



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

**LOS PEDALES DEL PIANO COMO RECURSO MUSICAL,  
OBRAS DE: JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN  
BEETHOVEN, FRANZ LISZT, MANUEL M. PONCE Y SERGEI  
PROKOFIEV**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN MÚSICA - PIANO**

**PRESENTA:  
ALICIA CAROLINA PRIETO RUEDA**

**ASESORAS:  
MTRA. ANIKO KRISZTINA DELI  
MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ**



**COYOACÁN, CIUDAD DE MÉXICO. 2023**



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 y dedicatoria:**

A mis Papás, Ana María y Luis Enrique, por su amor inmenso e incondicional. Por haber formado a la persona que soy, por habérmelo dado todo y por ser mi inspiración y ejemplo a seguir en la vida.

A mi mentora y maestra, Krisztina Deli, la persona sin la que esto no hubiera sido posible, por todo su trabajo, esfuerzo, enseñanza, dedicación y amor. Por no haberse rendido conmigo. Por haberme devuelto la pasión por el piano, por haberme ayudado a salir adelante y no permitirme darme por vencida. Por ser un ejemplo a seguir. Por enseñarme a darlo todo por lo que amo. Por creer en mí.

A mi hermano, Luis, por siempre estar a mi lado cuando realmente lo necesito. Por enseñarme tanto. Por haberme prestado libros bonitos en el hospital y haberme abrazado y dicho “todo va a estar bien” en una de mis peores noches. Por el lazo tan profundo que nos une.

A Francisco Hernández, por haber llegado a mi vida y haber sido mi amigo. Por inspirarme a seguir haciendo música. Por motivarme a estudiar y a superarme. Por elegir estar a mi lado, por hacerme reír cada día y por recordarme lo hermosa que puede ser la vida. Por respetarme y amarme. Por hacerme feliz.

A mis maestros Gustavo Martín y Evgenia Roubina, por haberme apoyado a un nivel que sobrepasó lo académico. Por haberme escuchado llorar en clases, por haberse preocupado por mí. Por haberme dado consejos y trabajo, por haberme invitado a su casa y por haberme motivado a seguir. Pero, sobre todo, por el gran cariño que me mostraron siempre.

A mi primera maestra de piano, Edith Ruiz, por haber sido mi inspiración para iniciar este gran viaje en la música, por creer en mí y por todas sus enseñanzas que llevo siempre conmigo.

A mi maestro Paolo Mello, por su infinita paciencia, atención, enseñanzas, y por la comprensión que me tuvo cuando me sentía perdida y sin rumbo.

A mis amigas, Maryfer, Dalia y Sharon. Por escucharme, soportarme, entenderme, inspirarme, amarme y haberme dado un refugio cuando más lo necesitaba.

A mi abuelo Agustín, quien siempre me recibe con un abrazo y siempre está feliz de poder verme y escuchar mi música.

En memoria de mi abuela Alicia, quien desde el primer día fue mi mayor admiradora y fan número uno. Sé que le hubiese encantado verme titularme.

A mi doctor Manuel Palacios, por haberme salvado la vida.

A mis alumnos, de quienes nunca dejo de aprender.

## Resumen

El presente trabajo busca indagar la manera en que el uso de los pedales del piano influyó en la composición y ejecución de las obras de Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Sergei Prokofiev y Manuel M. Ponce, además de explorar la manera en que influyeron los pedales del piano moderno en la interpretación de las obras de los autores antes mencionados, así como en las obras para clave de Johann Sebastian Bach.

Las obras en las que está basada la investigación son: el Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Bach, la Sonata Op.90 en mi menor de Beethoven, Valle de Obermann del Primer año (Suiza) de los años de Peregrinaje de Liszt, la Sonata N°1 en fa menor de Prokofiev, y las Cuatro piezas para piano de Ponce. A lo largo del trabajo se expone el contexto histórico de cada obra y autor, se hace un análisis musical, se recopila información sobre la utilización de los pedales del piano de los autores y, como resultado, se plantea una propuesta de pedalización para cada una de las obras.

Palabras clave: Bach, Beethoven, Liszt, Prokofiev, Ponce, piano, pedales, pedal.

# Índice

<b>Introducción: Aspectos generales sobre la importancia y función de los pedales del piano, desde su invención hasta su perfeccionamiento en el piano moderno del siglo XX.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Johann Sebastian Bach .....</b>	<b>6</b>
1.1. Características del estilo barroco en la música .....	6
1.2. Instrumentos de teclado de la época.....	8
1.3. Recursos de “efecto pedal” en el clave aplicables en el piano moderno.....	9
1.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor .....	12
1.5. Breve análisis musical del Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Bach .....	14
1.6. Propuestas interpretativas para el Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Johann Sebastian Bach, con enfoque en la aplicación de pedales en el piano moderno .....	17
<b>2. Sonata en mi menor Op. 90 N° 27 de Ludwig van Beethoven.....</b>	<b>20</b>
2.1. Características del estilo clásico en la música.....	20
2.1.1. El clasicismo de Beethoven.....	21
2.2. Instrumentos de teclado de la época y su evolución al piano moderno .....	22
2.3. Los primeros pedales, su mecanismo y efecto sonoro .....	24
2.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor .....	27
2.5. Breve análisis musical de la Sonata en mi menor Op. 90 de Beethoven.....	29
2.6. Las características del uso de pedales de Beethoven .....	33
2.7. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales.....	35
<b>3. Valle de Obermann del Primer año (Suiza) de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt.....</b>	<b>44</b>
3.1. Características del estilo romántico en la música .....	44
3.2. El piano romántico y su estructura .....	45
3.3. El papel de los pedales en el ideal sonoro pianístico del romanticismo.....	48
3.3.1. Características del uso de pedales de Liszt .....	51

3.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor .....	53
3.5. Breve análisis musical de Valle de Obermann de Liszt .....	56
3.6. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales.....	65
<b>4. Sonata en fa menor Op.1 de Sergei Prokofiev .....</b>	<b>70</b>
4.1. El piano moderno y sus tres pedales.....	70
4.2. Tendencias en la música occidental a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: personalización del manejo del piano .....	73
4.2.1. Características de la música para piano de Serguei Prokófiev .....	75
4.3. Contexto histórico y datos biográficos del autor .....	77
4.4. Breve análisis musical de la Sonata en fa menor Op. 1 de Prokofiev .....	80
4.5. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales.....	81
<b>5. Cuatro piezas para piano de Manuel M. Ponce.....</b>	<b>84</b>
5.1. Tendencias en la música mexicana a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	84
5.1.1. Características de la música para piano de M.M. Ponce .....	84
5.2. Contexto histórico y datos biográficos del autor .....	85
5.3. Breve análisis musical de las <i>Cuatro piezas para piano</i> de Ponce .....	87
5.4. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales.....	92
5.4.1. Preludio.....	92
5.4.2. Arietta.....	95
5.4.3. Sarabande .....	97
5.4.4. Gigue .....	97
<b>Conclusiones .....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>100</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>107</b>

## **Introducción: Aspectos generales sobre la importancia y función de los pedales del piano, desde su invención hasta su perfeccionamiento en el piano moderno del siglo XX**

Conocer la historia del instrumento, así como la manera en que cada compositor lo utilizaba en su momento, es fundamental como pianista para tener un buen entendimiento del repertorio a interpretar. El presente trabajo se enfoca en el pedal en específico ya que es un recurso de suma importancia en la interpretación del repertorio pianístico, de modo que puede resultar útil a otros músicos o personas interesadas en la materia.

El objetivo del trabajo es indagar de qué manera el uso de los pedales del piano influyó en la composición y ejecución de las obras de Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Sergei Prokofiev y Manuel M. Ponce, así como en la interpretación en el piano moderno de las obras para clave de Johann Sebastian Bach, a fin de sugerir una propuesta de pedalización para cada una de las obras que se abordan.

Los pianistas de hoy en día utilizamos un instrumento que, desde su nacimiento hace más de 300 años, sufrió cambios importantes hasta tomar su forma actual. Desde el siglo XVII gozaban de gran popularidad los instrumentos de teclado que contaban con diferentes mecanismos para producir el sonido. El mecanismo de tangentes donde una púa divide la cuerda fue el caso del clavicordio y el mecanismo de punteado por medio de plectros el caso del clavecín. Este último en particular, aunque no contaba con un sonido tan potente, se fabricaba en grandes cantidades en los talleres de los constructores y se vendía a la burguesía pudiente.

Es hasta 1700 cuando un constructor italiano, Bartolomeo Cristofori (1655-1731), inventó un instrumento con una nueva mecánica al que llamó *Gravicembalo col*

*piano e forte*<sup>1</sup>, el cual tenía la capacidad de producir sonidos de diferentes volúmenes dependiendo de la fuerza y velocidad con la que se accionara la tecla. En este instrumento los sonidos eran producidos por cuerdas percutidas mediante un mecanismo de martinetes, un sistema aún imperfecto pero muy prometedor.

Compositores del siglo XVIII como Haydn, Clementi, Czerny, Mozart, Cramer y Beethoven vivieron en medio de esta evolución y compusieron para distintas versiones del instrumento. Algunos de ellos incluso conocieron más de una de estas versiones a lo largo de sus vidas, como es el caso de Clementi, quien llegó incluso a involucrarse en la fabricación de sus propios pianos. A partir de entonces hubo varios experimentos destinados a mejorar el instrumento<sup>2</sup>, sin embargo, la mayor parte de ellos no perduraron mucho.



Instrumento de Cristofori de 1720. Imagen extraída de la página web del Metropolitan Museum of Art de Nueva York <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.1219>, donde se conserva el instrumento.

En un inicio el piano mostraba la misma desventaja que el clavecín: no tenía un sonido potente. El obstáculo de aumentar y alargar el sonido trató de resolverse

---

<sup>1</sup> Del italiano: *piano* = suave, *forte* = fuerte. Más adelante el instrumento comenzó a ser llamado “fortepiano” o “pianoforte”.

<sup>2</sup> Uno de ellos fue explorar la acción de los martinetes desde arriba en lugar de desde abajo como fue desde un inicio el mecanismo.



mediante la construcción de mecanismos para modificar el sonido como los dispositivos accionados con las manos a través de un tirador o los que se accionaban con las rodillas, resultando ser una de las ideas más prometedoras. Lamentablemente, dichos mecanismos no resultaban ser prácticos ya que no respondían a la ergonomía del cuerpo humano y por ello no eran fáciles de usar. Es por esto que colocar los pedales abajo del instrumento para que fueran manejados con los pies resultó ser más sencillo y respondió a las necesidades prácticas y técnicas de los intérpretes.



Piano con mecanismo para accionar los apagadores con las rodillas<sup>3</sup>. Instrumento de 1800, construido por Otter y Kyburz, conservado en el Museo de la Música de Barcelona. Imagen extraída de

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6357484.pdf>

La incorporación del sistema de pedales alentó la fantasía de los constructores y propició que se fabricaran pianos hasta con ocho pedales para explorar la producción de diversos efectos en el instrumento. Sin embargo, en el transcurso del siglo XVIII los fabricantes comenzaron a reducir gradualmente el número de pedales eliminando los que no fueron tan utilizados o prácticos, hasta que a

---

<sup>3</sup> A pesar de la introducción del sistema de pedales, este sistema de rodillas continuó utilizándose hasta casi 100 años después.

mediados del siglo XIX finalmente quedaron dos: el pedal de resonancia del lado derecho y el pedal de *una corda* (una cuerda, en español) del lado izquierdo.



Fortepiano con seis pedales. Fotografía de Óscar Miranda  
extraída de  
<https://www.pinterest.es/pin/263460646923566521/>

El primero funcionaba retirando los apagadores del sistema de modo que permitía seguir vibrando a todas las cuerdas, mientras el segundo hacía que los martinetes golpearan solamente una cuerda (de ahí su nombre) en lugar de tres. En el caso de que hubiera una sola cuerda, el martinete alcanzaba a tocar solamente el borde de la cuerda adelgazando y suavizando así el sonido.

En el siglo XIX, compositores románticos como Liszt y Chopin se inspiraron en las posibilidades de estos pedales para iniciar la exploración de nuevas sonoridades. Mientras Liszt explotaba al máximo la nueva potencia sonora del piano, Chopin estaba en la búsqueda de un sonido suave, alejado de la naturaleza percusiva del instrumento y sacando provecho del pedal *una corda*.

Es hasta 1874 que surge el tercer pedal del piano de cola, el pedal tonal, gracias al invento de Heinrich Engelhard Steinweg (1797-1871), quien perfeccionó un pedal inventado en años previos por constructores franceses (Curbelo, 2013)<sup>4</sup>.

Este pedal se coloca en medio de los otros dos y funciona liberando los apagadores de las notas que estén pulsadas antes de aplicarlo, pero no de las que se pulsen posteriormente. Hasta hoy en día permanecen esos tres pedales en el piano de cola moderno: el pedal de resonancia, el pedal tonal y el pedal *una corda*. En el caso del piano vertical, en lugar del pedal tonal hay un pedal de estudio que coloca un fieltro entre los martinetes y las cuerdas para bajar el volumen del sonido.

Para finales del siglo XIX ya había tomado forma el piano que utilizamos en la actualidad. En ese entonces una nueva generación de compositores como Bartók y Prokofiev le dio un giro al ideal sonoro del piano, que hasta ese momento era melódico con *legato espressivo*, buscando reivindicar la naturaleza del piano como instrumento de percusión y aprovechando el pedal de resonancia como apoyo para este fin. Mientras tanto, Debussy y Ravel, representantes de la corriente denominada impresionismo en la música, exploraron el recurso de los pedales para imitar los contornos borrosos de la pintura impresionista.

Después de la Segunda Guerra Mundial el piano y sus pedales se convirtieron en un campo de exploración donde los compositores empezaron a experimentar con diferentes efectos como los pedales flotados, abruptamente puestos o retirados, medios pedales, o incluso golpes sobre el pedal. Hasta el día de hoy esa tendencia marca el manejo del instrumento en la música contemporánea.

---

<sup>4</sup> La mayor parte de la información de este capítulo fue extraída de: Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10553/11335>.

# 1. Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Johann Sebastian Bach

## 1.1. Características del estilo barroco en la música

El estilo barroco<sup>5</sup> fue una corriente estética que se ubica estilísticamente entre el renacimiento y el neoclasicismo. En el siglo XVII, el término comienza a aplicarse inicialmente en la arquitectura para definir una construcción “pesada” o recargada de ornamentos y posteriormente pasa a aplicarse también en la música, pintura y literatura. Se valoraba especialmente lo visual y efímero, por lo que cobraron auge el teatro y los diversos géneros de artes escénicas y espectáculos. Se considera que nace el barroco debido a la priorización de lo estético por encima de lo ético.

La música barroca comienza a forjarse en Italia, principalmente en la sede pontificia, Roma, con el nacimiento de la ópera italiana; género musical cuyo objetivo principal era entretener al público. Con la misma finalidad empieza a adoptarse la polifonía<sup>6</sup> volviendo la música de la iglesia más llamativa para la audiencia y rompiendo con la tradición del Canto Gregoriano. Asimismo, para asombrar al público nace el virtuosismo, que busca el dominio perfecto del instrumento explotando al máximo los recursos del intérprete, lo cual se puede observar en las obras de Tartini o Vivaldi.

Por otro lado, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII surge el claroscuro, técnica artística que se desarrolla inicialmente por pintores italianos como Caravaggio y se basa en la distribución contrastante de luces y sombras (luz y oscuridad), lo cual se vería reflejado posteriormente en otras artes como la música. Bajo esta influencia artística, la música barroca adopta la estética de los contrastes tendiendo hacia los extremos en todos los planos, como en la sonoridad, textura, instrumentación, tempo y carácter. También abunda el

---

<sup>5</sup> La palabra “barroco”, es un vocablo de origen portugués (barrocô), cuyo femenino denominaba a las perlas que tenían alguna deformidad, es por esto que también se relaciona el término con “perla irregular” o “joya falsa”. Posteriormente, en el siglo XVIII el término adoptó un sentido peyorativo o despectivo, que designaba un tipo de arte caprichoso y exagerado.

<sup>6</sup> La polifonía surge en el pueblo con la música popular, con la separación natural de las voces graves y agudas.

contrapunto y surge la presencia de muchos ornamentos de diferentes tipos. Además, se establece un plan tonal en la música (mayor-menor, tónica-dominante), el cual antes de este periodo no estaba definido.

Aquella fue la época en que la gente comenzó a demandar la presencia de la música en los eventos oficiales y familiares. Debido a la evolución de la música aplicada, a la nueva complejidad y a las nuevas necesidades de los compositores e intérpretes, alrededor de 1600 se comienza a escribir la música instrumental, lo cual antes no solía hacerse ya que generalmente los intérpretes solían “tener entendido” cómo debía interpretarse la música y no necesitaban una guía escrita. Una de las primeras y más importantes formas de escribir esta nueva música fue el bajo continuo, escrito especialmente para instrumentos polifónicos o armónicos como el órgano y clavicémbalo (teclados) o el laúd (cuerdas), la cual consistía en una “línea” de bajo, a partir de la cual el intérprete improvisaba un acompañamiento armónico, siguiendo una serie de reglas para las cuales se escribieron muchos tratados<sup>7</sup>.

A partir de la popularidad de la música instrumental evolucionan géneros como la “sonata” (música que suena y no “cantata” que se canta). A pesar de que la sonata como serie de piezas comienza a desarrollarse desde el renacimiento, en el barroco adopta, aunque no como regla general, una nueva forma bajo el principio de contraste de tempo: rápido-lento-rápido. También surgen nuevos géneros como la “suite”, una serie de danzas entre las cuales están la Alemanda, Corriente, Zarabanda y Giga, algunas de ellas con una marcada polifonía.

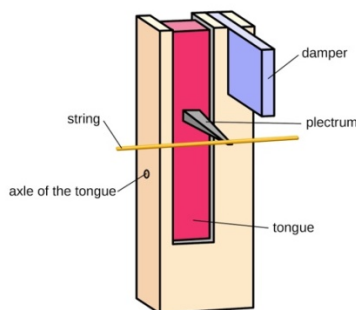
---

<sup>7</sup> También para la correcta ejecución de ornamentos se escribieron tratados enteros, así como para varios aspectos de la ejecución en general.

## 1.2. Instrumentos de teclado de la época

Hasta mediados del siglo XVIII tres familias de instrumentos de teclado dominaban la ejecución instrumental: por un lado, el clavecín, por otro el clavicordio y finalmente el órgano que “siguió su propio camino y no tuvo nada que ver con la evolución que sufrió el resto de instrumentos de teclado” (Chiantore, 2001). Tanto el órgano como el clavecín eran los instrumentos de teclado predilectos de Bach y son para los cuales están compuestas la mayor parte de sus obras.

El clavecín, también conocido como clave, clavicímbalo, clavicémbalo, gravicémbalo o cémbalo, es un instrumento de teclado con cuerda pulsada. Las teclas del clavecín accionan un mecanismo que hace sonar las cuerdas el cual funciona de la siguiente manera: cuando el intérprete presiona una tecla hacia abajo, ésta actúa a modo de pivote, de forma que su parte posterior y el martinete suben, activando un plectro que hace sonar la cuerda.



Mecanismo de acción del clavecín. Imagen extraída de <https://www.wikiwand.com/es/Clavec%C3%ADn>

Debido a este mecanismo, el instrumento no cuenta con la capacidad de cambiar su volumen según la intensidad de las pulsaciones en la tecla. Por esta razón, para obtener diferentes intensidades en la interpretación se debían construir claves con varios juegos de cuerdas, llamados registros, siendo en ocasiones necesaria una pausa en la interpretación para cambiarlos o modificarlos mediante

palancas. Normalmente, un clavecín consta de uno o dos registros manuales, aunque existen algunos que tienen más, según las diferentes épocas y escuelas.<sup>8</sup>



Clavecín que data de 1720, conservado en el Museo de la Música en Barcelona. Imagen extraída de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190826/464255315841/bach-clavecín-museu-de-la-musica-fleischer.html>

El clavecín tuvo su apogeo en el siglo XVII y aunque los primeros pianos aparecieron hacia el año 1700, siguió siendo dominante durante la mayor parte del siglo XVIII. Bach, a pesar de que llegó a conocer los primeros fortepianos, siempre prefirió componer para clave ya que consideraba que el peso de la tecla del fortepiano no agilizaba la interpretación.

### 1.3. Recursos de “efecto pedal” en el clave aplicables en el piano moderno

Como se mencionó anteriormente, alargar los sonidos en el clavecín era casi imposible ya que su sonido no era muy potente y se extinguía rápidamente<sup>9</sup>. Por esta razón, se utilizaban otros recursos musicales para producir un “efecto pedal” en la búsqueda de imitar la voz humana. En términos musicales, el “pedal” o “nota pedal” (también conocido como punto de órgano, punto de pedal o tono de pedal),

---

<sup>8</sup>Éstos suelen ser, siguiendo la terminología de los registros del órgano, de ocho pies los que producen la nota en la misma octava que la tecla pulsada, y/o de cuatro pies los que producen la nota en la octava superior. En algunos clavecines de gran tamaño, pueden encontrarse excepcionalmente otros registros, como el de 16 pies, que produce el sonido a la octava inferior, o de 2 pies, que suena dos octavas más agudo (Ripin, E. 2001).

