por ello, podemos apreciar en la obra que confluyen dos mundos paralelos: uno esnobista y cosmopolita, mientras que el otro es sombrío y taciturno como los recuerdos que le provocaron participar en el devastador episodio de la historia mundial. El aspecto de "noble" de los valeses se ha atribuido por algunos estudiosos en la forma de interpretación con altiveza y serenidad mientras que la acepción de "sentimental" puede aludir al sonido poético con el que quiso diluir su sonido en el piano. Ravel concebía a la vida y a la música como un disfrute, y la finalidad de los valeses era ser escuchados por el simple placer de hacerlo más que una posición contemplativa o devocional, es decir, el disfrute no implicaba solo escuchar la obra, sino también entenderla. La serie de Valses están constituidos por siete melodías independientes y un epílogo que retoma los siete temas anteriores con una atmósfera llena de misticismo y que parece brumosa y dispersa; esto nos refiere al uso de recursos de formas libres con escalas y notas determinadas que dan el efecto de imitar fenómenos de la naturaleza. Ravel reconocía que los Valses no habían sido la obra más virtuosa que había escrito, pero siempre reafirmó que reflejaban toda su esencia, lo que él era. Siempre fue la intención de Ravel ser complejo, pero no complicado. En palabras de Ravel, es "uno de mis trabajos más difíciles de interpretar."



**VALS CAPRICHOS, Op.1 (1885)**  
**Ricardo Castro Herrera (1864-1907)**

Ricardo Castro, se engloba en una época histórica que culmina con la conclusión del siglo XIX en México: El Porfiriato, cuyo triunfo político resultó indiscutible, necesitaba afianzarse de elementos filosóficos, históricos, sociales y culturales que ayudaran a justificar el régimen porfirista como necesario en el país. El Joven Ricardo Castro, quien aún no se había consolidado como músico, coadyuvó con la idea positivista del país, formándose como una joven promesa, difundiendo por toda Europa y más tarde abriendo paso para apuntalar la búsqueda por la conciencia cultural durante el nacionalismo mexicano, posterior a la Revolución Mexicana.

El Caprice-Valse, fue la primera obra de trascendencia que escribió Ricardo Castro y aunque desarrolló su música en el entorno de lo francés, dentro del terreno de la composición fue el primero en abordar las grandes formas musicales. El Valse no fue escrito durante el periodo de mayor desarrollo musical de Castro, de hecho más que asemejarse a la estructura formal de concierto, esta obra fue diseñada bajo la estructura clásica de la música de salón, con tendencias marcadamente francesas, de gran virtuosismo y vistosidad artística, pero finalmente sin independencia total del exterior. Aún así, Ricardo Castro es homenajeado por esta obra de juventud porque ayuda a la motivación de que los mexicanos poseían la capacidad y el talento para enseñar sus habilidades ante cualquier tipo de público extranjero o nacional. Fue determinante también que fuera tan joven, porque esto le valió la admiración o el morbo de la gente que buscaba nuevas formas de entretenimiento. Castro fue el artífice para marcar una transición hacia algo más propio pero aún arraigado en las esferas sociales y los modelos europeos, aunque ya desde este momento, el cambio se devela en la sustitución del modelo italiano por el francés que no encajaba con la idea gubernamental y social de estilo y recordaba sólo a las composiciones de opereta virtuosa que se daba en la música de salón.