<sup>9</sup> Existe un “clavicémbalo de pedal” el cual consiste en un clave con teclado de pedal (para los pies), que facilita la ejecución de notas graves repetidas, ya que, al igual que el órgano, las manos aún están libres para tocar en los teclados manuales superiores. Sin embargo, este instrumento rara vez se ve.

se trata de una nota o sonido sostenido, generalmente en el bajo, durante el cual al menos una armonía o sonidos distintos suenan en otras voces. El término proviene del órgano por su capacidad para sostener una nota indefinidamente, generalmente utilizando el teclado de pedal del instrumento que se toca con los pies, de modo que el organista puede mantener presionada una nota de pedal durante períodos prolongados, mientras las manos interpretan melodías ágiles en registros más altos en los teclados manuales.

También existen diferentes tipos de notas pedal además de en el bajo. Por ejemplo, el “pedal invertido” cuando se produce una nota en la voz superior, el “pedal interno” cuando el pedal se toca en una voz media, o el “pedal doble” cuando son dos notas de pedal las que se tocan simultáneamente.

En el barroco, estos “pedales” se encontraron a menudo cerca del final de las obras para restablecer la tonalidad de la obra marcando largo tiempo la nota dominante. Además, se utilizan para fortalecer una cadencia final, señalar puntos estructurales importantes en la composición, o por su efecto dramático. Las notas pedal suelen encontrarse en la tónica o la dominante, aunque también pueden marcar una nota o tono disonante.



Clavecín con teclado de pedal, en el Metropolitan Museum of Art.  
Imagen extraída de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503668>



A menudo, la nota pedal simplemente se repite continuamente sin interrupciones, a veces en octavas:



Pedal repitiendo la nota continuamente en el bajo, en el Preludio en re menor BWV 851, del Clave Bien Temperado, Libro I. cc. 1.



Pedal repitiendo la nota en octavas en el bajo, en la Musette en Re mayor del Libro de Ana Magdalena Bach. cc. 1-3.

Otro método para producir un efecto pedal es repetir la nota a intervalos de tiempo. Por ejemplo, en el siguiente fragmento hay una nota pedal en la soprano que se repite cada dos dieciseisavos, además de que la melodía en la contralto también está formada por notas pedal:



El pedal se repite en el do en la soprano, y en el fa y sol en la melodía de la contralto.

Por último, un pedal también se puede realizar con un trino (para alargar el sonido), lo cual es particularmente común con los pedales invertidos:



Pedal con trino, en el primer movimiento del Concierto de Brandeburgo N°5 en Re mayor BWV 1050 de Bach. cc. 179-180.

Estos efectos de pedal, especialmente el último, los observaremos posteriormente en el análisis del Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Bach. Dichos recursos causan el efecto deseado por Bach en el piano moderno y pueden verse apoyados o reforzados con la adecuada utilización de los pedales, lo cual será ejemplificado más adelante.

#### 1.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor

Johann Sebastian Bach nace el 31 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Fue el último de los ocho hijos de la familia. A los ocho años de edad inicia sus estudios y desde los diez años de edad es educado por su hermano Johann Christoph. Posteriormente, en 1696 se vuelve becario en la escuela del convento de St. Michaelis en Lüneburg donde se perfecciona como violinista y organista.

A los 17 años de edad deja la escuela al considerarse ya capacitado para trabajar como músico. Busca un puesto de organista, pero finalmente se coloca como violinista interino en la orquesta de cámara de Johann Ernst, hermano del Duque de Weimar. En 1703 se vuelve organista en la *Neue Kirche* de Arnstadt, y comienza a ganar reconocimiento como ejecutante del instrumento. Más tarde, en 1705, haría un viaje que marcaría su vida haciendo una travesía a pie hasta

Lübeck para escuchar tocar al organista Buxtehude a quien admiraba mucho, buscando ser su aprendiz<sup>10</sup>.

El llamado “Periodo de Weimar” en la vida de Bach es la etapa comprendida entre 1708 y 1717, cuando alcanza su madurez creativa al trabajar en la corte, siendo integrante de la orquesta de la cámara como violinista y clavecinista. Conoce la música italiana (Corelli, Marcello, Vivaldi) la cual posteriormente inspiraría algunas de sus obras. Compone varias importantes piezas para órgano como la Toccata y fuga en re menor BWV 565, el Preludio y fuga en do menor BWV 549 y su primera cantata profana. En 1714 es nombrado “Konzertmeister”, cargo que le daba la obligación de componer e interpretar una nueva cantata cada mes, por lo que compone la mayor parte de sus cantatas allí. En 1716, el organista de capilla de la corte fallece y nombran a Georg Philipp Telemann (1681-1767) su sucesor en lugar de Bach, motivo por el cual decide abandonar Weimar.

El “Periodo de Köthen” comienza en 1717 cuando Bach ocupa su puesto en dicha ciudad como maestro de capilla en la corte del Príncipe Leopoldo. Ya que no podía escribir cantatas porque eran consideradas profanas para la corte religiosa del Príncipe, desarrolla principalmente los géneros instrumentales: los conciertos para violín, las seis suites para violonchelo solo, numerosas sonatas, 6 conciertos de Brandemburgo, y el primer tomo del Clave Bien Temperado (Das Wohltemperierte Klavier). Sin embargo, el fallecimiento de su primera esposa en 1720 y su segundo matrimonio un año después<sup>11</sup> marcan el final de este periodo.

El último periodo de la vida de Bach es el “Periodo de Leipzig” que comienza en 1723 cuando obtiene el puesto de “Kantor” (director de coro) en la Iglesia de Santo Tomás y comienza a formar parte del Colegio de profesores de la *Tomasschule*. En este periodo compone muchas obras para iglesia: 5 ciclos anuales de cantatas

---

<sup>10</sup> Finalmente, no lo logra y posteriormente renuncia a su trabajo para en 1706 comenzar a trabajar nuevamente como organista, esta vez en Mühlhausen.

<sup>11</sup> A raíz de este segundo matrimonio compone el libro de Ana Magdalena Bach.

sacras, su “Magnificat” y las Pasiones. Posteriormente en los años 1740 compone el segundo tomo del Clave Bien Temperado y las Variaciones Goldberg. En su última década de vida Bach compone “El arte de la fuga” (ca. 1742), obra que sería publicada inconclusa después de su muerte, y la “Ofrenda musical” (1747), su última obra, basada en un tema a partir del cual improvisó una fuga ante el rey Federico II de Prusia. Bach fallece el 28 de julio de 1750 en Leipzig, a sus 65 años de edad.

### **1.5. Breve análisis musical del Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Bach**

Esta obra forma parte del primer tomo del Clave Bien Temperado<sup>12</sup> de Bach, el cual es un conjunto de dos tomos de 24 preludios y fugas cada uno. Cada tomo cuenta con un preludio y fuga para cada tonalidad mayor y menor sobre cada una de los 12 tonos de la escala cromática comenzando por do mayor, después do menor, do sostenido mayor, do sostenido menor, etc. Los dos tomos fueron compuestos en diferentes épocas de la vida de Bach por lo cual tienen diferentes estilos. El Preludio y fuga en sol menor BWV 861 fue compilado alrededor de 1722 y es muy probable que haya sido escrito previamente durante los años de su periodo en Köthen.

Ya desde el primer compás del preludio podemos observar la utilización de los tres tipos diferentes de efectos pedal mencionados anteriormente. El primero con el pedal invertido que hace la soprano con el trino sobre sol, el segundo en la voz intermedia que hace un pedal por intervalos repitiendo cada tiempo la nota si bemol y el tercero en el bajo que repite continuamente la nota sol. Los pedales de la contralto y el bajo juntos marcan el acorde de sol menor:

---

<sup>12</sup> En alemán “Das Wohltemperierte Klavier”.



J. S. Bach. Preludio y fuga en sol menor BWV 861, Preludio. cc. 1-2.<sup>13</sup>

El hecho de que este preludio tenga muchas notas de pedal se debe a su tempo lento y carácter melódico, lo cual hace que requiera de este recurso para poder sostener sonando las notas. Destaca especialmente la utilización de los trinos mencionados anteriormente como efecto pedal (compases 1, 3, 7 y 11) y la figura ornamental que incluye constantemente dos semifusas en la melodía (por ejemplo, en compases 2, 5, 9).

El preludio es de forma ternaria y está estructurado como se muestra en la tabla siguiente:

Sección	Compases	Características
Exposición	1-7	<ul style="list-style-type: none"> <li>Empieza en sol menor y termina con una cadencia perfecta en el relativo mayor (Si bemol mayor).</li> </ul>
Desarrollo	7-11	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se desarrolla una pregunta-respuesta entre soprano y contralto en los compases 9-10, terminando en el compás 11 con un trino en el bajo y una cadencia perfecta en la subdominante (do menor).</li> </ul>
Reexposición	11-19	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tiene un pedal de dominante (re en la contralto) de los compases 14 a 15.</li> <li>Termina con una pequeña coda de los compases 18 al 19 con un pedal de tónica en el bajo, volviendo a sol menor.</li> </ul>

<sup>13</sup> Kroll, Franz. 1866. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14. Leipzig: Breikopf und Härtel.

La fuga, por otro lado, se desarrolla en cuatro voces y consta de tres secciones: la exposición, la sección moduladora o desarrollo y la reexposición. A diferencia del preludio es de un carácter sufrido en *tempo* moderado y está estructurada de la siguiente manera:

Sección	Compases	Características
Exposición	1-8	<p>Se presenta el tema en las cuatro voces en el orden de contralto, soprano, bajo y tenor:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases 1-2: tema en la contralto en sol menor.</li> <li>• Compases 2-4: la soprano contesta con el tema en re menor, con contrasujeto en la contralto.</li> <li>• Compases 4-5: <i>Codetta</i>.</li> <li>• Compases 5-6: Tema en el bajo en sol menor, con contrasujeto en la soprano.</li> <li>• Compases 6-8: Tema en el tenor en re menor, con contrasujeto en el bajo.</li> </ul>
Desarrollo	8-28	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases 8-12: Episodio 1, modulando de re menor a sol menor, y después a si bemol mayor cerrando en el compás 12.</li> <li>• Compases 12-15: entra el tema en la contralto en si bemol mayor, con un contrasujeto en el tenor.</li> <li>• Compases 13-15: el bajo contesta con el tema en fa mayor mientras el tenor hace el contrasujeto.</li> <li>• Compases 17-18: vuelve el tema al bajo en si bemol mayor, con el contrasujeto en la soprano.</li> <li>• Compases 17-19: Hay un primer <i>Stretto</i>, incompleto, con la respuesta en la contralto en mi bemol mayor.</li> <li>• Compases 20-21: Entra el tema en el bajo en do menor con el contrasujeto en la contralto.</li> <li>• Compases 21-23: Pasa el tema a la soprano en do menor con el contrasujeto en el bajo.</li> <li>• Compases 23-24: La contralto responde con un contrasujeto en la soprano terminando en sol menor.</li> <li>• Compases 24-28: Episodio 2, modulando desde sol menor a mi bemol mayor y de vuelta a sol menor.</li> </ul>

Reexposición	28-34	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases 28-30: Segundo <i>Stretto</i>, esta vez completo. Primero se presenta el tema en sol menor en la soprano y después en el tenor, con el contrasujeto en la contralto. En el compás 29, entra el bajo también en sol menor, completando el <i>Stretto</i>.</li> <li>• Compases 31-33: Al final del compás 31 se presenta el tema en sol menor en la contralto.</li> <li>• Compases 32-33: Entra un contrasujeto en el bajo.</li> <li>• Compases 33-34: Se presenta el tema en el tenor, concluyendo la fuga.</li> </ul>
--------------	-------	---

### **1.6. Propuestas interpretativas para el Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Johann Sebastian Bach, con enfoque en la aplicación de pedales en el piano moderno**

Dado que en la época de Bach no existía el recurso de los pedales del piano moderno muchos intérpretes optan por interpretar al autor sin aplicar pedales. Sin embargo, yo considero que dentro de una interpretación históricamente informada la utilización correcta de los pedales del piano puede resultar muy útil para reforzar ciertos elementos de la música barroca, además de que cabe resaltar que interpretar a Bach en un piano moderno ya se separa por completo del sonido que provocaban sus obras en las primeras décadas del siglo XVIII, por lo tanto, sería una pena no utilizar el piano moderno con sus posibilidades sonoras amplias. El mismo Bach compuso obras donde no se especifica qué instrumentos debían interpretar la obra, como es la Ofrenda Musical o el Arte de la fuga. Por esa razón me inclino por buscar una interpretación que saque el máximo provecho de los recursos del piano moderno enseñando la belleza de las ideas musicales de Bach, recordando que buscar una reproducción exacta del sonido del siglo XVIII no es posible simplemente por tratarse de instrumentos distintos.

El uso del pedal de resonancia de una forma moderada y discreta, puede ayudar a ligar pasajes donde sin él sería más complicado. También puede apoyar en crear mayor sonoridad en algunos acordes, en notas que no queremos que se extingan tan rápido, destacar ciertos puntos de frases más enérgicas y reforzar el sonido de

algún ornamento o acentuar tiempos fuertes y notas específicas con solamente unos toques de pedal. Por otro lado, el pedal *una corda* puede resultar una gran herramienta para conseguir distintos efectos de color (matiz) cuando se requiere, siempre con mucha moderación.

Con base en ello y en el análisis previo del Preludio y fuga en sol menor BWV 861, enunciaré algunos puntos clave de la obra donde la aplicación del pedal puede favorecer el contenido musical.

En el preludio, en los compases 1, 3 y 11 puede utilizarse  $\frac{1}{2}$  pedal de resonancia cambiándolo cada octavo para reforzar el efecto pedal de los trinos largos y de las notas repetidas.

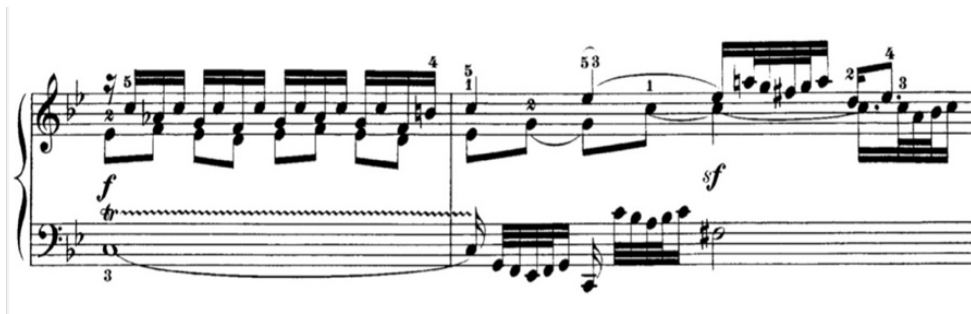
P P P P P P P P

J. S. Bach: Preludio y fuga en sol menor BWV 861. Preludio. cc. 1-2.

P P P P P P P P

J. S. Bach: Preludio y fuga en sol menor BWV 861. Preludio. cc. 7-8.





J. S. Bach: Preludio y fuga en sol menor BWV 861. Preludio. cc. 11-12.

En los casos como el compás 3, a pesar del trino, sugiero no aplicar el pedal de resonancia ya que la melodía de la voz intermedia se vería afectada:



J. S. Bach: Preludio y fuga en sol menor BWV 861. Preludio. cc. 3-4.

En la fuga no es realmente necesario aplicar el pedal de resonancia, debido a que las voces se pueden ligar con los dedos y su aplicación afectaría la polifonía. Sin embargo, sí considero que puede aplicarse en ciertos puntos de mucha tensión o en algunos momentos puntuales. Aquí el papel del pedal de resonancia es abrir más el sonido para las notas con mayor importancia, por ejemplo, en bajos disonantes o dominantes como en el compás 5 en el fa sostenido del bajo:



J. S. Bach: Preludio y fuga en sol menor BWV 861. Fuga. cc. 5-6.

## **2. Sonata en mi menor Op. 90 N° 27 de Ludwig van Beethoven**

### **2.1. Características del estilo clásico en la música**

A lo largo del siglo XVIII, paralelamente con el desarrollo del piano, apareció en Europa una nueva corriente estética llamada clasicismo, ya que con la Ilustración francesa surgieron nuevas tendencias políticas y sociales, así como un optimismo que da fe en el “triumfo de la razón”, lo cual que se vio reflejado en las artes. Se comenzó a rechazar el gusto barroco por lo cargado y ornamentado, el cual empezó a verse sustituido por un estilo más natural y simple.

En la música, se observa un gusto emergente por un estilo equilibrado, con claridad de texturas que prefiere la simetría de estructuras simples y la consolidación de una tonalidad plena. La música se convirtió en producto del mercado y los compositores se vieron obligados a acercar su música a la gente, con lo cual surgió una gran producción de obras para amateurs, aumentó la difusión de partituras y la divulgación de la música creció internacionalizándose, aumentando con ello el reconocimiento de los autores más destacados e incluso llevando a algunos de ellos a hacer giras por el continente. El resultado del flujo de información internacionalizado hizo posible que el estilo clásico fuera el primer estilo estético homogéneo en Europa y, aunque tiene algunas variantes de compositor a compositor, las características principales coinciden:

- Se aplica la textura de melodía acompañada consistente en el predominio de la melodía, centrando todo el interés en ella mientras el resto de las voces actúan como acompañamiento. Se utiliza contraste temático y temas simétricos, con frases estructuradas generalmente como pregunta y respuesta, usualmente terminando con dominante y tónica respectivamente.
- Se utiliza una armonía muy clara y tonal basada casi siempre en los acordes de subdominante, dominante y tónica, que estructura las frases y la forma musical con cadencias muy claras. El ritmo armónico suele ser más lento que en el Barroco. Asimismo, se escribe más música en modo mayor

que en modo menor, se desarrolla el lenguaje armónico y se amplía el campo y flexibilidad para las modulaciones.

- Se estandarizan formas musicales como la “forma sonata” y se establecen algunos géneros clásicos como la sinfonía, la sonata, el concierto clásico y el cuarteto de cuerdas.
- Se escribe a detalle una mayor variedad de dinámicas y articulaciones dejando menos espacio a la interpretación del ejecutante. El bajo continuo cae en desuso ya que ahora el acompañamiento se escribe explícitamente, por lo que surgen nuevos acompañamientos como el “bajo de Alberti”.

Los compositores más importantes y representativos de la corriente fueron los “tres vieneses”: Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827).

### **2.1.1. El clasicismo de Beethoven**

La música de Beethoven es de estilo clásico, aunque su obra tardía muestra características románticas y es considerada como un puente hacia el romanticismo. Al igual que muchos autores, Beethoven tiene predilección por la forma sonata y hay mucha claridad y racionalidad en sus composiciones, así como equilibrio en la extensión entre las partes de la obra.

Sin embargo, el clasicismo de Beethoven se caracteriza por tener varias peculiaridades que lo separan de otros compositores clásicos. Algunas de ellas son la gran extensión de sus composiciones, la libertad que se toma dentro de la forma sonata, la complejidad y densidad de la textura musical en sus obras y el hecho de que utilizaba los pedales del piano de forma muy inusual para su época, en ocasiones mezclando armonías o permitiendo disonancias. Además, muchas veces incluye el elemento personal en su música a modo de “confesiones” o reflejos de sí mismo. Un ejemplo es la fuerte influencia que tuvo la Revolución Francesa (1789) en él, lo cual puede verse reflejado en obras como su Tercera

Sinfonía “Heroica”, su Sonata para Piano Op. 31 no.1 en re menor, y su Sonata para Piano Op. 13 en do menor.

## 2.2. Instrumentos de teclado de la época y su evolución al piano moderno

En 1792, cuando Beethoven se muda a Viena, el instrumento de teclado que predominaba era el fortepiano que para ese entonces ya había superado las ventas del clavecín.<sup>14</sup> Es decir, el fortepiano tuvo que esperar casi 100 años para tomar la estafeta de popularidad del clavecín. Pero ¿por qué tardó tanto?

Como se expuso en la introducción, a finales del siglo XVII el constructor italiano Bartolomeo Cristofori comenzó a trabajar en la búsqueda de un nuevo instrumento de teclado que permitiera realizar fácilmente diferencias dinámicas. La primera descripción que se encuentra sobre el instrumento creado por Cristofori es realizada por Scipione Maffei en 1711 sobre el “*gravicembalo col piano e forte*”<sup>15</sup>, donde explica su mecanismo y se muestra un dibujo descriptivo de la mecánica.

*“[...] De sus instrumentos solamente se conservan tres ejemplares fechados en 1720, 1722 y 1726, que permitían diferentes intensidades.*

*En ellos se aprecia claramente las principales novedades: un sistema de martillos que golpea la cuerda desde abajo, una palanca que transmite las variaciones de velocidad a la hora de atacar la tecla y un registro de lengüeta o apagadores que al pulsar la tecla bajan, volviendo a su sitio en el momento que la soltamos. [...] Hoy en día nadie duda de que el primer instrumento construido que más se asemeja al piano es el gravicembalo col piano e forte de Cristofori y, por tanto, le atribuyen la invención del primer fortepiano.” (Curbelo, 2013)*

---

<sup>14</sup> Con el término “fortepiano”, para diferenciarlos del piano moderno, nos referimos a los pianos que no contaban con mecanismo de doble escape. Sin embargo, el piano y el fortepiano comparten la misma base estructural y mecánica, de modo que se tratan realmente de un mismo instrumento que ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Suele afirmarse que el origen del fortepiano se encuentra en el clavicordio, sin embargo, lo único que tienen en común es la percusión de la cuerda y la posibilidad de variar la intensidad del sonido con los dedos. En cambio, la posibilidad de la vibración libre de la cuerda tras la percusión es un elemento que parte del salterio (Chiantore, 2001).

<sup>15</sup> Cristofori le puso este nombre al instrumento, justamente debido a su capacidad para producir tanto sonidos “piano” (suaves) como “forte” (fuertes)

El fortepiano no tuvo una gran aceptación en un inicio, no nada más por su sonido menos brillante sino porque los intérpretes eran reacios a adaptar su técnica al nuevo instrumento ya que el fortepiano funcionaba distinto, con teclas más sensibles al ataque pero que al mismo tiempo eran más lentas y pesadas. Ese fue el motivo por el cual su afirmación como instrumento de teclado fue muy lenta a pesar de que desde principios del siglo XVIII aparecieron los primeros ejemplares. Un factor muy importante en la creciente popularidad del fortepiano fue la creación del “piano de mesa” o también conocido como piano cuadrado, creado en Inglaterra y que obtuvo un gran éxito en este país, en Alemania y en Francia, ya que sus precios eran más asequibles que los claves y espinetas. (Curbelo, 2013).

A partir de 1780 dos áreas geográficas dominaron la producción de pianos: la región londinense con los constructores ingleses y la formada por Alemania meridional y Austria con los constructores vieneses. Los modelos de estos pianos fueron posteriormente copiados por constructores de otros puntos de Europa como Francia y España.

*“En los comienzos del siglo XIX, la escuela alemán-vieneses y la inglesa continuaron fabricando pianos de acuerdo a sus características propias, pero con una mayor expansión de los instrumentos ingleses. Es durante este siglo cuando se producen las mayores innovaciones mecánicas que determinaron la evolución del piano hasta convertirse en “el instrumento más representativo del movimiento romántico”. Su hegemonía sobre el clave queda patente durante los primeros treinta años de 1800, haciendo desaparecer al clave e instrumentos afines como instrumentos de teclado principal. También en el ámbito doméstico el piano va ganando terreno y se convierte en el instrumento musical por excelencia.”<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> La mayor parte de la información de esta sección se extrajo de: Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral.

### 2.3. Los primeros pedales, su mecanismo y efecto sonoro

Como se ha mencionado anteriormente, los pedales se introdujeron en el piano mucho tiempo después de la creación del instrumento. Fue hasta alrededor de 1760 que los intérpretes comenzaron a demandar un sistema que no requiriera de las manos para funcionar, debido a que como se mencionó antes, ello requería parar de tocar. Es entonces que los fabricantes vieneses comienzan a inventar palancas accionadas por las rodillas, debajo del teclado.



Fortepiano que data de 1781, con palancas para las rodillas.

En los pianos vieneses, los pianos Stein fueron los primeros en incorporar este sistema y contaban con un mecanismo en el que cada pedal funcionaba levantando los apagadores, uno de los registros graves y otro de los agudos. También se tiene registros de algunas palancas denominadas “pianissimo” o “moderador” (Rowland, 1993), las cuales interponían una tela entre los martinetes y las cuerdas haciendo que el sonido producido fuese más débil.<sup>17</sup> Asimismo,

---

<sup>17</sup> “A inicios del siglo XIX, las palancas accionadas con las rodillas empiezan a ser sustituidas por los pedales, permitiendo, a su vez, aumentar el número de registros en los pianos de cola, que iban desde los 5 pedales hasta los ocho. Entre 1810 y 1820 era habitual encontrar pianos que disponían de cinco pedales: dos para el pianissimo, que inserta de forma parcial o total el fieltro entre las cuerdas y los martillos; el pedal Verschiebung o una corda, que desplazaba el mecanismo de percusión y hacía que los martillos golpearan una cuerda, en lugar de dos, produciendo un sonido más débil pero no tanto como el del pedal pianissimo; el pedal de fagot, que apoyaba un rodillo de papel y seda sobre las cuerdas graves, creando un sonido más nasal, similar al de este instrumento; y otro para mantener el sonido mediante la ausencia de apagadores.” (Curbelo, 2013).

algunos pedales producían efectos de campanas, cascabeles o de otros instrumentos, generalmente percusiones (Curbelo, 2013).



Piano de cola de Érard Frères (París, 1802), mecánica inglesa, escape simple, 1,07m, fa1-do7, 3 cuerdas en todo el ámbito, caja todavía con forma de clave, 6 pedales: tambor y campanas, una corda, fagot, laúd, celeste y «forte» (resonador).

En los pianos ingleses, la evolución del sistema para modificar el sonido fue muy similar al de los vieneses, pero más corto, pasando casi directamente de los mecanismos manuales a los pedales.

*“El piano más antiguo que se conserva y que contiene pedales, en lugar de registros para ser accionados con las rodillas o de forma manual, es un Backers de 1772 que se conserva en la colección Russell de Edimburgo, y que acciona los apagadores (sustaining) y desplaza el mecanismo de percusión del piano (una corda). Este mecanismo de apagadores mediante pedal fue desarrollado posteriormente por Broadwood, que lo patentó en 1783, por lo que muchas veces se sitúa este año como la incorporación de los pedales en el piano” (Rowland, 1993).*

Beethoven llegó a tocar pianos contruidos por Érard, Stein, Böhm, Schantz, Streicher y Graf. A continuación, se muestra la imagen de uno que fue fabricado por Conrad Graf entre 1811 y 1818 en Viena y que cuenta con 6 octavas de registro y 5 pedales: “Una corda”, fagot, moderador, doble moderador, y “amortiguadores” (sustain).<sup>18</sup>



Imágenes extraídas de <https://www.worldpianonews.com/historical/beethovens-piano-baden/>

---

<sup>18</sup> La mayor parte de la información de esta sección se extrajo de: Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral.



## 2.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor

Ludwig van Beethoven nace posiblemente el 17 de diciembre de 1770 en Bonn, actual Alemania. Impulsado por sus padres comienza a aprender música a muy temprana edad y en 1779, a los ocho años, de edad comienza a estudiar con el organista y compositor Neefe quien fue una guía muy importante en su aprendizaje musical. A los tan solo 13 años comienza a trabajar como organista en la corte, después como clavecinista y por último como ayudante de organista con un sueldo permanente.

En 1787, a los 16 años, viaja a Viena para estudiar música financiado por su mecenas el Conde Ferdinand von Waldstein. Sin embargo, al poco tiempo su madre enferma de tuberculosis por lo cual decide regresar a Bonn a petición de su padre. Ella fallece ese mismo año, lo cual sumiría a su padre en una gran depresión que lo llevaría a tener problemas de alcoholismo. Debido a esto, Beethoven tuvo que mantener a sus hermanos durante unos años dando clases de piano y tocando violín en la corte. En 1792 su padre fallece y ese mismo año el Príncipe elector de Bonn volvería a financiarle un viaje a Viena donde pasaría el resto de su vida. Entre ese año y 1795 estudiaría ahí con compositores como Albrechtsberger, Salieri y Haydn. En 1795 presenta su primer concierto público y a partir de este éxito comienza su reconocimiento en Viena. Hasta 1803 compone más de 100 obras entre las cuales están veinte sonatas para piano, dos sonatas para violonchelo, seis cuartetos, nueve sonatas para violín, y dos sinfonías. Estas obras forman parte de su estilo temprano, claramente continuación de las tradiciones de la escuela clásica vienesa bajo la influencia de Mozart y su maestro Haydn.

En 1802, Beethoven sufre una crisis ya que comienza su sordera debido a causas que no se conocen con certeza. Además, comienza a sufrir penas personales producidas principalmente por desengaños amorosos. Beethoven no llegó a casarse nunca, pero se le atribuyen varios romances. Se enamoró de la esposa del banquero alemán Franz Brentano, Antoine, quien se considera uno de los grandes amores de su vida. También construyó lazos sentimentales con la

Condesa Josephine Brunswick de quien Beethoven estuvo enamorado entre 1804 y 1807. Su amor era correspondido, pero no pudo concretarse debido a las rígidas restricciones sociales de la época y a la estricta separación entre la nobleza y el vulgo, por lo que la relación terminó.

Debido a todo esto, Beethoven empieza a sufrir de depresión a la par de distintas dolencias físicas como severos malestares estomacales y le surgen ideas de suicidio, por lo cual decide escribir su "Testamento de Heiligenstadt". A partir de esto su música se volvió turbulenta y dramática, acorde con los eventos que se vivía en su vida y en Europa con la Revolución Francesa<sup>19</sup>.

Para 1812, había compuesto seis de sus nueve sinfonías, su única ópera, un concierto para violín, los conciertos para piano 4 y 5, la sonata "*Appassionata*", los cuartetos N° 9, 10 y 11, las 32 Variaciones para piano y la Misa en Do mayor. En su música hay dinamismo y contraste, un estilo heroico dramático y armonías disonantes, lo cual rompe con los cánones de los clásicos vieneses.

A partir de 1812 Beethoven se separa del tema revolucionario. En 1814 acaba las Séptima y Octava sinfonías y revisa la ópera Fidelio, la cual fue un gran éxito al igual que el resto de conciertos que realizó en esa época. Ese mismo año se llevó a cabo el Congreso de Viena que reunió en la ciudad a numerosos mandatarios que decidían el futuro de Europa después de la derrota de Napoleón. Este fue uno de los momentos de gloria de Beethoven ya que fue invitado en muchas ocasiones a participar en los conciertos que se dieron durante las celebraciones y fue recibido con admiración y reconocimiento.

Tras la muerte de su hermano Kaspar Karl en 1815, Beethoven toma la decisión de acoger a su sobrino Karl, de nueve años de edad, en contra de la voluntad de su cuñada. Entre 1815 y 1820 dedicó gran parte de sus energías y su tiempo a la batalla legal para ganar la custodia de su sobrino Karl la cual finalmente gana,

---

<sup>19</sup> Este evento histórico tendría mucha influencia en sus obras, en gran parte debido a que Beethoven fue admirador de Napoleón, quien en esos años había ganado mucha notoriedad.

aunque debido a esto prácticamente deja de componer. Mientras la sordera de Beethoven empeora, empieza a disminuir su fama y pierde alumnos, por lo tanto, también ingresos. Beethoven pasó los últimos años de su vida casi totalmente aislado por la sordera, relacionándose solamente con algunos de sus amigos a través de los «cuadernos de conversación» que le sirvieron como medio de comunicación.

Comienza su estilo tardío, caracterizado por reflejar meditación filosófica, recursos polifónicos, cambios en el ciclo sonata-sinfónico y apego a la forma de variaciones. En esta etapa compone sus últimas 5 sonatas para piano, las Sonatas para violonchelo Op. 102 y su último gran éxito, la Novena Sinfonía, terminada en 1823. Ese mismo año conoció al joven Liszt de entonces once años durante un concierto y lo felicitó por su interpretación. En los últimos tres años de su vida se dedicó a componer cuartetos de cuerda y su Misa Solemne.

Beethoven fallece en Viena el 26 de marzo de 1827 a los 56 años de edad como consecuencia de su enfermedad. En su lecho de muerte estuvo rodeado de amigos y familiares y a su funeral acudieron más de 20,000 personas, entre las que se encontraba Franz Schubert (1797-1828).

## **2.5. Breve análisis musical de la Sonata en mi menor Op. 90 de Beethoven**

Escrita en 1824, la Sonata en mi menor Op. 90 está dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky (1771-1837) y fue compuesta durante la época tardía de Beethoven, cuando su sordera estaba gravemente avanzada.

La sonata consta de dos movimientos y según Treber (2010) pretende contar la historia de amor entre el Conde y su amada secreta, Josefina Stummer, donde el primer movimiento podría ser “Un conflicto entre la mente y el corazón” y el segundo “Un diálogo con la amada”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> La mayor parte de la información para este análisis fue extraída de: Martínez, María. 2020. Análisis y contextualización histórica de la Sonata en mi menor No. 27 Op. 90 de L.V. Beethoven. Bogotá: Universidad de Colombia.

En el primer movimiento encontramos la indicación *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* la cual se traduce como “Con vitalidad y completo sentimiento y expresividad”. La música es cambiante e impredecible, saltando de un carácter a otro sorpresivamente evocando indecisión y duda.



Beethoven. Sonata en mi menor Op. 90, Primer movimiento. cc. 1-7.<sup>21</sup>

*“Cobra sentido el carácter trágico pero contenido de este primer movimiento, pues en la vida fuera de la ficticia realidad que recreó Beethoven, el Conde Moritz Lichnowsky se enamora de una joven actriz estando desposado. Musicalmente hablando, los matices son un gran vehículo que aporta a la musicalidad y expresividad que el mismo compositor exige, constantemente estamos escuchando un tema pesado que podría caracterizar a un personaje masculino y un tema ligero, astuto y dulce, caracterizando al femenino respectivamente. Podríamos afirmar inclusive, que los temas están en constante conflicto y reposo entre sí. [...] Beethoven intenta contarnos una historia tormentosa de amor, dramática y ansiosa.”* (Martínez, 2020).

Este movimiento consta de tres partes siguiendo la norma clásica vienesa de la forma sonata: la exposición, el desarrollo y la re-exposición, las cuales son analizadas a continuación.

---

<sup>21</sup> Haslinger, Tobias. 1862-90. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte. Leipzig: Breikopf und Härtel.

<b><u>Exposición</u></b>
<p><b>Compases 1-25:</b> Primer tema, en mi menor (tónica). La primera frase comienza en la tónica y modula a Sol mayor de los compases 1 a 5. Se repite del 5 al 9 comenzando en Sol mayor y terminando en si menor.</p> <p>La segunda frase, compases 9-17, comienza en Sol mayor y termina con una pausa en el acorde de mi menor, seguida por una frase de cuatro compases en esa tonalidad del 17 al 21, la cual se repite del 21 al 25, terminando en la tónica.</p>
<p><b>Compases 25-55:</b> Puente. El puente comienza en la tónica, de los compases 25 a 29. Hay un pasaje de 4 compases en Do mayor en los compases 29-33, que se repite del 33-37 en la menor. Una parte del mismo pasaje en Si bemol mayor es seguida por una modulación a si menor la cual guía hacia el segundo tema.</p>
<p><b>Compases 56-68:</b> Segundo tema (contrastante) en si menor. El tema se expone de los compases 56 al 61 y se repite con variación de los compases 62 al 67.</p>
<p><b>Compases 68-82:</b> Coda.</p>
<b><u>Desarrollo</u></b>
<p><b>Compases 83-144:</b> El desarrollo comienza con una referencia a la primera frase del primer tema. En el compás 102 comienza algo nuevo, con un pasaje cromático que lleva al desarrollo de la segunda frase del primer tema. El desarrollo termina en el compás 144, en la tónica.</p>
<b><u>Reexposición</u></b>
<p><b>Compases 144-168:</b> Primer tema en la tonalidad original, que reaparece en su estado original.</p>
<p><b>Compases 168-198:</b> Puente compuesto por el mismo material que en la exposición, transpuesto para terminar en la tónica.</p>
<p><b>Compases 199-211:</b> Segundo tema en mi menor, transpuesto a la tonalidad original sin ninguna alteración.</p>
<p><b>Compases 211-245:</b> Coda, la cual se alarga desde el compás 223.</p>

En el segundo movimiento encontramos la indicación *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*, la cual se traduce como “No demasiado rápido, y muy cantáble”. La música es despreocupada y tranquila, con una melodía que evoca sentimientos de felicidad pura, haciendo alusión a un amor pleno y correspondido.

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen  
*Non troppo vivace e cantabile assai*



Beethoven. Sonata en mi menor Op. 90, Segundo movimiento. cc. 1-4.

“ [...] presenciamos también y de manera aún más clara, el interés de Beethoven por relatar y plasmar una historia de amor ya consumado. [...]”

Podemos inferir el contraste conceptual respecto al primer movimiento; las melodías que contemplamos a lo largo de esta forma, son dulces, ninguna sobrepasa el matiz Forte, permitiendo al oyente reposar del carácter errático anterior. Es necesario comprender para su interpretación, que, el músico y Conde Moritz Lichnowksy finalmente logra contraer matrimonio con la joven artista, dejando a un lado su prevención por la diferencia de clases sociales entre ellos.” (Martínez, 2020).

El movimiento consta de tres partes en forma Rondó, estructuradas de la siguiente forma:

### **Primera parte**

**Compases 1-33:** Tema principal, en mi mayor (tónica). El tema comienza con una sección de cuatro compases del 1 al 5, que se repite después en octavas del 5 al 9. Después, hay una sección de ocho compases (9-17) que comienza en la dominante, modula a la mayor, y termina en la tónica, repitiéndose igualmente en octavas (17-25). El primer tema termina con la primera sección y repetición con variación, de los compases 25 al 33.

**Compases 33-41:** Episodio basado en los compases 9-11, que guía hacia la dominante.

**Compases 41-70:** Segundo tema, en si mayor. El segundo tema puede dividirse en dos partes. La primera parte, de los compases 41 al 61, está construido casi por completo por un pedal invertido de dominante de si mayor. En los compases 46-54 se repite con variación.

<p>La segunda parte, de los compases 61 al 70, consiste en una frase de cuatro compases en si mayor, (61-64), que se repite del 65 al 68 en la tónica, terminando con dos compases adicionales en la segunda entrada de la primera sección.</p>
<p><b>Compases 70-102:</b> Primer tema en la tonalidad original, el cual reaparece sin alteraciones.</p>
<p><b><u>Segunda parte</u></b></p>
<p><b>Compases 102-140:</b> Desarrollo. Comienza con un pasaje basado en las últimas 5 notas del primer tema, conduciendo hacia múltiples repeticiones de la segunda parte del segundo tema en do mayor, do menor, do sostenido menor, y do sostenido mayor. Un pasaje construido mediante el acorde novena de la dominante menor, guía hacia la tercera entrada del primer tema.</p>
<p><b><u>Tercera parte</u></b></p>
<p><b>Compases 140-172:</b> Primer tema en la tonalidad original, reapareciendo sin alteraciones.</p>
<p><b>Compases 172-181:</b> Episodio. Los compases 182 a 181 forman un pasaje similar a los compases 33-41, modificados para terminar en la tónica.</p>
<p><b>Compases 181-230:</b> Segundo tema, en Mi mayor (tónica). El segundo tema, el cual está transpuesto en la tónica, es extendido en el compás 210 con un pasaje que introduce un desarrollo de los compases 3-5. En el compás 22 termina con un pasaje basado en la dominante en canon, hasta el compás 230.</p>
<p><b>Compases 230-254:</b> Primer tema, en la tonalidad original. El tema está considerablemente variado, tanto la primera como la segunda sección apareciendo con la melodía en una voz inferior, acompañado por una figura de dieciseisavos en la soprano. La repetición de la primera parte del primer tema es omitida.</p>
<p><b>Compases 254-290:</b> Coda, la cual está formada por material previo, apareciendo la primera sección del primer tema en el compás 276.</p>

## 2.6. Las características del uso de pedales de Beethoven

Beethoven fue uno de los primeros compositores en incluir en sus obras impresas marcas o indicaciones de pedal. Desde 1792, experimentaría en sus obras la utilización de los pedales de modos novedosos, los cuales generalmente eran mal vistos por sus contemporáneos. Un gran ejemplo de dichos experimentos es su Sonata Op. 27 N°.2:

*“En la sonata op. 27 no 2 Beethoven indica al comienzo, por duplicado, senza sordino. Esto significa que el mismo Beethoven deseaba que se tocara todo el primer movimiento de esa sonata sin los apagadores, es decir, con el pedal accionado y sin renovarlo durante los 7 minutos aproximados que dura. Esto suponía un cambio bastante importante en la concepción estilística del momento [...]”* (Curbelo, 2011).

Beethoven continuaría a lo largo de los años con la experimentación con los pedales, por ejemplo, en obras como la Sonata Op. 31 o el último movimiento de la Sonata Op. 53, incluso mezclando sonidos de diferentes armonías.

Existen principalmente dos distintas corrientes de opinión para la pedalización de Beethoven: quienes adoptan las indicaciones de Beethoven y quienes no recomiendan seguir de forma estricta sus indicaciones por considerarlas demasiado exageradas.

Sin embargo, es importante recordar que el piano que utilizaba Beethoven era menos sonoro que el actual y el pedal de resonancia menos eficaz, por lo que no producía el mismo efecto que produciría un piano moderno al dejar pegado el pedal de resonancia durante siete minutos. Por lo tanto, al aplicar el pedal de resonancia en las obras de Beethoven tenemos que tomar en cuenta la diferencia entre el piano de los 1800 y el de hoy. Por ejemplo, para conseguir un efecto similar al que se supone que obtenía el compositor en su piano, el día de hoy podría utilizarse  $\frac{1}{3}$  o  $\frac{1}{2}$  pedal, con suaves movimientos de limpiar el sonido, pero sin un cambio completo de pedal.

Además, sugiero apoyarse en los datos de William Neuman (1988) quien clasifica en siete puntos importantes la manera en la que Beethoven utilizaba el pedal:

1. El bajo sostenido para apoyar la armonía. Este aspecto es respaldado también por los amigos cercanos de Beethoven Friedrich Starke y Carl Czerny. Starke observaba que el pedal era generalmente usado para pasajes *forte* que mantenían una misma armonía y solamente si un bajo o nota sostenida necesitaba ser mantenida por varios compases. Czerny a su



vez menciona que el efecto del pedal hace a la nota del bajo vibrar más tiempo y permite a ambas manos tocar la melodía por encima en otro registro.

2. Beethoven utiliza el pedal para aumentar la duración de una nota, con el fin de conectarla con la siguiente para mejorar el *legato*.
3. Un sonido “lleno” es creado por el pedal cuando sostiene una misma armonía. Este efecto acumulativo aparece tanto en pasajes *pianissimo* como *fortissimo*.
4. Un sonido acumulativo que se crea con el pedal utilizado en ya sea un cambio gradual o un brillante contraste de dinámicas, como en los compases 403-405 del primer movimiento de la sonata Op. 106 (Cheng, 2020).
5. Siendo utilizado como “Interconexión” para conectar secciones o movimientos de una obra.
6. Dos acordes diferentes alternados sostenidos por un pedal continuo en cierto pasaje, resultando en un efecto “borroso”. En la mayoría de los casos, el efecto es creado cuando el pedal consistentemente sostiene notas de bajo a lo largo de cambios en la armonía.
7. Ocasionalmente, el pedal se relaciona con material temático, ciertas frases y estructuras. Beethoven utiliza el pedal como un componente más de la composición en el sentido de que no es un elemento independiente, sino que actúa en conjunto con motivos y frases. Del mismo modo, el pedal de *una corda* también puede ser considerado parte de la obra. Newman sugiere que la utilización de este pedal es principalmente para crear contrastes en el color, pero en ocasiones también indica modulaciones abruptas.

## **2.7. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales**

La Sonata en mi menor Op. 90 se trata de una de las pocas obras en las que Beethoven no dejó anotaciones de pedal ni otras indicaciones al respecto (como se puede observar en la siguiente imagen del manuscrito), por lo tanto, no

contamos con una guía fehaciente para saber de qué modo aplicaba Beethoven el pedal en esta obra.



Fragmento del manuscrito original de la Sonata en mi menor Op. 90 de Beethoven. Imagen extraída de [https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata\\_para\\_piano\\_n.º27\\_\(Beethoven\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata_para_piano_n.º27_(Beethoven))

Sin embargo, hay varios registros que indican que Beethoven utilizaba el pedal más de lo que dejaban ver sus indicaciones en las partituras. De acuerdo con el estudio del estilo de Beethoven, del contexto de la obra y del análisis de la misma, podemos aproximarnos a una buena interpretación y pedalización históricamente informada. A continuación, pondré algunos ejemplos de sugerencias que considero pertinentes tomando en cuenta lo expuesto en el apartado anterior.

En el primer movimiento el pedal puede ser de gran ayuda para acentuar los contrastes entre volúmenes y caracteres. En el tema principal, el pedal de resonancia puede aplicarse para reforzar el fraseo y las ligaduras entre dos notas además de agudizar la diferencia entre forte y piano, cuidando los silencios:



Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 1-6.

De los compases 24 al 28, se puede aplicar y cambiar el pedal de resonancia con cada cambio de nota en las octavas:

The image shows a musical score for measures 24 to 28. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'in tempo' at the beginning. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) at the start of the first measure. Below the notes, there are four 'p' (piano) markings, each aligned with a specific note in the sequence.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 24-28.

Entre los compases 28 y 39, es importante respetar los silencios y las escalas aplicando el pedal solamente en los *sforzandi* para resaltar la dinámica:

The image shows a musical score for measures 19 to 38. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'in tempo'. The dynamics include 'fp' (fortissimo), 'ritard.' (ritardando), and 'pp' (pianissimo). There are also 'p\*' (piano) markings with an asterisk. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes various articulation marks like slurs and accents.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 19-38.

De los compases 45 al 54, recomiendo aplicar el pedal a inicio de cada compás manteniéndolo sostenido cuando no hay silencios:

483

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc 39-56.

En los compases 79 a 81, se puede aplicar el pedal *una corda* para resaltar el efecto del *pianissimo*:

*pp*

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor.  
Primer movimiento. cc 79-81.

De los compases al 92 al 100, al aplicar el pedal de resonancia en los *sforzandi* y retirándolo en los silencios podemos subrayar el sonido *tutti* orquestal y marcar el carácter intenso del pasaje:

The image shows two systems of musical notation for measures 90-100 of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 90. The top system covers measures 90-95, and the bottom system covers measures 96-100. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the right hand has a more melodic line with some rests. Dynamic markings like *sf* and *p* are used to indicate intensity changes.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 90-100.

En el pasaje rápido que va de los compases 113 al 132, el pedal de resonancia puede cambiarse junto con las notas de la melodía en la mano izquierda retirándolo al llegar al compás 132:

The image shows three systems of musical notation for measures 113-132. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the right hand has a melodic line with some rests. Dynamic markings like *p*, *sf*, and *sempre dim.* are used to indicate intensity changes. There are also some performance instructions like *più f* and *ff*.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 118-134.

Entre los compases 232 y 237 también puede aplicarse el pedal *una corda* durante el *pianissimo*, retirándola en el calderón.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 231-238.

En el segundo movimiento, considero que lo más importante es expresar el carácter alegre y *dolce* de la melodía, cuidando no crear disonancias armónicas abajo del tema mientras ese fluye con un *legato cantabile*. El pedal de resonancia puede aprovecharse para reforzar este efecto, utilizándolo sobre todo para ligar algunos bajos o notas de la melodía cuando es complicado hacerlo con la mano. Por ejemplo, en la mayor parte de las apariciones del tema, el pedal resulta útil para sostener algunos bajos en la mano izquierda:

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Segundo movimiento. cc. 1-4.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Segundo movimiento. cc. 16-21.

En el pasaje entre los compases 49 y 56, colocar medio pedal de resonancia es de mucha ayuda para ligar la melodía de las terceras en la mano derecha:

P P P P P P P P P P

P P P P P P P P P\*

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Segundo movimiento. cc.48-57.

Por otro lado, en pasajes donde aparecen los *sforzandi*, como entre los compases 33 y 40, recomiendo aplicar el pedal de resonancia con cada *sforzando*, retirándolo con los *staccatos pianissimo*:

P\*

P\*

P\*

P\*

P\*

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 30-39.

Entre los compases 222 a 224 igualmente se puede aplicar el pedal de resonancia junto con los *sforzzandi*:

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 90, measures 222-228. The score is in G minor and 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains the right hand melody, which features a crescendo and several sforzandi (sf) markings. The lower staff (bass clef) contains the left hand accompaniment, which includes a diminuendo and a piano (p) marking. Pedal marks (P\*) are placed below the bass line at measures 222 and 224.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc. 218-228.

En el pasaje que va de los compases 107 al 114 sugiero aplicar medio pedal de resonancia junto con las octavas para reforzar el *crescendo*, retirándolo cuando inicia el *diminuendo*, ya que se trata de un punto muy dramático y climático:

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 90, measures 105-115. The score is in G minor and 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains the right hand melody, which features a crescendo and a piano (p) marking. The lower staff (bass clef) contains the left hand accompaniment, which includes a diminuendo and a piano (pp) marking. Pedal marks (P) are placed below the bass line at measures 105, 107, 109, 111, 113, and 115.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc.105-115.



Finalmente, en los pasajes con tresillos en el bajo como entre los compases 114-118 se puede aplicar el pedal de resonancia cambiándolo con cada acorde de acuerdo a la armonía y a la melodía de la mano derecha. Del mismo modo se puede aplicar en los siguientes compases cuando la mano izquierda pasa a hacer dieciseisavos, igualmente cambiando el pedal con la armonía:

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 90, first movement, measures 110-123. The score is in G minor and 3/4 time. It features a complex bass line with triplets and sixteenth notes, and a right hand with chords and melodic lines. Dynamics include 'dimin.' and 'pp'. Pedal markings 'P' are placed below the bass line at various points.

Beethoven: Sonata Op. 90 en mi menor. Primer movimiento. cc.110-123.

### **3. Valle de Obermann del Primer año (Suiza) de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt**

#### **3.1. Características del estilo romántico en la música**

El Romanticismo nace en Alemania alrededor de los años 1800 a partir del movimiento *Sturm und Drang*<sup>22</sup> como una reacción a la Ilustración<sup>23</sup> y al Clasicismo, ya que en ese entonces se percibía una desilusión por las ideas y resultados de la Revolución Francesa que llevó a Europa a las guerras napoleónicas. Era claro que no se habían obtenido la igualdad y derechos esperados para la mayoría de las personas y el feudalismo seguía dominando gran parte de Europa.

El enfoque de la nueva corriente cultural, estética y filosófica pasa de centrarse en el conocimiento y lo racional a dar lugar a lo particular, lo irracional, la interpretación de la realidad y a los sentimientos. Busca expresar lo sublime, lo inefable y lo que no se puede expresar fácilmente con palabras. También hay una búsqueda del ser, de la originalidad, creatividad, liberalismo, de comunión con la naturaleza y de la consolidación de una identidad nacional. Todo lo cual se ve reflejado en las artes.

En el caso de la música romántica hay sobre todo una gran expresividad emocional que busca ir más allá de los límites acostumbrados. Además, predomina la tendencia hacia la individualidad y subjetividad centrándose en el “yo”, en las experiencias propias y en las ideas personales. También existe una presencia recurrente de fantasía (cuentos, fábulas) que se puede ver reflejada en la música programática y se comienza a manifestar apreciación por lo exótico.

---

<sup>22</sup> En español “Tempestad y empuje”.

<sup>23</sup> Movimiento mencionado en el capítulo 3.

En la composición empieza a haber tendencia por el monotematismo, es decir una idea o tema principal que se desarrolla y se transforma una y otra vez a lo largo de la obra. Hay una mayor utilización de cromatismos, de modulaciones y de cambios armónicos. También hay preferencia por las miniaturas tanto vocales como instrumentales, por lo cual surgen nuevos géneros musicales como la polonesa, la mazurka, el nocturno, el estudio y el preludio. En la interpretación instrumental se fomenta la improvisación. La orquesta sinfónica aumenta de tamaño, con un mayor número de músicos se incluyen nuevos instrumentos como el pícolo, el corno inglés, el contrafagot y la tuba por lo cual nacen obras en formas completamente libres como el poema sinfónico.

Surgen nuevos ámbitos del arte musical: por un lado, las reuniones en salones de los aficionados burgueses donde se toca música que sirve para el entretenimiento y que no demanda un gran dominio técnico y, por otro lado, el concierto público en salas de concierto o teatros que se comienza a promover en todas las capitales europeas atrayendo más y más público para las primeras décadas del siglo XIX. Comienza de nuevo a cobrar importancia el virtuosismo en la música con el fin de asombrar a la audiencia, como se observa en el caso del pianista Liszt o del violinista Paganini.

### **3.2. El piano romántico y su estructura**

Con el romanticismo y con la nueva generación de pianistas virtuosos el piano como instrumento llegó a su apogeo durante el siglo XIX, ya que ganó una gran popularidad que lo llevó a convertirse en el instrumento solista más importante del romanticismo.

Es en esta época cuando se produjeron la mayor parte de las mejoras que perfeccionarían sus características. El teclado del piano de cola se amplía de seis octavas a siete y el peso necesario para bajar la tecla se ve incrementado de los 34 gramos que eran en 1800, hasta 55 gramos en 1860, lo cual aumentó la

sensibilidad del toque en la tecla. Los martinetes aumentan de tamaño y, por otro lado, se busca equilibrar el sonido entre el registro grave y agudo aumentando hasta 2 o 3 el número de cuerdas en el registro agudo. Se consolidan y permanecen el pedal de resonancia y el pedal de *una corda*. Para este entonces la potencia sonora que había adquirido el piano ya permitía a los intérpretes tener un sonido suficientemente amplio para las grandes salas de concierto y para actuar como solistas con una orquesta sinfónica, como llevaba mucho tiempo demandándose.

Emergen nuevas estrellas entre los fabricantes de piano como los franceses Sebastián Érard<sup>24</sup>, Ignace<sup>25</sup> y su hijo, Camille Pleyel<sup>26</sup>. Ambas firmas eran sumamente populares en Europa y competían entre sí. Algunos intérpretes como Chopin preferían los pianos Pleyel mientras que otros, como Liszt, preferían los pianos Érard (Curbelo, 2011). La principal diferencia radicaba en que el toque y el sonido del piano Pleyel era más suave por utilizar teclas más ligeras que otras marcas. Sin embargo, mientras Pleyel continuó fabricando pianos con mecanismo de un solo escape, Érard creó e introdujo el sistema de doble escape en sus pianos lo que pronto le dio una gran ventaja en el mercado.

El mecanismo de doble escape o doble repetición, fue inventado en 1822 por Sébastien Érard y su sobrino, Pierre Érard<sup>27</sup>. El nuevo mecanismo permitía, a diferencia de los mecanismos anteriores, volver a tocar una misma nota aun cuando la tecla no hubiera terminado de subir, lo cual hacía que la repetición pudiera realizarse mucho más rápidamente.

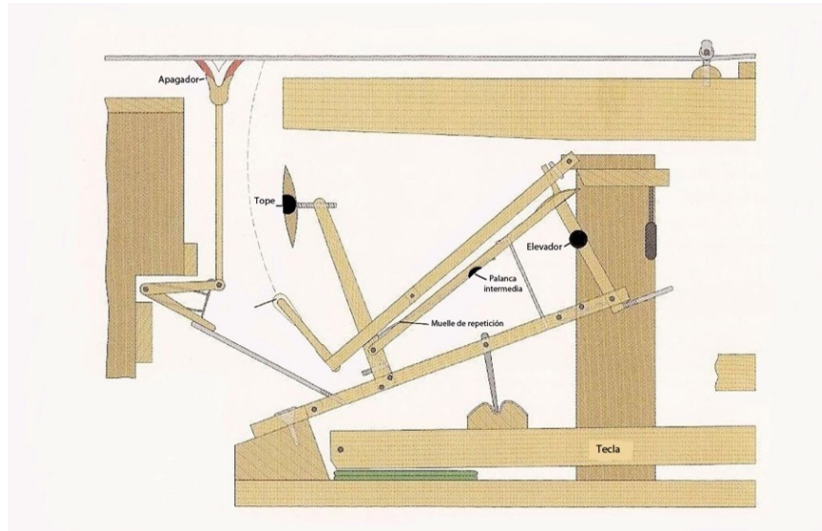
---

<sup>24</sup> 1752-1831

<sup>25</sup> 1757-1831

<sup>26</sup> 1788-1855

<sup>27</sup> 1794-1855



Esquema incluido por Pierre Érard en "Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Erard, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition" (Paris, 1834).

*"Este mecanismo utiliza un tope que atrapa el conjunto del martillo inmediatamente después de que golpee la cuerda, pero antes de que vuelva a su posición inicial de reposo. Cuando la tecla deja de presionarse, el pulsador se coloca instantáneamente debajo del martillo, por lo que puede volver a reproducir la nota si se vuelve a pulsar, sin necesidad de esperar a que el martillo vuelva a su posición inicial."* (Rodríguez, 2021).

En un inicio, este mecanismo no fue muy bien recibido ya que era considerado demasiado complejo y costoso además de difícil de fabricar, por lo que se pensaba que no tendría mucho futuro. Sin embargo, el sistema resultó ser un éxito rotundo y pianistas como Sigismund Thalberg<sup>28</sup> y Franz Liszt incorporaron en su virtuosismo las posibilidades otorgadas por el nuevo mecanismo. Ya en la segunda mitad del siglo XIX casi todos los fabricantes de pianos habían adoptado el mecanismo de Érard. *La Tarantella* (1861) de Liszt es un ejemplo perfecto de la utilización del doble escape, ya que sus trinos y muchas notas repetidas

---

<sup>28</sup> 1812-1871

rápidamente son irrealizables sin él. El mecanismo de doble repetición continúa siendo utilizado en los pianos desde entonces.<sup>29</sup>

### 3.3. El papel de los pedales en el ideal sonoro pianístico del romanticismo

El crecimiento de las posibilidades sonoras del instrumento con la incorporación de los pedales hizo que se incrementara también el interés en este mecanismo al punto de que se convertiría en una de las características más importantes del pianismo romántico, debido a que favorece una mayor expresividad.

En la primera mitad del siglo, los compositores más representativos que hicieron al pedal parte de su obra fueron Ignaz Moscheles<sup>30</sup>, Frédéric Chopin y Friedrich Kalkbrenner<sup>31</sup>.

Kalkbrenner consideraba que el uso del pedal de resonancia era necesario para marcar pasajes *forte* o con algún *crescendo*, para el registro agudo cuyo sonido era “seco”, o para ligar intervalos grandes que la mano no pudiera alcanzar a hacer *legato*. Sin embargo, no debía aplicarse en pasajes muy rápidos o ágiles, ya que las notas se confundirían y embarrarían arruinando el sonido transparente. El pedal de *una corda*, por otro lado, debía utilizarse cuando la música demandaba un *diminuendo*, *morendo*, o *pianissimo*, además de que el empleo conjunto de los dos pedales produciría “un bellissimo efecto para la expresión”, incluso en tiempo rápido (Curbelo, 2011).

Moscheles era considerado un intérprete que hacía uso frecuente del pedal de resonancia, pero de una forma muy calculada (Weitzmann, 1894). Él indicaba el uso del pedal de resonancia para grupos de la misma armonía (cambiando el pedal al mismo tiempo que la armonía cambiara), para volver menos secos

---

<sup>29</sup> La información de esta sección se extrajo mayormente de Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral.

<sup>30</sup> 1784-1870

<sup>31</sup> 1785-1849

algunos pasajes rápidos y escalas y para dar mayor acentuación y brillantez a los *forte*. A partir de 1818 pueden encontrarse indicaciones de pedal en muchas de sus obras.

Chopin, por otro lado, utilizaba una “cuidadosa, precisa y delicada” notación del pedal en sus composiciones (Paderewsky, 1896). Tenía el detalle de poner en cada compás las indicaciones pertinentes y respetaba especialmente los cambios de armonía. Las señalizaciones de Chopin son generalmente del pedal de resonancia para mantener sonando notas que forman parte de la misma armonía mientras la mano salta. Así obtenía un sonido menos seco en pasajes *cantabile* o de gran velocidad, mayor brillantez en escalas de gran intensidad sonora y, en algunos casos, una mayor resonancia mediante pedales largos.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el pedal se había vuelto tan importante que las partituras cada vez se llenaban más de indicaciones para su aplicación. Pero no solamente aumentaron su utilización y notación, sino que también surgiría un nuevo método de manejo del pedal que sentaría las bases de la manera en la que se usa el pedal hasta la actualidad (Curbelo, 2011). Se trata del movimiento del pedal a contratiempo, que consiste en accionar o cambiar el pedal hasta después de que se hayan tocado la nota o notas en las manos (después de haber empezado a sonar la cuerda) en lugar de mover el pedal al mismo tiempo que las manos, como era anteriormente (al mismo tiempo que baja la tecla). Con el método del pedal a contratiempo ahora se podían unir más fácilmente pasajes que no pudieran ligarse con las manos como notas repetidas, saltos grandes, acordes y, además, se creaba una sensación de *legato* constante sin que se notara la renovación del pedal. Unos de los primeros compositores quien aplicaba esta práctica en su interpretación y partituras fueron Louis Köhler<sup>32</sup> y Sigismund Thalberg.

---

<sup>32</sup> 1820-1886

Thalberg fue uno de los primeros en mencionar la utilización del pedal a contratiempo y deja una constancia clara de ello en el prefacio de su obra *L'art du chant appliqué au piano*<sup>33</sup> publicada en 1853, donde recomienda a los pianistas “doce reglas generales del arte de cantar bien”. A continuación, lo que indica en la regla número 8:

*“El uso de ambos pedales (por separado o juntos) es indispensable para dar amplitud a la ejecución, sostener las armonías semejantes y producir, mediante su empleo consciente, la ilusión de sonidos prolongados e inflados; a menudo, para estos efectos particulares, hay que pulsarlos sólo después del ataque de las notas largas de canto.”*

Según afirma Lavignac (1889) Thalberg nunca accionaba el pedal en el tiempo, sino que lo hacía ligeramente después, usando con frecuencia movimientos rápidos de medio pedal.

Por otra parte, Köhler es con quien se establecen los principios definitivos del uso del pedal (Venable, 1913) ya que deja varios textos que constatan su nueva aplicación. El primero de ellos, *Systematische Lehrmethod*<sup>34</sup> (1856), recomendaba que el accionamiento del pedal no coincidiera con el ataque de una nota o acorde, sino que se pisará el pedal después de atacar la tecla y se levantara en el momento que se toca la siguiente, ya que de este modo se callan los apagadores y el siguiente sonido será menos brillante, además de que lo considera necesario para producir efecto *legato* en los pasajes que no pueden ligar los dedos (Curbelo, 2011).

Desde 1860, el pedal a contratiempo se consolida más. Aunque en este tiempo hubo varios autores que escribieron sobre el pedal, aquí mencionaremos a tres de

---

<sup>33</sup> El arte del canto aplicado al piano

<sup>34</sup> Método de enseñanza sistemática.



los más importantes y representativos: Anton Rubinstein<sup>35</sup>, Hans Schmitt<sup>36</sup> y Franz Liszt.

Anton Rubinstein fue un renombrado pianista ruso considerado rival de Franz Liszt, quien destacó por su habilidad en el uso del pedal. Consideraba tan importante este recurso que incluso es famoso su dicho de que el pedal “es el alma del piano”. El pianista polaco Moritz Rosenthal<sup>37</sup> incluso halagó su manejo de pedal, afirmando que Anton Rubinstein manejaba el pedal “como nunca nadie lo había hecho” y que fue él quien originó el pedal sincopado (Banowetz, 2003).

Schmitt, pianista y compositor austriaco, en 1875 publicaría una obra titulada *Das Pedal des Claviers*<sup>38</sup>, la cual se convertiría en una de las más completas dedicadas a la utilización del pedal. La obra es de una gran extensión (164 páginas) y se explican a detalle todos los conocimientos que tenía el autor sobre el pedal y su manejo, constatando la nueva práctica del pedal a contratiempo.

Sobre las características de la pedalización del tercer autor, Franz Liszt, hablaremos a continuación con mayor profundidad.<sup>39</sup>

### **3.3.1. Características del uso de pedales de Liszt**

Hasta antes de 1850, Liszt solía poner las notaciones del pedal de forma muy variable, ya que consideraba que en la mayor parte de los pasajes era obvia o evidente la manera en que debía aplicarse de acuerdo a la usanza de pedal de la época; por ejemplo, el uso del pedal de resonancia en pasajes *legato* con una misma armonía. Por este motivo, solía precisar el uso del pedal solamente en

---

<sup>35</sup>1829-1894

<sup>36</sup> 1835-1907

<sup>37</sup> 1862-1946

<sup>38</sup> El pedal del piano

<sup>39</sup> La mayor parte de la información de esta sección se extrajo de: Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral.

fragmentos en los que no resultara evidente su aplicación, como lugares donde buscaba una pedalización menor de la que se podría deducir (para evitar el uso excesivo del pedal) o para subrayar algún aumento de volumen sonoro.

Otro ejemplo de su forma de anotar el pedal, son sus indicaciones de *una corda* que aparecen en mucho menor medida de lo que se tiene registro que Liszt empleaba y el hecho de que rara vez aparece la señalización de finalización de ese pedal, debido a que podría darse por sentado que se retira cuando finaliza la sección en la que está indicado, cuando termina un *pianissimo* o cuando se inicia un *crescendo* en la partitura.

El pedal tonal surgió tarde en la vida de Liszt, así que no llegó a incorporarlo en sus obras, sin embargo, sí lo conoció y llegó a alabar el invento, incluso comentando que podría resultar útil en su Consolación en re menor y en su Danza de los Gnomos (Hamilton, 2005).

Alrededor de 1850, hay obras en las que Liszt hace una señalización más detallada del pedal, como en casi todas las piezas de *Harmonies poétiques et religieuses* (publicadas en 1853) o en la Sonata en si menor (publicada en 1854). Sin embargo, es hasta finales de esa década (los 50) que Liszt comienza a ser más atento en colocar las notaciones detalladas de pedal, probablemente debido a la mala pedalización de sus obras que observaba en otros intérpretes (Hamilton, 2005). Por otro lado, aunque no se indique de este modo en sus obras, hay constancias de que Liszt utilizaba el método de pedal a contratiempo como se menciona en las memorias de su alumna Amy Fay (1844-1928), y en una carta que el mismo Liszt escribió a Louis Köhler en 1875, donde menciona lo siguiente:

*“La entrada del pedal después de atacar los acordes [...] me parece una idea ingeniosa, cuya aplicación es muy recomendada para los intérpretes, profesores y compositores, especialmente en tiempos lentos.”*

Además, Liszt variaba su utilización de los pedales incluso de acuerdo a la acústica de la sala (como debemos hacer todos los pianistas hoy en día) y hacía

una aplicación complicada y sofisticada del pedal de resonancia para conseguir distintos efectos como trémolos de pedal o soltar gradualmente y muy lento el pedal, por lo que es muy posible que sus notaciones de pedal sean burdas en comparación con el manejo que le daba al mecanismo. Ese manejo cuidadoso e inteligente del pedal, se manifiesta por ejemplo en su obra Valle de Obermann de los Años de Peregrinaje.

### **3.4. Contexto histórico y datos biográficos del autor**

Franz Liszt nace el 22 de octubre de 1811 en Doborján<sup>40</sup>, en el Imperio Austro-Húngaro. A los siete años inició sus estudios de piano bajo la tutela de su padre, Adam Liszt (1776-1827) y a los siete años comenzó a componer y a hacer sus primeras improvisaciones. A los ocho años tuvo su primer concierto y empezó a ser conocido como niño prodigio. Gracias a su padre tomó clases de piano en Viena con el pianista y famoso pedagogo Carl Czerny<sup>41</sup>, amigo y discípulo de Beethoven y Johann Nepomuk Hummel<sup>42</sup>, y clases de composición con el compositor italiano Antonio Salieri<sup>43</sup>. En 1822 se presenta por primera vez en público con gran éxito, después de lo cual comenzó a adquirir fama e incluso llegó a reunirse con Beethoven y Franz Schubert<sup>44</sup>.

En 1823 se muda a París con su padre, donde continuó con su carrera de niño prodigio. En 1827 viaja con su padre a Boulogne-sur-Mer para recuperarse de una enfermedad, sin embargo, su padre fallece de tifus semanas después durante el viaje, por lo que el joven Liszt regresa a París.

En 1832 Niccolò Paganini<sup>45</sup> se presenta en París en un concierto en beneficio a las víctimas de cólera y este evento marcará la vida de Liszt, ya que a raíz de él

---

<sup>40</sup> Actual Raiding, Austria

<sup>41</sup> 1791-1857

<sup>42</sup> 1778-1837

<sup>43</sup> 1750-1825

<sup>44</sup> 1797-1828

<sup>45</sup> 1782-1840

toma la determinación de convertirse en el virtuoso más grande del piano como lo era Paganini en el violín. Regresa al estudio regular, compone sus famosos libros de ejercicios técnicos junto a los Estudios Transcendentales, transcribe algunos de los Capriccios de Paganini con el título *Grandes Études de Paganini* S. 140. y perfecciona su técnica alcanzando un nivel superior. En estos años conoce a Frédéric Chopin<sup>46</sup>, compositor con quien entablaría una profunda y larga amistad.

En 1833 Liszt inicia una relación estable con la Condesa Marie d'Agoult, con quien sin que se casaran tuvo dos hijas y un hijo. Durante varios años vivieron juntos, viajando en Suiza y en Italia, pero también realizaban visitas ocasionales a París. En esta etapa Liszt compone obras como sus *Harmonies poétiques et religieuses* y el conjunto de tres *Apparitions* en las cuales se observa ya su estilo maduro. Además, los viajes realizados con la condesa lo inspirarían para obras posteriores como el “Álbum de un viajero”, obra la cual se convertiría junto con otras adiciones en el primer y segundo volumen de los Años de Peregrinaje. La relación termina cuando Liszt decide regresar a los conciertos públicos en 1839.

A partir de 1840 Liszt comienza a hacer giras por toda Europa dando conciertos hasta tres veces a la semana, adquiriendo una fama y reconocimiento sin precedentes. En estos años se desarrolla la llamada “Lisztomanía”, término usado para referirse al fenómeno del fanatismo hacia Liszt, quien despertaba un enorme entusiasmo y éxtasis entre sus admiradores, principalmente mujeres. Su reputación aumentó también debido a que una gran parte del dinero que Liszt ganaba lo destinaba a fondos de caridad y causas humanitarias. En 1847, en Kiev conoce a la Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein<sup>47</sup> con quien comenzaría una relación sentimental que perduraría hasta la muerte de ella.

De 1848 a 1861 Liszt ocupa el puesto de director musical de la corte ducal de Weimar, donde promovía las obras de Wagner y otros contemporáneos suyos. Los

---

<sup>46</sup> 1810-1849

<sup>47</sup> 1819-1887

años de Weimar le ofrecían una estabilidad de ingresos y tiempo para dar clases de piano y componer obras como sus poemas sinfónicos (1848-1858) y su Misa Solemne (1856).

Entre 1859 y 1862, la muerte de dos de sus hijos lo afectó y decidió retirarse a una vida solitaria así que se trasladó a Roma, donde estudió teología y recibió las órdenes menores de la Orden Franciscana. En 1869, fue invitado a dar unas clases magistrales a Viena y desde ese momento volvió a la vida pública viviendo una “triple vida”, viajando regularmente entre Weimar, Budapest y Roma, siendo este último el sitio donde descansaba del trabajo.

En 1881, Liszt sufrió un accidente cayendo por las escaleras de un hotel donde se hospedaba en Viena. A partir de esto, quedó inmovilizado durante ocho semanas y su estado físico y mental poco a poco comenzó a deteriorarse. El 31 de julio de 1886 Liszt fallece a la edad de setenta y cuatro años por causa de una neumonía, en Bayreuth, Alemania, durante el primer Festival de Wagner organizado por su hija Cosima. A lo largo de su vida, Liszt dio clases a más de cuatrocientos alumnos y compuso cientos de obras. Liszt marcó un antes y después en la historia del piano, convirtiéndose en uno de los compositores más importantes para el instrumento.

### 3.5. Breve análisis musical de Valle de Obermann de Liszt

En 1842, Liszt publica una de sus más grandes obras: el Álbum de un viajero, una recopilación de diecinueve piezas inspiradas principalmente por los viajes que realizó alrededor de Suiza e Italia con su entonces esposa, la condesa Marie d'Agoult (1805-1876), entre los años 1835 y 1840. El compositor buscó expresar en la música las emociones e impresiones que habían causado los viajes en él. Pocos años más tarde, ya retirado de los conciertos, Liszt revisaría y perfeccionaría varias de las obras de sus años virtuosos, incluyendo siete piezas de la colección del *Album d'un voyageur* las cuales son: *Chapelle de Guillaume Tell* ("La capilla de Guillermo Tell"), *Au Lac de Wallenstadt* ("En el lago de Wallenstadt"), *Pastorale*, *Au Bord d'une Source* ("Al lado de un arroyo"), *Vallée d'Obermann* ("Valle de Obermann"), *Le Mal du Pays* ("Nostalgia") y *Les cloches de Genève: Nocturne* ("Las campanas de Ginebra: Nocturno"). Además, añadiría dos piezas nuevas para formar un total de nueve: *Orage* ("Tempestad") y *Eglogue*. Esta colección se publicaría en 1855, bajo el nombre de *Années de Pèlerinage. Première Année: Suisse* (Años de Peregrinaje. Primer año: Suiza) evocando a Suiza y en honor al origen de las obras.

Valle de Obermann es la sexta pieza de la colección, y está nombrada en referencia a la novela titulada *Obermann* (1804) del escritor francés Étienne Pivert de Ségancour, en donde se describe la historia de vacío y angustia existencial de un joven que vive autoexiliado en los Alpes suizos buscando en vano el sentido de la vida. La pieza describe varios aspectos de la obra de Ségancour a modo de música programática y poema sinfónico, ya que el compositor buscaba plasmar en su música el dolor de la soledad humana, así como sus propios sentimientos. De este modo, la palabra "valle" es una metáfora para la depresión. Además, también hace referencia al poema *Child Harold's Pilgrimage* (1812) de Lord Byron (1788-1824), el cual describe el viaje y travesía por Europa de un héroe solitario en quien el mismo Byron se ve reflejado.

En el epígrafe de la partitura, Liszt incluye tres citas de las obras antes mencionadas: dos de Sénancour, y una de Byron:

*“¿Qué quiero? ¿Qué soy? ¿Qué pedirle a la naturaleza?... Toda causa es invisible, todo fin engañoso; toda forma cambia, todo tiempo se acaba: ... Siento, existo para consumirme en deseos indomables, para beber de la seducción de un mundo fantástico, para permanecer aterrado de su voluptuoso error.”*

Sénancour: *Obermann*, capítulo 53.

*“Sensibilidad indecible, encanto y tormento de nuestros años de inactividad; vasta conciencia de la naturaleza del todo abrumadora y del todo impenetrable, pasión universal, sabiduría avanzada, abandono voluptuoso, todo lo que un corazón mortal puede contener de necesidades y graves problemas, lo he sentido todo, lo he experimentado todo en esta noche memorable. Di un paso siniestro hacia la edad de debilitamiento; devoré diez años de mi vida.”*

Sénancour: *Obermann*, capítulo 4.

*“¿Podré encarnar y desahogar ahora  
Eso que está dentro de mí, - podré encausar  
Mis pensamientos en la expresión, y por tanto arrojar  
Mi alma, corazón, mente, pasión, sentimientos, fortaleza o debilidad,  
Todo lo que he buscado, y todo lo que busco,  
soporto, conozco, siento, y sin embargo respiro- en una palabra,  
Y si esa palabra fuese un rayo hablaría;  
Pero así como es, vivo y moriré sin ser escuchado,  
Con el pensamiento más sin voz, envainándolo como una espada.”*

Byron: *Childe Harold's Pilgrimage* (fragmento).

La obra es monotemática ya que la protagoniza un tema que va variando y desarrollándose a lo largo de la pieza conforme cambia el carácter, expresando distintas emociones.

Este tema se presenta desde el primer compás, con un carácter lento y pesado. Incluso la primera versión de la pieza tenía la indicación “Con un profundo sentimiento de tristeza” que expresa la primera parte de la cita de Sénancour: “¿Qué es lo que quiero? ¿Qué soy? ...”



Liszt: Valle de Obermann. cc. 1-4.<sup>48</sup>

El tema contiene referencias tanto a un fragmento de la Sonata para piano N°4 en mi menor de Weber (mano izquierda, compases 12 y 13), como al tema de *Der Wanderer Fantasie* de Schubert, cuando la letra dice: “wo bist du” (compases 53-55). Ambos pasajes son sumamente melancólicos y dolorosos<sup>49</sup>.



Weber: Sonata para piano en mi menor. cc. 12-17.

<sup>48</sup> Imre, Sulyok, Imre, Mező. 1976. *Anées de Pèlerinage, Première Anée – Suisse*. Budapest: Editio Musica.

<sup>49</sup> Chongvattanakij. 2018.



52 **Wie anfangs, sehr langsam.**

Land, das mei - ne Spra - che spricht, o Land, - wo bist du?

*fp* *fp* *pp*

Schubert: Der Wanderer. cc. 52-56.

Los siguientes son algunos ejemplos de las diferentes formas en las que se desarrollan a lo largo de la obra las tres primeras notas del tema.

20 *rinforz.*

Liszt: Valle de Obermann. cc. 20-21.

51 *a tempo*  
*dolcissimo*

Liszt: Valle de Obermann. cc. 51-52.

75 *Un poco più di moto ma sempre lento*  
*pp dolcissimo*

Liszt: Valle de Obermann. cc. 75-76.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 170.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 188.

Por otro lado, las pausas de toda la primera parte, expresan duda y excitación, al terminar en suspenso con silencios o calderones marcados:

Liszt: Valle de Obermann. cc. 1-50. Ejemplo extraído de [https://youtu.be/hg\\_5VE67IUA](https://youtu.be/hg_5VE67IUA)<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Chongvattanakij, 2018.

Además, un ejemplo muy claro de la miseria del “valle” depresivo que se quiere describir, es la caída que hay del compás 20 al 25 utilizando octavas en la mano derecha y acordes repetidos en la izquierda, para después pasar a octavas ya sin los acordes y alargando el valor rítmico de las notas a modo de *ritardando* escrito.

Musical score for Liszt's "Valle de Obermann" measures 20-25. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand accompaniment. The right hand starts with a melodic line in measure 20, marked with a forte dynamic (f) and a *rinforz.* (reinforcement) marking. The left hand plays a series of chords. The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking in measure 25, where the notes are elongated.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 20-25.

Posteriormente, en el *Più lento*, la mano izquierda continúa cayendo hasta el punto más grave en el compás 32 con acordes que crean suspenso intercalados.

Musical score for Liszt's "Valle de Obermann" measures 26-36. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand accompaniment. The right hand starts with a melodic line in measure 26, marked with a piano dynamic (p) and a *Più lento* marking. The left hand plays a series of chords. The piece concludes with a *Tempo I* marking in measure 32, where the tempo returns to the original speed.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 26-36.

En el compás 51 el tema se transforma súbitamente en algo muy dulce y tranquilo a modo de descanso, como un rayo de luz en medio de la tristeza y la duda.

33

51 *a tempo*  
dolcissimo  
sempre dolciss.

56 *poco ritard. .* *Più lento*  
p

Liszt: Valle de Obermann. cc. 51-60.

Finalmente, esta parte concluye con un pasaje sumamente doloroso y desesperado, transmitiendo una gran emoción de soledad.

66 *a tempo*  
dolente

71  
lunga pausa  
pesante

Liszt: Valle de Obermann. cc. 66-74.

En contraste con la primera parte de la exposición que está en mi menor, la segunda parte comienza en Do mayor sin previa modulación o puente, con un carácter extremadamente delicado, dulce y angelical, como expresando ilusión y esperanza de salir del abismo. Sin embargo, se va transformando hasta que termina en la *quasi cadenza* en el compás 118, nuevamente volviendo a caer al abismo.

Un poco più di moto ma sempre lento

pp dolcissimo

Liszt: Valle de Obermann. cc. 75-78.

quasi cadenza ritard. . .

Liszt: Valle de Obermann. cc. 115-118.

La sección del desarrollo, el *recitativo*, representa una gran tormenta y desesperación de principio a fin utilizando en la mano izquierda dieciseisavos que fueron añadidos por Liszt en su revisión, para acrecentar el carácter tormentoso. En el compás 118 incluso hay un trémolo largo en el registro agudo que pareciera un grito desesperado al tiempo que la mano izquierda continúa con la tormenta.

tremolando

ff quasi cadenza

in tempo

sempre ff

Liszt: Valle de Obermann. cc. 148-150.

La segunda sección termina con la cabeza de tema en tempo lento, representando un sentimiento exhausto después de la tormenta.

The image shows two systems of musical notation for Liszt's 'Valle de Obermann'. The first system, starting at measure 159, features a piano introduction with a 'Lento' tempo marking. It includes dynamic markings for *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The second system, starting at measure 166, includes a *p* (piano) marking, a 'quasi cadenza' section, and a 'ritenuto' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 159-169.

Después de un recitativo muy personal, en el compás 170 regresa el tema transformado en mayor, ahora en algo dulce y esperanzador.

The image shows two systems of musical notation for Liszt's 'Valle de Obermann', measures 170-173. The first system, starting at measure 170, features a 'Lento' tempo marking and a 'dolce' (dolce) marking. It includes a 'una corda' marking. The second system, starting at measure 172, continues the musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 170-173.

Desde el compás 180 los cambios que sufre el tema proyectan cada vez más luz y esperanza, hasta llegar finalmente a la coda, la cual es un gran éxtasis triunfante.

En los últimos dos compases regresa brevemente al abismo, como un último recordatorio triunfal del valle depresivo de donde todo surgió.

The image shows two systems of musical notation for Franz Liszt's 'Valle de Obermann'. The first system starts at measure 212 and the second at measure 214. The notation includes piano and right-hand staves with various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings like *sf* and *ff*. A *riten.* marking is also visible.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 212-226.

### 3.6. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales

Liszt no dejó indicaciones de pedal de resonancia en la partitura de Valle de Obermann, sin embargo, de acuerdo al conocimiento que se tiene sobre su interpretación y estilo podemos saber la forma en que debe aplicarse el pedal.

Para la pedalización de la obra lo más importante es recordar que el instrumento de la época era diferente, así que el efecto de los pedales también. El pedal de resonancia aumentaba menos el sonido en los pianos que usaba Liszt que en los pianos modernos. Por lo tanto, para acercarse a los efectos que él obtenía recomiendo utilizar medios pedales o el pedal completo con mucha discreción.

La aplicación del pedal tendrá como objetivo obtener mayor resonancia, debido al carácter expresivo de la música y la voz *cantabile* que se requiere. Recomiendo

utilizarlo a lo largo de toda la obra, cambiándolo a contratiempo cada vez que se requiera.

En los pasajes lentos, aconsejo cambiarlo siempre respetando la armonía y los silencios, sin permitir disonancias no escritas en la partitura. El *legato* de la melodía debe realizarse con las manos en la mayoría de los casos.

Además, es muy importante respetar los silencios y retirar o cambiar el pedal de resonancia a tiempo en cada uno de estos, para que pueda crearse el efecto de suspenso que se expresa con estas pausas.

Por ejemplo, en los primeros compases de la pieza se puede aplicar del siguiente modo:

Liszt: Valle de Obermann. cc. 1-4.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 5-8.

Surge un pasaje interesante para el pedal entre los compases 20 y 25, ya que se trata del primer clímax de la obra y puede aplicarse  $\frac{1}{2}$  pedal en cada una las notas de la bajada para obtener un sonido más profundo, sin embargo, tocando un piano de cola potente podría no ser necesario el pedal y sería relativamente fácil de resolver la sonoridad con las manos.



Liszt: Valle de Obermann. cc. 17-25.

Por otro lado, en el compás 51 cuando entra el tema en *dolcissimo*, sugiero aplicar un pedal completo cambiándolo gradualmente a lo largo de cada compás.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 50-53.

En el desarrollo, durante los pasajes tormentosos, el pedal se cambia junto con la armonía. No obstante, en el compás 148, el cual es un clímax emocional, recomiendo dejar el pedal de resonancia durante el compás completo limpiándolo con tercios de pedal sin perder la resonancia.

Liszt: Valle de Obermann. cc. 148.

El pedal *una corda* también debe aplicarse en momentos puntuales de la obra. El compás 75, cuando inicia la segunda sección de la obra con el *dolcissimo pianissimo*, es un excelente ejemplo para su aplicación. El momento de retirarlo está marcado con la indicación *tre corde* en el compás 85, cuando termina el regulador y el tema se repite con octavas.

34

Un poco più di moto ma sempre lento

75

pp *dolcissimo*

79

83

*dolcissimo*

*tre corde*

Liszt: Valle de Obermann, cc.75-86.

Finalmente, el otro pasaje donde debe aplicarse *una corda* es donde comienza la reexposición en el compás 170 con el *lento* y carácter *dolce*, retirándolo en el compás 175 cuando al igual que en el caso anterior, el tema se repite con octavas.

40

170 Lento dolce una corda

172

174 dolce tre corde

Liszt: Valle de Obermann, cc.170-175.

## **4. Sonata en fa menor Op.1 de Sergei Prokofiev**

### **4.1. El piano moderno y sus tres pedales**

Como se mencionó en capítulos anteriores, la construcción del piano llegó a su apogeo a finales del siglo XIX y es a partir de este momento que se le puede llamar piano moderno. Toda la transformación que se dio en el instrumento desde Cristofori hasta ese momento se debió principalmente a un objetivo: obtener una mayor potencia sonora y más equilibrada entre registros.

Esto implicaba que los constructores experimentaran con toda la mecánica del piano relacionada con la producción de sonido, las cuerdas, los martinetes, los apagadores y en el camino también con los pedales del instrumento. En los registros agudos se aumentó el número de cuerdas por nota de una a dos o tres y se aumentó también la tensión y la longitud de las cuerdas, sobre todo en el registro grave, gracias a las cuerdas cruzadas a lo largo de la caja de resonancia que implementó Steinweg.

Hasta la primera mitad del siglo XIX los martinetes estaban recubiertos de cuero, que fue sustituido por fieltro comprimido para producir un sonido menos metálico. El resultado fue no solamente una mayor potencia, sino también una mayor gama de dinámicas y matices. En consecuencia, empezaron a aplicar el mismo fieltro en los apagadores, el cual permitía apagar el sonido de los registros agudos con más perfección que el cuero. Asimismo, se amplió el tamaño de los apagadores y el número de las teclas, añadiendo hasta la tecla mi<sup>6</sup>, ya que hasta la segunda mitad del siglo XIX solamente llegaban hasta el do<sup>6</sup> (Curbelo, 2011).

Después de 1880 se hizo popular la mecánica inglesa inventada un siglo atrás por el alemán Johannes Zumpe, que prevalece hasta nuestros días debido a que su mecánica permite un toque con menos resistencia y mayor potencia sonora.



Piano moderno de Steinway & Sons. Imagen extraída de la página web de la firma Steinway & Sons  
<http://www.steinway.com/pianos/steinway/grand>

El mecanismo de los pedales del piano siguió una evolución paralela al resto de la mecánica del instrumento. Como se expuso anteriormente, a pesar de que se experimentaron y desarrollaron muchos diferentes tipos de pedal a lo largo del siglo XVIII, a finales del siglo XIX la mayor parte de intérpretes utilizaban solamente el pedal de resonancia y el pedal de *una corda*, por lo que estos dos pedales fueron los únicos que permanecieron en el piano moderno junto con el pedal tonal. Hoy en día en un piano de cola actual podemos encontrar estos tres pedales ordenados de la siguiente manera: a la izquierda el pedal de *una corda*, en medio el pedal tonal, y a la derecha el pedal de resonancia.



Los tres pedales del piano de cola moderno.  
Imagen extraída de

<https://www.malls-88.top/ProductDetail.aspx?iid=60092231&pr=67.88>

En la tabla<sup>51</sup> a continuación podemos ver una comparación de las características más importantes del instrumento entre el primer de Cristofori y un piano de cola moderno.

Instrumento	Piano de Cristofori de 1720	Piano actual de cola de Steinway & Sons
Teclado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4 octavas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 7 octavas y tres notas.</li> </ul>
Calado de la tecla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Menor a 4 milímetros</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 10 milímetros</li> </ul>
Peso de la tecla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Menor a 12 gramos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 50 a 55 gramos</li> </ul>
Número de cuerdas por tecla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1 cuerda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1-3 cuerdas</li> </ul>
Materiales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mayormente madera salvo las cuerdas. Martinetes recubiertos de cuero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Madera, acero inoxidable, martinetes de madera recubiertos de fieltro de lana.</li> </ul>
Palancas / Pedales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1 registro manual de sordina.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 pedales:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Una corda</i>.</li> <li>2. Tonal.</li> <li>3. De resonancia.</li> </ol> </li> </ul>

<sup>51</sup> Información extraída de la tesis doctoral “Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas” de Curbelo, Oliver, 2013.

## 4.2. Tendencias en la música occidental a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: personalización del manejo del piano

Hacia el siglo XX, el arte occidental se caracterizó por ser extremadamente diverso. A diferencia de siglos pasados, no hubo una sola tendencia de estilo representativa, sino que surgieron numerosas corrientes distintas, producto del creciente tráfico de información: la globalización. Los artistas comenzaron a mostrar las particularidades de su personalidad ya no guiada por una misma norma. Como consecuencia, las diferencias estilísticas llegaron a formar corrientes incluso opuestas. A continuación, mencionaremos cómo se manifestaron en la música algunas de las más importantes y sus principales representantes:

- **Nacionalismo:** Se caracterizó por hacer uso de elementos o temas de la música folklórica y regional, dándole un fuerte sentido patriótico a la música. Destacan Héctor Villalobos (1887-1959) en Brasil, Manuel M. Ponce (1882-1948) en México y Béla Bartók (1881-1945) en Hungría.
- **Post-Romanticismo:** Se dio especialmente en la transición del siglo XIX al XX y se caracteriza por ser una extensión del romanticismo. La música de esta corriente mantiene la misma esencia del romanticismo del siglo XIX pero llevándolo al límite con sus armonías y recursos musicales complejos. Sobresalen Richard Strauss (1864-1949), Gustav Mahler (1860-1911), Serguei Rachmaninov (1873-1943) y Ernő Dohnányi (1877-1960).
- **Atonalidad y cromatismo:** Es una de las respuestas a la “crisis de tonalidad” en la que los compositores buscaron alejarse de la armonía tradicional en los finales del siglo XIX experimentando cada vez más con acordes ambiguos, cromatismos, escalas de tonos completos e inflexiones rítmicas y armónicas inusuales. La norma de la armonía tradicional se tornó cada vez más borrosa, hasta que los autores llegaron a componer obras

abiertamente atonales. Aleksandr Skriabin (1872-1915) fue uno de los precursores.

- **Impresionismo:** Es una de las corrientes más importantes del principio del siglo XX. Se caracteriza por buscar la creación de efectos, timbres y colores mediante armonías distintas (modulaciones lejanas, acordes de cuartas, terceras, etc.) e “impresiones” de sonidos, buscando asemejarse a la pintura impresionista que creaba imágenes partir de pequeñas pinceladas de color. Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) fueron quienes llevaron esta corriente a su máxima expresión.
- **Primitivismo:** El primitivismo buscaba rescatar música de un folclor muy arcaico mediante ritmos y métricas muy irregulares, escalas modales, armonía politonal o atonal y un gran uso de la percusión. El representante más importante fue Igor Stravinsky (1882-1971).
- **Microtonalismo:** El microtonalismo es la música que utiliza micro-tonos, es decir, intervalos de notas menores a los semitonos de la armonía tradicional. Dos de los compositores representativos fueron Charles Ives (1874-1954) y el mexicano Julián Carrillo (1875-1965).
- **Dodecafonismo:** El dodecafonismo fue una forma de música atonal creada por Arnold Schoenberg (1874-1951), uno de los compositores más importantes del siglo XX. En este sistema las 12 notas de la música occidental son tratadas como equivalentes, sin dar una mayor importancia armónica a algunas como sucede en la armonía tradicional. Además de Schoenberg, destacan sus alumnos y seguidores Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935).
- **Neoclasicismo:** Se caracterizó por retomar la práctica común de tradición en cuanto a la armonía, la melodía, la forma, los timbres y los ritmos en la



música, pero mezclada con grandes disonancias atonales y ritmos sincopados como punto de partida para componer. Esta corriente se ve reflejada como el estilo de cierta etapa en la vida de compositores como Ígor Stravinski, Béla Bartók, Dmitri Shostakóvich (1906-1975) y Sergéi Prokófiev.

Como es de esperar, el uso del pedal también fue abordado de forma muy distinta en estas corrientes interpretativas. Por ejemplo, en el impresionismo adquirió una gran importancia para crear efectos sonoros, con pedales largos y mucha utilización del mecanismo. En cambio, en otros estilos como el primitivismo y modernismo, el pedal comienza a ser tratado como una herramienta para acentuar la naturaleza rítmica y percutiva que se daba al instrumento.

Sin embargo, en esta época, debido a la amplia variedad de corrientes y lo mucho que se diversificó la música cada compositor adquirió un estilo y personalidad diferente. Por lo tanto, aunque hay algunas marcadas diferencias a grandes rasgos, como las señaladas anteriormente entre el impresionismo y el primitivismo, cada compositor adquirió un uso personalizado de los pedales, de acuerdo a su propio estilo.

#### **4.2.1. Características de la música para piano de Serguei Prokófiev**

Prokófiev separaba su propio estilo y lenguaje musical en cuatro categorías<sup>52</sup>:

1. “Clásico”. Con esta categoría se refiere a su estilo neoclásico cuando utilizaba formas musicales de los siglos XIX. Prokófiev tenía una predilección especial por la Forma Sonata al igual que la mayor parte de los compositores, ya que para él era la forma musical más completa y flexible

---

<sup>52</sup> O'Shea, 2013.

que conocía, además de que tenía una gran admiración por la obra de Beethoven.

2. “Moderno”. Prokófiev considera este estilo como su búsqueda por encontrar un estilo propio y original alejado de la armonía y normas tradicionales. Sus Sarcasmos Op. 17 y su Segundo Concierto para piano entran en esta categoría.
3. “Toccata”. Prokófiev describe a esta como la “menos importante” de sus líneas estilísticas. Según el compositor, este estilo está directamente ligado a la Toccata Op. 7 de Robert Schumann (1810-1856) con la constante repetición y línea de *ostinato* que se puede observar por ejemplo en la Segunda Sonata para piano de Prokófiev.
4. “Lírico”. El último estilo, se refiere a sus melodías y temas *cantabile* y simples, como el del Primer Concierto para violín.

Algunas de las obras de Prokófiev tienen una mezcla de dos o más de estas categorías estilísticas (O’Shea, 2013). La música para piano de Prokófiev se caracteriza por tener regularmente notas disonantes, la presencia de desplazamientos cromáticos con modulaciones temporales y en muchas ocasiones rasgos de atonalidad sin una armonía tradicional estable.

Por otro lado, Prokófiev fue uno de los compositores que manejó el piano de una forma mayormente percutiva. Su interpretación se caracterizaba por tener una gran precisión rítmica, sin mucho *rubato* ni exageraciones románticas, además de un alto contraste dinámico y suma precisión con todas las indicaciones de la partitura. Utilizaba el pedal en función de esto, más que nada para resaltar la acentuación, armonía, dinámicas y ritmo de la música.

### 4.3. Contexto histórico y datos biográficos del autor

Serguéi Serguéievich Prokófiev nació el 23 de abril de 1891 en Sónstovka (en la actual Ucrania). Su padre era ingeniero agrónomo y su madre se dedicaba a la música. Los primeros años de vida de su hijo, ella pasaba dos meses al año estudiando piano en Moscú o en San Petersburgo. Prokofiev se inspiró al escucharla practicar piano por las noches, y a los cinco años de edad compuso su primera obra, un Galope indio.

Prokófiev era un niño prodigio, lo cual se reflejaba no solamente en la música sino también en el ajedrez, disciplina que estaría muy presente en su vida. A los nueve años, viajó con su padre a Moscú y quedó impactado al escuchar una orquesta sinfónica por primera vez. Al regresar a casa comenzó a jugar a representar sus primeras obras con sus amigos y compuso su primera ópera, "El Gigante".

Poco después, en 1902, Prokófiev comenzó a aprender música con Reinhold Glière. Durante este tiempo comenzó a experimentar con armonías disonantes y compases inusuales, a diferencia de lo que le enseñaba su profesor. En 1904, Prokófiev y su madre conocieron en San Petersburgo al compositor Glazunov, quien quedó tan impresionado por la música de Prokófiev que convenció a la madre de que su hijo solicitara admisión al Conservatorio de San Petersburgo. Él pasaría las pruebas y se inscribiría ese mismo año. Durante esta etapa de formación, a pesar de que Prokófiev se dio a conocer como un rebelde musical, comenzó a recibir elogios por sus composiciones poco tradicionales.

En 1910, su padre falleció y con esto cesó el apoyo financiero de Prokófiev. Sin embargo, ya estaba ganando renombre y consiguió trabajo tocando en las Noches de Música Contemporánea en San Petersburgo, donde interpretaba algunas de sus obras. Con estas presentaciones impresionó a los organizadores de las Noches al punto que lo invitaron a interpretar el estreno nacional de *Drei Klavierstücke* de Arnold Schönberg.

En este periodo compuso los Sarcasmos para piano Op. 17 (1912), donde hacía gran uso de la politonalidad, y sus dos primeros conciertos para piano, el último de los cuales causó un gran escándalo en su estreno (Pávlosk, 1913) debido a que era muy distinto a lo que el público estaba acostumbrado. En 1913 hizo su primer viaje al extranjero a París y a Londres donde conocería los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con quien empezaría una colaboración.

En 1914 Prokófiev terminó su carrera en el Conservatorio al participar en la «batalla de los pianos», concurso que ganó al interpretar su Concierto para piano n.º 1.

Poco tiempo después se puso en contacto con Diáguilev en Londres, quien le encargó su primer Ballet, “Ala y Lolli”. A pesar de que la primera versión de la obra fue rechazada por Diáguilev por no ser muy “rusa”, siguieron trabajando juntos y posteriormente le encargó el ballet “El bufón”. La ópera se estrenó en 1921 en París logrando gran éxito y recibiendo admiración de compositores como Stravinsky y Ravel.

Durante la Primera Guerra Mundial, Prokófiev ingresó a estudiar órgano al Conservatorio. En 1917, terminó de componer su Primera Sinfonía y su Concierto para Violín nº1 entre otras obras. Después, decidió viajar a Estados Unidos debido a la situación conflictiva en su país.

A su llegada a San Francisco, Prokófiev pronto adquirió fama y éxito, llegando a ser equiparado con otros músicos rusos exiliados como Rajmáninov. Fue contratado por la Chicago Opera Association. Sin embargo, tiempo después tuvo dificultades y decidió irse a París en 1920, donde volvió a trabajar para Diáguilev.

A inicios de 1922, Prokófiev hizo una audición con Diáguilev para un nuevo montaje de El Bufón. Stravinsky estuvo presente, y se disgustó señalando a Prokófiev de “perder tiempo componiendo óperas”, lo cual desencadenó una pelea entre ambos compositores. Stravinsky comenzó entonces a hacerle mala fama a Prokófiev, lo cual dio como resultado que Diáguilev dejara de hacerle encargos y

cancelara las representaciones de su ballet. Ese mismo año Prokófiev se mudó con su madre a Ettal en los Alpes bávaros. Después, en 1923 se casó con la cantante española Carolina Codina y regresó a París, donde restableció su amistad con Stravinsky y volvió a trabajar para Diáguilev. En 1927 hizo su primera gira de conciertos en la Unión Soviética.

A inicios de la década de 1930, la Gran Depresión afectó a las producciones de ópera y ballet lo que llevó a Prokófiev a dedicarse más al piano. En ese tiempo terminó sus Cuarto y Quinto conciertos para piano. Posteriormente, volvió a establecer contacto y trabajar para la Unión Soviética, componiendo entre otras obras el ballet "Romeo y Julieta". En 1936 Prokófiev y su familia se mudaron permanentemente a Moscú y ese mismo año compuso "Pedro y el Lobo", una de sus obras más famosas. En 1940 se estrenó Romeo y Julieta con gran éxito.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Prokófiev fue evacuado de Moscú. A lo largo de estos años de guerra, las exigencias de la Unión Soviética a los compositores para que compusieran en un estilo de "realismo socialista" se redujeron y Prokófiev pudo componer más libremente. Con el estreno de la Quinta Sinfonía y Pedro y el Lobo, Prokófiev alcanzó su máxima fama como compositor de la Unión Soviética. Poco después sufrió una conmoción cerebral debido a una caída y tuvo que restringir su tiempo de composición por indicación médica.

Después de la guerra, en 1948, se prohibieron o dejaron de programar en La Unión Soviética algunas de sus obras por ser consideradas casi "cacofonía". Debido a esto y a su salud en declive, Prokófiev comenzó a abandonar gradualmente la vida pública.

En 1949 escribió su Sonata para violonchelo Op. 119 para Mstislav Rostropóvich y también revisó y transcribió para él su Concierto para violonchelo transformándolo en una Sinfonía concertante, una de las obras más importantes del repertorio de violonchelo y orquesta. Su última obra maestra completa fue la Séptima Sinfonía,

de 1952. Prokófiev fallece el 5 de marzo de 1953, a la edad de 61 años, debido a una hemorragia cerebral. Fue sepultado en el cementerio Novodévich en Moscú.

#### 4.4. Breve análisis musical de la Sonata en fa menor Op. 1 de Prokofiev

Prokofiev terminó la Sonata en fa menor Op. 1 en 1909, durante sus años de estudio en el Conservatorio. La pieza tiene varios paralelismos con la Quinta Sonata de Scriabin ya que Prokófiev estaba estudiando esa obra cuando compuso la obra, la cual tiene algunos temas similares, está en fa menor y también consta de un solo movimiento. Además, la obra está dedicada a Vassily Morolyov, un amigo de la infancia de Prokófiev quien era al igual que él un gran fanático de Scriabin.

En la Sonata Op.1 de Prokófiev se puede ver reflejado su estilo neoclásico y su gusto por la forma sonata. A pesar de que consta de un solo movimiento, como era popular en las sonatas entre los compositores de la época, mantiene una forma clásica de tres partes con exposición, desarrollo y reexposición. Además, fuera de los patrones irregulares de fraseo en el tema principal y algunas modulaciones inesperadas, la obra permanece dentro de lo tradicional y la armonía tonal.<sup>53</sup> En la siguiente tabla podemos observar su estructura:

<b>Compás</b> 12/8	<b>Sección</b>	<b>Material</b>	<b>Principales áreas tonales</b>
1	<b>Introducción</b>	<i>Allegro</i>	fa menor
5	<b>Exposición</b>	Primer tema - Contra sujeto <i>A tempo</i>	fa menor
26		Puente <i>A tempo</i>	fa menor, La bemol mayor

---

<sup>53</sup> La mayor parte de la información para este análisis fue extraída de: O'Shea, Gary. 2013. Tesis: Prokofiev's early solo piano music: context, influences, forms, performance. Sheffield: Faculty of Arts and Humanities, The University of Sheffield.

42		Segundo tema - Contra sujeto	La bemol mayor
74		Primer tema de cierre	La bemol mayor, fa menor
81		Segundo tema de cierre	fa menor, La bemol mayor
94	<b>Desarrollo</b>	Se desarrolla el segundo tema de cierre - Tema de transición <i>A tempo</i>	Si bemol mayor, re menor
115		Primer tema - Segundo tema	Si bemol mayor, Do mayor, la menor, si menor
134		Puente	fa menor
146	<b>Reexposición</b>	Primer tema <i>Meno mosso</i>	fa menor
152		Puente <i>Allegro</i>	do menor
174		Segundo tema <i>A tempo</i>	Re bemol mayor
194		Primer tema de cierre <i>Sempre animando</i>	fa menor
210		Segundo tema de cierre	fa menor
240-244	<b>Coda</b>	<i>Meno mosso</i>	fa menor

#### 4.5. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales

La Sonata en fa menor Op. 1 de Prokófiev no cuenta con señalizaciones de pedal por parte del compositor. Sin embargo, debido a su estilo percutivo y la importancia del ritmo y acentuación en su música, la pedalización de sus obras requiere un uso del pedal acorde a ello. En la música de Prokófiev se puede observar una constante repetición de patrones y modelos métricos, lo cual genera movimientos simétricos y reiterativos, tanto en los gestos de la mano como en el fraseo de la música (Chiantore, 2001).

Por lo tanto, para las secciones de la obra que no cuentan con indicaciones de pedal del mismo Prokófiev, recomiendo aplicar el pedal de resonancia de acuerdo a dichos modelos rítmicos, cambiándolo junto con cada cambio importante de

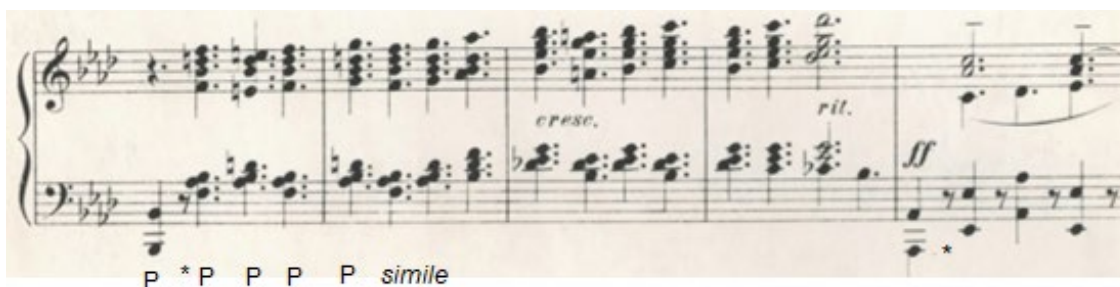
armonía y fraseo. De este modo no solamente se otorga claridad a los patrones, sino que también se resaltan los múltiples *sforzando*, acentos y *portato* que tiene la obra, además de su carácter energético y potente. A continuación, describo algunos ejemplos.

De los compases 16 al 18, sugiero cambiar el pedal con cada del bajo en la mano izquierda, cada medio compás:



Serguéi Prokófiev, Sonata para piano en fa menor Op. 1. Compases 16-18.<sup>54</sup>

De los compases 54 al 57, sugiero aplicar el pedal en el si bemol del bajo de la mano izquierda y limpiarlo ligeramente en cada cambio de armonía durante el *crescendo*:



Serguéi Prokófiev, Sonata para piano en fa menor Op. 1. Compases 54-58.

---

54 Jurgenson, Pyotr. 1909. Serge Prokofiev, Sonate Pour Piano f-moll. Moscow: P. Jurgenson.



En los pasajes donde hay sforzzandi en el bajo recomiendo aplicar y cambiar el pedal de resonancia junto con cada *sforzando*. Por ejemplo, de los compases 34 al 41 o de los compases 104 al 112:

The image shows a page of musical notation for Sergei Prokofiev's Sonata for Piano in F minor, Op. 1, measures 104-112. The score is in 4/4 time and features a 'sempre cresc.' instruction. The bass line contains several sforzando (sf) markings and dynamic markings (P, P\*, pppp) indicating the placement of the sustain pedal.

Serguéi Prokófiev, Sonata para piano en fa menor Op. 1. Compases 104-112.

Por último, el pedal de *una corda* se puede aprovechar en los pasajes donde hay *pianissimo* o *pianissisimo* para ayudar a reforzar la dinámica.

## **5. Cuatro piezas para piano de Manuel M. Ponce**

### **5.1. Tendencias en la música mexicana a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX**

La música mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX estuvo marcada por un gran nacionalismo que presentaba materiales y temas nacionales o regionales, como el uso directo de la música folclórica o la utilización de melodías, ritmos y armonías inspirados por ella. La música folclórica se convertiría en la base conceptual, estética e ideológica de las obras.

La corriente nacionalista mexicana tuvo su apogeo durante el lapso de 1920 a 1930 como una respuesta a los conflictos sociales causados por la Revolución Mexicana (1910-1917), de modo que tuvo una fuerte connotación ideológica, política y social. La canción y la danza folclórica ganaron personalidad como la “voz” de la gente durante los conflictos que atravesó el país y la música mexicana comenzó a adquirir una identidad propia con la que la gente se podía identificar.

En este ambiente nacionalista comienza su carrera el primer compositor nacionalista mexicano y mayor representante de la corriente, Manuel M. Ponce. Él impulsó la adopción de temas folclóricos y populares mexicanos en sus composiciones e inició una búsqueda por la creación de una identidad nacional en la música. A él le siguieron otras figuras como Miguel Bernal Jiménez, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, quienes desde el Conservatorio Nacional de Música formaron una generación de músicos de la que también formaron parte José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras.

#### **5.1.1. Características de la música para piano de M.M. Ponce**

Manuel M. Ponce es, junto con Ricardo Castro, uno de los compositores mexicanos de música pianística más importantes. El piano fue en sus propias palabras el instrumento que más amaba y compuso más de doscientas obras para este instrumento utilizando una gran variedad de formas y estilos, desde obras

influenciadas por el estilo barroco hasta por el romanticismo que era popular en México durante su juventud.

Debido a su educación e influencia europea, sus primeros modelos de composición provienen de la música romántica de Liszt y Chopin y en obras posteriores se halla una influencia impresionista de la música de Debussy, debido a su educación en París. Del lado del folclor fue inspirado por la música de España, Cuba y, sobre todo, de México. Pablo Castellanos describe el estilo de Ponce como el estilo romántico mexicano convergiendo con el estilo moderno de París.<sup>55</sup>

## **5.2. Contexto histórico y datos biográficos del autor**

Manuel M. Ponce nace el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas. Cuando tenía menos de un año de edad, sus padres, originarios de Aguascalientes, decidieron regresar a vivir a ese estado donde Ponce permanecería toda su infancia. Debido al gran interés en la música de parte de su madre, Ponce se inició en ella desde los seis años, comenzando a aprender piano con su hermana. Posteriormente comenzó a tomar clases con una maestra particular y después ingresó al coro infantil de la iglesia de San Diego de Aguascalientes, donde llegó a convertirse en el organista con tan solo 16 años de edad. Ponce creció en la provincia mexicana rodeado de música y tradiciones, debido a las fiestas, ferias, mercados y cantos populares que se escuchaban en dicha época, lo cual influenció su música.

En 1900, viajó a la Ciudad de México a continuar sus estudios. Ahí tomaría clases con Vicente Mañas, Eduardo Gabrielli y Paulo Bengardi. En 1901, ingresó al

---

<sup>55</sup> Paolo Mello, pianista e investigador italiano quien estudió con Pablo Castellanos y reside en México, ha dedicado gran parte de su vida a la investigación sobre la vida y obra de Manuel M. Ponce. Él califica el carácter que identifica las obras de Ponce como un "sabor Ponciano", que describe como una manifestación musical del espíritu mexicano, con grandes características de lirismo y muy comúnmente un carácter melancólico creado por la armonización de la melodía con intervalos de tercera (Guerra, 1997).

Conservatorio Nacional de Música donde estudió hasta 1903. En 1904, se fue a la Escuela de Música de Bolonia, Italia, donde aprendió composición y piano con los maestros Enrico Bossi, Cesare Dall' Olio (maestro de Puccini) y Luigi Torchi. Posteriormente, en 1906, viajó a Alemania donde estudió con Martin Krauze, antiguo discípulo de Franz Liszt, quien era maestro del Conservatorio Stern y director de la Sociedad Liszt en Leipzig. Al regresar a México empezó a ejercer como maestro, compositor e intérprete.

En 1915 se fue autoexiliado a Cuba debido a la Revolución Mexicana y a la salida del poder de Victoriano Huerta, pero regresó a México en 1918, se casó con Clementina Maurel, y fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México. En 1925, viajó a París a estudiar la licenciatura en composición con Paul Dukas en la Escuela Normal de Música de París.

En 1933, regresó a México a ocupar el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música y maestro de piano tanto en el Conservatorio como en la Escuela Nacional de Música de la UNAM<sup>56</sup>. En 1934 fue nombrado inspector de la Sección de Música del INBA y consejero de la Orquesta Sinfónica de México. También fue miembro del Seminario de Educación Pública y fundador del Seminario de Cultura Mexicana. En 1945, se convirtió en director de la Escuela Nacional de Música, y en 1947 se le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes, siendo el primer músico en recibir esa distinción. Ponce fallece el 24 de abril de 1948, en la Ciudad de México.

---

<sup>56</sup> Actual Facultad de Música de la UNAM.

### 5.3. Breve análisis musical de las *Cuatro piezas para piano* de Ponce

A raíz de sus estudios en París con Paul Dukas, quien pertenecía a la escuela impresionista, el estilo de composición de Ponce dejó de ser mayormente romántico y sufrió un profundo cambio. Su técnica se diversificó y su lenguaje armónico se volvió mucho más disonante, con una presente inestabilidad tonal.

Sus prácticas armónicas incluían uso de las modalidades, características del estilo impresionista, y pasajes que rozaban en la atonalidad con muchas disonancias sin resolución, algunas de las cuales eran resultado de un contrapunto disonante con una textura polifónica que era totalmente novedosa para la época, además de bitonalidad, como se ve reflejado en la suite *Cuatro piezas para piano* que Ponce compuso en 1929, precisamente durante sus años de estudio con Paul Dukas.

La obra también es llamada Suite bitonal debido a la bitonalidad entre las manos, con cada una de ellas escrita en diferente tono. Se trata de una composición muy diversa y técnicamente desafiante. Pablo Castellanos la describe como una “perfecta asimilación de la técnica moderna con su combinación de tonalidades y nuevas estructuras de acordes basadas en las cuartas y quintas” (Castellanos, 1982). La suite es un ejemplo del neoclasicismo del siglo XX, con un tratamiento contemporáneo de figuras musicales de los siglos previos (Guerra, 1997). Los cuatro movimientos reflejan en sus títulos el vínculo que tienen con la suite barroca: Preludio Scherzoso, Arietta, Sarabanda, y Giga.<sup>57</sup>

#### I. Preludio Scherzoso

El preludio es una pieza inicial de corta duración que consta de tres partes y tiene una estructura ABA. El tempo es movido, en 6/8, con la indicación *Allegro*. Las

---

<sup>57</sup> La mayor parte de la información de este capítulo fue extraída de: Guerra, Dahlia. 1997. Manuel M. Ponce; A study of his solo piano works and his relationship to Mexican musical nationalism. Oklahoma: The University of Oklahoma.

dinámicas son suaves en general y la articulación *non legato* nos presenta un carácter vertiginoso y ligero.

La sección A se caracteriza por tener una melodía pentatónica en la mano izquierda con teclas negras (Re bemol pentatónico), mientras la mano derecha varía un acorde quebrado, también pentatónico, pero con teclas blancas (Do mayor). La armonía en esta pieza no involucra una progresión armónica tradicional ya que consiste en la combinación de las líneas melódica y armónica de cada mano que suenan simultáneamente con medio tono cromático de diferencia entre las tónicas de cada una, creando un conjunto de disonancias sin resolver. Juntando todas las notas, se forma la escala cromática que causa el efecto sonoro moderno (Guerra, 1997).

Allegro  $\text{♩} = 98$

PIANO

*pp non legato*

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 1-3.<sup>58</sup>

La sección B continúa con un carácter aún más ligero, con una variedad de figuras y patrones rítmicos de dieciseisavos en *staccato* repetidos, nuevamente con dinámicas suaves y una gran proximidad entre las manos. Un *allargando* conduce a la repetición de la sección A, esta vez con una textura más densa y dinámicas más fuertes, creando escalas cromáticas sin perder la sensación de las dos tonalidades.

---

<sup>58</sup> Senart, Maurice. 1930. 4 Pièces Pour Piano. París: Editions Maurice Senart.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a section marked 'un po allarg' and 'pp leggiero comme'. The bottom staff is the left hand, starting with a bass clef and the same key signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A page number '5' is visible in the upper right corner of the second staff.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 92-99.

## II. Arietta

La Arietta es de forma ternaria con estructura ABA y finaliza con una Coda. Tiene la indicación *Allegretto espressivo* y se desarrolla en 2/4. Cuenta con un carácter lírico y expresivo con la combinación de dos tonalidades. El carácter de la pieza da la sensación de no tener una dirección, siendo errante e inseguro (Guerra, 1997). Al igual que en el preludio, la armonía es resultado de la combinación de tres voces en dos tonalidades simultáneas y no de progresiones armónicas tradicionales. La mano derecha consiste en dos líneas de intervalos variantes que convergen regularmente en cuartas paralelas. A pesar de que la tonalidad de la mano derecha indica Do mayor y la mano izquierda Si mayor, la melodía se centra en la nota fa sostenido.

The image shows the beginning of the 'Arietta' piece. It consists of two staves. The top staff is the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a section marked 'p' and 'pp'. The bottom staff is the left hand, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo marking 'Allegretto espressivo' and the time signature '2/4' are indicated at the top.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. II. Arietta. Compases 1-6.

### III. Sarabanda

Consiste en una danza moderadamente lenta con compás ternario en  $\frac{3}{4}$ , que presenta un carácter *espressivo*. Pablo Castellanos describe a esta pieza como “la más bella de las Cuatro piezas para piano” (Castellanos, 1982).

Tiene una estructura binaria ABAB y está en las tonalidades sol sostenido pentatónico y do mayor (puras teclas blancas). Cuenta con un carácter expresivo y con la indicación *Non troppo lento, ma espressivo*. Tanto la mano izquierda como la derecha van hacia si locrio. La mano derecha duplica la melodía en octavas para conseguir mayor expresividad y tiene una línea melódica entremezclada formada por quintas y cuartas evocando la música de un *organum* antiguo (Guerra, 1997).



Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. III. Sarabanda. Compases 1-4.

### IV. Giga

La Giga está claramente inspirada en la forma musical barroca de ese nombre, la cual es una danza rápida y polifónica en compás de  $\frac{6}{8}$ . La Giga de Ponce es única porque alterna los compases  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{6}{4}$  en el estilo del “huapango” del folclor mexicano (Guerra, 1997). Está caracterizada por una textura contrapuntística y muchos patrones de tres contra dos entre las manos. Pablo Castellanos (Castellanos, 1982) la describe como “brillante” y “pianística”, como una *toccata* moderna.



Consta de una estructura binaria ABAB. Tiene la indicación *Vivace* y cuenta con un tema melódico enérgico y rítmico que se intercala entre las dos manos.

El lenguaje armónico aplica disonancias causando inestabilidad al fijar el centro tonal. La mano derecha está en Do mayor y la mano izquierda en la tonalidad de sol bemol pentatónico. La parte A tiene muchas figuras arpegiadas y movimiento entre quintas abiertas a cuartas abiertas. La parte B de la pieza es una sección llena de acordes alternados entre las manos, *glissandos* y octavas paralelas rápidas en la mano derecha.<sup>59</sup>



Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. IV. Giga. Compases 1-6.

---

<sup>59</sup> La mayor parte de información de este análisis fue extraída de: Guerra, Dahlia. 1997. Manuel M. Ponce; A study of his solo piano works and his relationship to Mexican musical nationalism. Oklahoma: The University of Oklahoma.

## 5.4. Propuestas interpretativas con enfoque en la aplicación de pedales

No hay mucha información sobre la forma en que Ponce solía utilizar los pedales en sus obras, aunque en las Cuatro piezas para piano dejó algunas señalizaciones de pedal. Como se mencionó antes, se trata de una obra con mucha influencia impresionista de modo que busca crear efectos sonoros “difuminados”. Por lo tanto, para pedalar podemos guiarnos tanto por el estilo como por dichas instrucciones, mientras cumplamos con las indicaciones generales (dinámicas, articulaciones) que dejó el compositor en la partitura.

La búsqueda de nuevas sonoridades con un uso percetivo del piano y un *cantabile* “seco” se ve reflejada en la partitura de cada pieza, por lo cual el *legato* debe realizarse con las manos sin hacer uso del pedal de resonancia. Debido a esto, aconsejo aplicar el pedal de resonancia con mucha moderación, siempre respetando las articulaciones. El pedal *una corda*, por su parte, puede aplicarse para crear contornos borrosos y auxiliar en los pasajes *pianissimo* de las piezas.

### 5.4.1. Preludio

En esta pieza es importante respetar la indicación *non legato* que Ponce pone en el primer compás, por lo cual se debe utilizar muy poco pedal de resonancia. Por ejemplo, se puede colocar solamente en las negras de la mano izquierda soltándolo en el primer staccato:

The image shows a musical score for the first system of the Preludio Scherzoso by Manuel M. Ponce. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'PIANO' and 'pp non legato'. The second system is marked 'p stacc.'. Pedal markings 'P \*' are placed below the notes in the first system, and 'P \*' is placed below the first note of the second system. The tempo is marked 'Allegro'.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 1-7.

En la sección entre los compases 36 al 47 se puede aplicar más pedal, la música asciende en *crescendo* hacia un gran clímax y el pedal nos ayuda en acentuar el carácter pesado y *forte* del pasaje.

The image shows a musical score for the first piece of Manuel M. Ponce's 'Cuatro piezas para piano'. It consists of three systems of music. The first system (measures 33-36) shows a bass clef with a series of chords and a melodic line. The second system (measures 37-40) includes the marking 'ed animando' and 'meno mosso'. The third system (measures 41-47) includes the marking 'ff largamente'. Pedal points are indicated by 'P' below the notes.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 33-47.

En pasajes staccato como el del compás 61 al 78, aconsejo no aplicar pedal de resonancia para respetar la articulación y no permitir que se mezclen los semitonos.

The image shows a musical score for the first piece of Manuel M. Ponce's 'Cuatro piezas para piano'. It consists of two systems of music. The first system (measures 60-63) includes the marking 'un po rall.' and 'mp'. The second system (measures 64-67) shows a series of chords and a melodic line. The tempo is marked 'a Tempo'.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 60-67.

Del compás 79 al 86 también se puede aplicar un medio pedal cambiándolo cada negra con puntillo de la voz superior, para destacar la melodía.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso, cc.76-87.

En los compases 93 y 94 el pedal puede ayudar a las octavas en el *crescendo*. En el regreso al *Tempo I* en el compás 95, podemos aplicar el pedal un poco más alargadamente que al inicio ya que en esta ocasión la melodía no es *staccato*.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso. Compases 92-95.

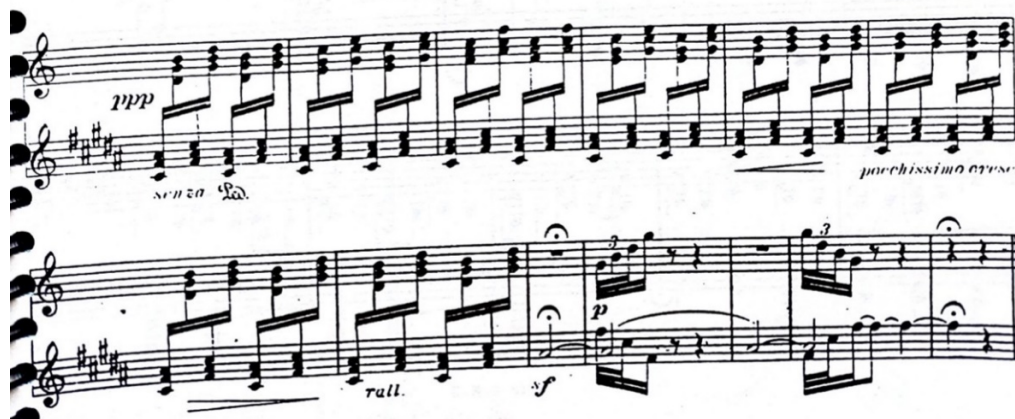
En el compás 114 encontramos la única indicación de pedal de Ponce en el Preludio, la cual señala un pedal de resonancia que se mantiene durante el trino y se levanta al final del compás 116 justo cuando inicia el *diminuendo*, lo cual lo vuelve una transición complicada técnicamente que se puede resolver quitando el pedal gradualmente a lo largo del compás 116.



Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. I. Preludio Scherzoso, cc.112-121.

#### 5.4.2. Arietta

En esta pieza llama la atención la indicación *senza pedal* que encontramos en el compás 70 para la sección final. El efecto que se crea es el de una carrera de notas que pareciera que van corriendo tras de sí en una persecución hasta llegar al compás 78, donde reposan en una nota larga con *sforzando*.



Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano. II. Arietta. Compases 70-82.

A raíz de esta indicación podemos deducir que Ponce sí espera la aplicación de pedal desde el principio de la pieza. Por este motivo, sugiero utilizar el pedal de resonancia para resaltar el carácter expresivo utilizándolo solamente donde la mano necesite ayuda para mantener el *legato cantabile*.

Además, Ponce deja indicaciones de pedal de los compases 22 al 35. Es especialmente inusual la que va del compás 22 al 29, ya que deja sostenido el pedal durante ocho compases enteros, creando una mezcla de armonías y sonidos que forman un ambiente interesante poco usual:

The image shows a page of musical notation for Manuel M. Ponce's 'Cuatro piezas para piano, II. Arietta', measures 21-41. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'poco rall.' and 'a Tempo' marking, and a vocal line with 'pp' and 'cresc. ed accel. molto' markings. The score includes a long pedal mark from measure 22 to 29. The manuscript number E.M.S. 8152 is visible at the bottom.

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano, II. Arietta. Compases 21-41.

### 5.4.3. Sarabande

En la Sarabanda no hay indicaciones de pedal de Ponce. Sin embargo, por el carácter expresivo y el tempo lento de la pieza aconsejo aplicar el pedal de resonancia solamente para auxiliar a la mano derecha cuando no pueda ligar las notas de la melodía, ya que en general se requiere un sonido claro y transparente. El pedal *una corda* se puede aplicar para dar el matiz que se requiere en los pasajes *pianissimo*, como en los últimos compases de la pieza donde el matiz desciende hasta *ppp*:

Manuel M. Ponce: Cuatro piezas para piano, III. Sarabande. Compases 47-59.

### 5.4.4. Gigue

Por último, en la Giga, encontramos solamente dos indicaciones de pedal en los compases 38 (Exposición) y 98 (Re-exposición) respectivamente, en ambos casos para indicar que el pedal se mantiene durante los *glissandos*, creando un efecto de un potente *crescendo* de subida hacia el tema:

R. M. S. 9152

Manuel M. Ponce. Cuatro piezas para piano, IV. Gigue. Compases 35-39.

Manuel M. Ponce. Cuatro piezas para piano, IV. Gigue. Compases 96-100.

Para el resto de la pieza, sugiero casi no aplicar pedal debido al carácter movido y a la abundancia de *staccatos*. Por ejemplo, es mejor no aplicar el pedal entre los compases 14 y 20 ni del compás 103 al 106, para alcanzar el efecto deseado del sonido seco:

Manuel M. Ponce. Cuatro piezas para piano, IV. Gigue. Compases 14-20.

Manuel M. Ponce. Cuatro piezas para piano, IV. Gigue. Compases 101-107.



## **Conclusiones**

De acuerdo a lo planeado, se cumplió con el objetivo establecido al inicio de este trabajo de proponer una pedalización para cada una de las obras abordadas, en donde se pudo observar que las propuestas interpretativas derivadas de los análisis realizados resultaron muy distintas entre compositor y compositor principalmente de acuerdo a la época y a las marcadas diferencias de estilo.

Cabe resaltar que algunos aspectos de la ejecución musical siempre quedarán sujetos a la interpretación de la partitura debido a que muchos compositores no dejaron indicaciones específicas para la aplicación de los pedales, en la mayor parte de los casos, debido a que compusieron originalmente para un instrumento diferente al piano moderno o a que las reglas de interpretación y pedalización en general se daban por sentadas y no se consideraba necesario escribirlas. Por lo tanto, es esencial conocer a detalle tanto el contexto de la obra como el estilo y contexto de cada autor para poder realizar una interpretación consciente.

En mi experiencia, al realizar este trabajo aprendí a profundizar en la utilización del pedal del piano y comprendí la importancia tanto del análisis de la partitura como de conocer a detalle el trasfondo de cada obra y autor a interpretar. Espero que este trabajo resulte de utilidad a otros músicos o personas interesadas en la materia.

## Bibliografía

- Badura-Skoda, Eva. 2017. The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven. Bloomington. Indiana University Press.
- Banowetz, Joseph. 1999. El pedal pianístico, técnicas y uso. Madrid: Pirámide.
- Banowetz, Joseph.; Mann, Brian.; Rubinstein, Anton.; Bukhovtsev, Alexsnder.; Carreño, Teresa. 2003. The art of piano pedaling: Two classic guides. Mineola, Nueva York: Dover Publications.
- Berman, Boris. 2008. Prokoviev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer. New Haven. Yale University Press.
- Bernstein, Seymour. 1984. Earth Music Series: The Pedals, libro 4. Nueva York: Schroeder & Gun-ther.
- Buelow, George. 1980. Rhetoric and music. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 15, London: Macmillan Publishers Limited
- Carreño, Teresa. 2001. Possibilities of Tone Color by Artistic Use of Pedals. Edición facsimilar. Revista Musical de Venezuela, año XVIII, no. 43, pp. 67-103.
- Castellanos, Pablo. 1982. Manuel M. Ponce: Ensavo, Recopilacdn y revision de Paolo Mello. México: Universidad Autonoma de Mexico.
- Cheng, Chi-Fang. 2020. Beethoven's pedal Markings. Manchester: University of Manchester.
- Chiantore, Luca. 2007. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial.
- Coraggio, Peter. 1997. Pedaling – “The soul of the piano”. San Diego, California: Neil A. Kjos.
- Curbelo, Oliver. 2012. Análisis de bibliografía dedicada al uso del pedal de resonancia del piano: I - Obras publicadas en el siglo XIX. Revista educativa Hekademos.
- Curbelo, Oliver. 2014. Escuela de pedal. Berlín: Periferia Sheet Music.
- Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

- De la Guardia, Ernesto. 2002. Las sonatas para piano de Beethoven. Historia y análisis. Buenos Aires: Ricordi.
- Diller, Angela. Quaille, Elizabeth. 1942. First Pedal-studies for the piano. Nueva York: G. Schirmer.
- Falkenberg, Georges. 1891. Les pédales du piano. París: Heugel
- Faricy, Katherine. 2004. Artistic Pedal Technique. Canadá: Frederick Harris Music.
- Faricy, Katherine. 2009. Pedaling, Colors in Sound. Minnetonka: MaryMark Music.
- Ferguson, Howard. 2012. La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX. Madrid: Alianza Editorial.
- Fuster, Francisco. (ca.1920). La técnica de los pedales. Madrid: Faustino Fuentes.
- Gaynor, Jessie. 1906. First Pedal Studies for the Piano. Pensilvania: Theodor Presser Compa-ny.
- Gaynor Blake, D. 1925. First steps in the use of the pedal. Cincinnati, Ohio: Willis Music.
- Guerra, Dahlia. 1997. Manuel M. Ponce; A study of his solo piano works and his relationship to Mexican musical nationalism. Oklahoma: The University of Oklahoma.
- Granados, Enrique. 1905. Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta.
- Granados, Enrique. 1911. El Pedal. Manuscrito no publicado. // (2001) Reglas para el uso de los pedales del piano. En A. de Larrocha (ed.), Integral para piano: Pedagógicas 2. Barcelona: Boileau.
- Gebhard, Heinrich. 2012. The art of pedaling: A manual for the use of the piano pedals. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- Gorno, Albino 1900. Material for the study of pianoforte pedals. Cincinnati: John ChurchCo.
- Grout, Donald J., & Palisca, Claude V. 1997. Historia de la música occidental, 2. Madrid: Alianza Editorial

- Klickstein, Gerald. 2009. *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kunkel, Charles. 1893. *Kunkel's Piano Pedal Method*. St. Louis: Kunkel Brothers Publishers.
- Kurt, Honolka. 1080. *Historia de la música*. Madrid: Edaf.
- Lavignac, Albert. 1889. *L'école de la pédale*. Paris: Mackar et Noël.
- Lee, Bora. 2013. *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*. University of Cincinnati.
- Lindemann, Henry. 1999. *Enciclopedia de la música*. Barcelona: Ed. Robinbook.
- Marshall, Frank. 1919. *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano*. Barcelona: Unión Musical Española.
- Marshall, Frank. ca. 1925. *La sonoridad del piano*. Barcelona: Unión Musical Española.
- Martinez, Alejandra. 2020. *Análisis y contextualización histórica de la Sonata en mi menor No. 27 Op. 90 de L.V. Beethoven*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mello, Paolo. 1982. Manuel M. Ponce. *Músico Polifacético*. Heterofoma 15. no. 79.
- Molsen, Uli. 1990. *Curso de pedalización*. Madrid: Real Musical.
- Moreno, Rivas Yolanda. 1995. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: UNAM.
- Morgan, Robert. 1994. *La música del s. XX*. España, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Newman, William. 1988. *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*. New York and London.
- Nieto, Alberto. 2001. *El pedal de resonancia: el alma del piano*. Barcelona: Boileau
- Norden, Hugo. "La fuga", un esbozo de lo sustancial de una fuga basado en los estudios de la Fundación de Hugo Norden en "fuga".

-O'Shea, Gary. 2013. Tesis: Prokofiev's early solo piano music: context, influences, forms, performance. Sheffield: Faculty of Arts and Humanities, The University of Sheffield.

- Pajares, Roberto. 2014. Historia de la música en 6 bloques Ética y Estética. Madrid: Editorial Alonzo.

- Peckler, A. María. 2003. Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Volumen I, España: Complutense.

- Pfeiffer, Agatha. 1922. Estudios para el Manejo del Pedal. Nueva York: G. Schirmer.

Prokófiev, Serguéi. 1979. David H. Appel, ed. Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir. Nueva York : Doubleday & Co.

- Quidant, Alfred. 1888. L'Ame du piano. Essai sur l'art des deux pédales. Paris: Ph. Maquet et Cie.

- Randhel, Don Michael. 2011. Diccionario Harvard de Música. Madrid: Alianza Editorial.

- Rattalino, Pierro. 2005. Historia del Piano. España: Idea Música.

-Rosen, Charles 2009. El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven. Madrid: Alianza Música

- Rosen, Charles. 2007. Formas de Sonata. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L.

- Rossi, Wynn-Anne. 2004. Pedal technique. Ft. Lauderdale, Florida: FJH Music Co.

- Sadie, Stanley. 2000. Diccionario Grove de la Música. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

- Sadie, Stanley. 2001. Johann Sebastian Bach. The New Grove, Dictionary of Music and Musicians. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

- Santórsola, Guido. 1966. El uso inteligente del pedal: O uso inteligente do pedal. Sao Paulo: Ricordi Brasileira.

- Schaum, John W. 1951. Pedal Studies for the Piano. Nueva York: Belwin, Inc.

- Schnabel, Karl. 1950. Modern technique of the pedal. Milán: Edizioni Curci.

- Schytté, Ludvig. 1914. Forty pedal-studies for self-instruction on the pianoforte. Boston: Boston Music.

- Searle, Humphrey. 1966. The music of Liszt. New York: Dover publications, inc.
- Stevenson, Robert. 1963. "Manuel M. Ponce," The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 Vols., ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Stanford, Terry Charles. 1963. The music of Bach: an introduction. N.Y., E.U.A: Dover.
- Walter Hill, Jhon. 2008. La música barroca. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Williams, John-Paul. 2002. The Piano. United State: Billboard Books.

## **Cibergrafía**

- Annagiyeva, Gulsen. Bulut, Damla. 2019. A study on the tecnics of using pedal in great composers piano works.  
[https://www.researchgate.net/publication/336918267\\_A\\_STUDY\\_ON\\_THE\\_TECHNIQUES\\_OF\\_USING\\_PEDAL\\_IN\\_GREAT\\_COMPOSERS\\_PIANO\\_WORKS](https://www.researchgate.net/publication/336918267_A_STUDY_ON_THE_TECHNIQUES_OF_USING_PEDAL_IN_GREAT_COMPOSERS_PIANO_WORKS)
- Chongvattanakij, Chairat. 2018. An Introduction to Liszt's Vallée d'Obermann.  
[https://youtu.be/hq\\_5VE67IUA](https://youtu.be/hq_5VE67IUA)
- Curbelo, Oliver. 2012. Teresa Carreño y Enrique Granados, dos maestros en el uso del pedal. En Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos.  
<http://www.duocurbelo.com/olivercurbelo/ActaOliverCurbelo.pdf>
- Curbelo, Oliver. 2013. Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10553/11335>.
- Curbelo, Oliver. 2015. Mecanismo y evolución histórica del pedal izquierdo. Revista de musicología Sineris.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6357484.pdf>
- Curbelo, Oliver. 2012. Teresa Carreño y Enrique Granados, dos maestros en el uso del pedal. En Actas del Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos. Disponible en: <http://www.duocurbelo.com/olivercurbelo/ActaOliverCurbelo.pdf>
- Edwin, M. 2001. "Harpichord", Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline->

[com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012420?rskey=n6TIUa&result=1](http://com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012420?rskey=n6TIUa&result=1)

-Frank, Robert J. 2000. "Tonos sin acordes". Archivado el 3 de julio de 2007 en Wayback Machine, Theory on the Web, Southern Methodist University.

-Hamilton, K. 2005. "Performing Liszt's piano music", en Cambridge Companion to Liszt, ed. por Kenneth Hamilton, Copyright by Cambridge University Press.

- Kerman, Joseph. 2016. 'Beethoven, Ludwig van' Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg10#S40026.10>

- Kreutzer, Leonid. 1915. Das normale Klavierpedal. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

<http://www.archive.org/details/dasnormaleklavi00kreugoog>

- Mangsen, Sandra. 2016. 'Sonata', Grove Music Online.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

- Martínez, María. 2020. Análisis y contextualización histórica de la Sonata en mi menor No. 27 Op. 90 de L.V. Beethoven. Bogotá: Universidad de Colombia.

<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/78710/Ana%CC%81lisis%20y%20contextualizacio%CC%81n%20histo%CC%81rica%20de%20la%20Sonata%20en%20mi%20menor%20No.%2027%20Op.%2090%20de%20L.%20V.%20Beethoven1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Palisca, V. Claude. 2016. 'Baroque', Grove Music

Online. [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097?q=barroco&search=quick&pos=3&\\_start=1#S02097.1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097?q=barroco&search=quick&pos=3&_start=1#S02097.1)

- Redepenning, Dorothea. 2001. 'Prokofiev, Sergey', Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>

- Samson, Jim. 'Romanticism', Grove Music Online.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751?q=Romanticism&search=quick&pos=1&\\_start=1#S23751.2](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751?q=Romanticism&search=quick&pos=1&_start=1#S23751.2)

- Schmitt, Hans. 1875. Das Pedal des Claviers. Wien: L. Doblinger.

<https://archive.org/details/daspedaldesclavi00schm>

-Treber, Stefan. 2010. A Schenkerian Analysis of Beethoven's E Minor Piano Sonata, Opus 90.

[https://www.academia.edu/5878309/Beethoven s E Minor Piano Sonata Op 90  
\\_A\\_multi\\_player\\_platform\\_for\\_ambiguity\\_and\\_subthematics\\_in\\_Germany\\_and\\_North\\_America](https://www.academia.edu/5878309/Beethoven_s_E_Minor_Piano_Sonata_Op_90_A_multi_player_platform_for_ambiguity_and_subthematics_in_Germany_and_North_America)

- Venino, Albert F. 1893. A pedal method for the piano. New York: Edward Schuberth & Co. <http://www.archive.org/details/pedalmethodforpi00veniisoft>

- Walker, Alan. 'Liszt, Franz', Grove Music Online.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>

- Webster, James. 2001. 'Sonata form', Grove Music Online.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>

- Wolff, Christoph. 2016. 'Bach', Grove Music Online.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Johann+sebastian+bach&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Johann+sebastian+bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

## **Partituras**

-Haslinger, Tobias. 1862-90. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte. Leipzig: Breikopf und Härtel.

-Imre, Sulyok, Imre, Mező. 1976. Anées de Pèlerinage, Première Anée – Suisse. Budapest: Editio Musica.

-Jurgenson, Pyotr. 1909. Serge Prokofiew, Sonate Pour Piano f-moll. Moscow: P. Jurgenson.

-Kroll, Franz. 1866. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14. Leipzig: Breikopf und Härtel.

-Senart, Maurice. 1930. 4 Pièces Pour Piano. Paris: Editions Maurice Senart.



## Anexos

### Anexo 1: Programa de concierto público

Preludio y fuga en sol menor BWV 861  
Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)  
5'

Sonata en mi menor Op. 90 N°27  
Ludwig van Beethoven  
*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (1770- 1827)  
(Con vitalidad y completo sentimiento y expresividad) 16'  
*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*  
(No demasiado rápido y muy cantábile)

Valle de Obermann del Primer año (Suiza) de los Años de Peregrinaje Franz Liszt  
(1811-1886)  
15'

Sonata en fa menor Op. 1  
Sergei Prokofiev  
(1891-1953)  
9'

Cuatro piezas para piano  
Manuel M. Ponce  
I. Prelude (1882-1948)  
II. Arietta 15'  
III. Sarabande  
IV. Gigue

Duración aproximada: 60 min.

## **Anexo 2: Notas al programa**

### **Preludio y fuga en sol menor BWV 861 de Johann Sebastian Bach**

Esta obra forma parte del primer libro del “Clave Bien Temperado”, el cual es un conjunto de dos tomos de 24 preludios y fugas, cada uno de tonalidad y carácter diferente. El preludio es lento y solemne, con trinos largos que evocan voces humanas cantando, así como melodías finas y elegantes. La fuga en cambio tiene un carácter enérgico y dramático, desarrollando un diálogo y lucha constante entre las cuatro voces que la conforman.

### **Sonata en mi menor Op. 90 N° 27 de Ludwig van Beethoven**

Escrita en 1814, año de la Séptima y Octava Sinfonía, esta sonata está dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky, amigo y mecenas de Beethoven.

La obra consta de dos movimientos y cuenta la historia de amor entre el Conde y su amada secreta. El primer movimiento narra un conflicto entre la mente y el corazón, con marcados contrastes y momentos agitados, evocando indecisión y duda. El segundo movimiento, en cambio, narra un diálogo con la amada, lleno de felicidad y dicha descrita por un bello tema que se repite varias veces a lo largo de la pieza. Hay momentos dramáticos, pero siempre regresa a la felicidad.

### **Valle de Obermann del Primer año (Suiza) de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt**

Valle de Obermann está nombrada en referencia a la novela titulada *Obermann* del escritor francés Sénancour, en donde se describe la historia de vacío y angustia existencial de un joven que vive autoexiliado en los Alpes suizos, buscando en vano el sentido de la vida. La música describe varios aspectos de la obra de Sénancour, buscando plasmar en su música el dolor de la soledad humana, así como sus propios sentimientos. De este modo, la palabra “valle” es

una metáfora para la depresión. Además, también hace referencia al poema *Child Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, el cual describe el viaje y travesía por Europa de un héroe solitario, en quien el mismo Byron se ve reflejado. Valle de Obermann es una obra monotemática, debido a que consta de un mismo tema que se va desarrollando y variando a lo largo de la pieza conforme cambia el carácter, expresando distintas emociones. La intensidad de la música va creciendo gradualmente hasta explotar hacia el final en un gran éxtasis emocional.

### **Sonata en fa menor Op.1 de Sergei Prokofiev**

Prokofiev terminó la Sonata en 1909, durante los años de sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo. La obra está dedicada a Vassily Morolyov, un amigo de la infancia de Prokofiev quien era, al igual que él, un gran fanático de Scriabin. Se trata de una pieza sumamente emocional que cuenta con un carácter intenso, contrastante y casi romántico. La Sonata de un solo movimiento incluye melodías dulces y suaves, pero también momentos angustiantes y dramáticos.

### **Cuatro piezas para piano de Manuel M. Ponce**

Las Cuatro piezas para piano son un ejemplo del estilo impresionista y moderno que el compositor adoptó en ocasiones, influencia de sus años de estudio en París. La obra se trata de una composición muy diversa y técnicamente desafiante, también llamada "Suite bitonal" debido a que cada mano toca en un tono diferente. Los cuatro movimientos reflejan en sus títulos el vínculo que tienen con la suite barroca: Preludio Scherzoso, Arietta, Sarabanda y Giga. El Preludio abre la obra con un carácter ligero seguido de la Arietta y Sarabanda que son más bien lentas y expresivas. Finalmente, la Giga cierra la obra de forma enérgica y movida al estilo barroco.

Anexo 3: Partitura de Cuatro piezas para piano de Manuel M. Ponce.  
Ediciones Maurice Senard 1930.<sup>60</sup>

4 PIÈCES POUR PIANO

Manuel M. PONCE

I PRELUDIO SCHERZOSO

Allegro  $\text{♩} = 108$

PIANO *pp non legato*

*p stacc.*

*pp non legato*

Copyright by EDITIONS MAURICE SENARD 1930  
Paris, EDITIONS MAURICE SENARD, 20 rue du Dragon.

E. M. S. 8152

Tous droits d'exécution, de reproduction, d'arrangements réservés pour tous pays.

<sup>60</sup> Las partituras de Manuel M. Ponce son de dominio público desde el año 2019.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a steady bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *dim.* and *p*. Performance instructions include *in tempo mo* and *pp un po' rubato*. The notation shows a transition in the bass line.

Third system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a *pp* dynamic marking and continues the bass line with some chordal textures.

Fourth system of musical notation, continuing the bass line. It includes the instruction *cresce sempre* (crescendo sempre).

Fifth system of musical notation. It includes the instruction *ed animando* and the tempo marking *meno mosso*. The notation shows a change in the bass line's texture.

Sixth system of musical notation. It features the instruction *fff largamente* and shows various chordal structures in both staves.

a Tempo

*pp subito* *mp* *mp*

*p*

a Tempo

*un po rall.* *mp*

*pp* *cresc.*

*mf* *marc.*

E. M. S. 8152

*pp subito*

*pp stacc.*

*cresc.*

**Tempo I**  
*un po allarg*  
*pp leggero come*

The musical score consists of seven systems of staves. The first system has two staves with dynamics *prima* and *f*. The second system has two staves with accents (^) above notes. The third system has two staves with dynamic *p*. The fourth system has two staves with dynamics *pp* and *pp sempre*. The fifth system has two staves with dynamic *p* and a *rit.* marking. The sixth system has two staves with dynamics *quasi trillo*, *dim.*, and *pp*. The seventh system has two staves with a *rit.* marking and an asterisk (\*).



# II ARIETTA

Manuel M. PONCE

Allegretto espressivo  $\text{♩} = 64$

*p* *pp* *pp*

*poco rall.* *a Tempo*

*pp* *cresc. ed accel. molto* *f*

\* *rco.* \* *rco.* *rco.* *rco.*

\* *rco.*

E.M.S. 8152

Tempo I

*p* *poco rall.* *p* *p*

*p* *mp* *mp e un po stretto*

Più mosso

*rit.* *p* *p*

*accel. senza cresc.*

*mp* *senza cresc.* *pochissima cresc.*

*rall.* *p*

### III SARABANDE

Manuel M. PONCE

Non troppo lento, ma espressivo (♩ = 42)

*p* *pp*

*pp*

*f stringendo* *rit.*

*p* *rit.* *p*

FINE

E. M. S. 1152

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *ppp*, and *pppp*, along with performance instructions like *espress.*, *stretto*, *dim.*, and *a Tempo*. There are also markings for *rit.* and *ritard.* and some handwritten annotations. The page is numbered '9' in the top right corner.

*mp stacc.*

*f* *cresc.* *ff accel*

*ff* *pesante* *rall.*

*a Tempo* *ff* *a Tempo* *p* *cresc.*

*pp scherzando*

*f* *p* *pp*

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and a 2-measure rest at the beginning.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, and dynamic marking *ff*.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, dynamic markings *f*, *sf*, and a glissando.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, dynamic markings *pp stacc.* and *sf*.

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, dynamic marking *ff accel.*

Musical staff with treble clef, key signature of three flats, dynamic markings *ff pesante*, *rull.*, and *ff*.

Imp. Française