



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA**

Opción de tesis que para obtener el título de

**Licenciado en Piano**

presenta el alumno

**DAVID SANTOS SANTOS**

ASESORA: DRA. EVGUENIA ROUBINA MILNER

México, D. F. Enero de 2005

  
ENM  
UNAM

m. 339731



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

**“Bendice, alma mía, a  
Jehová,  
y bendiga todo mi ser su santo  
nombre.**

**Bendice alma mía a Jehová,  
y no olvides ninguno de sus beneficios”**

Salmo 103: 1-2

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo intelectual:  
NOMBRE: David Santos Santos  
FECHA: 6 Enero de 2005  
FIRMA: [Firma]

*A mis padres y hermanos.*

*A mi maestra Victoria Espino*

## PROGRAMA

### **Tocata en mi menor BWV 914**

- I.
- II. Un poco Allegro
- III. Adagio
- IV. Fuga (Allegro)

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

### **Sonata para piano solo en Mi mayor, op. 109**

- I. Vivace- Adagio espressivo
- II. Prestissimo
- III. Tema y variaciones:  
Tema: Andante molto cantabile ed espressivo  
Var. I: Molto espressivo  
Var. II: Leggiermente  
Var. III: Allegro vivace  
Var. IV: Un poco meno andante cioè e un poco più adagio come il tema  
Var. V: Allegro ma non troppo  
Var. VI: Tempo primo del tema  
Tema

Ludwig van Beethoven  
(1770-1827)

### **Tocata para piano**

Leonardo Velázquez  
(1935-2004)

### **Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta, op. 43 (versión a dos pianos)**

Sergei Rachmaninov  
(1873-1943)

## CONTENIDO

	<b>Págs</b>
I. Introducción.....	1
II. Toccata BWV 914 de Johann Sebastian Bach.....	3
III. Sonata para piano solo en Mi mayor, op. 109 de Ludwig van Beethoven.....	21
IV. Toccata para piano de Leonardo Velázquez.....	36
V. Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta, op. 43 de Sergei Rachmaninov.....	45
VI. Bibliografía.....	59
VII. Anexos.....	62

## INTRODUCCIÓN

La tarea del intérprete es una actividad de recreación. Por lo tanto, es a partir de las ideas planteadas por el compositor —ya sea en la partitura o, en algunos casos, a través de documentos escritos por el mismo compositor—, que el intérprete deberá formar su propio concepto de la obra a ejecutar. Además, existen otras herramientas que, al servirse de ellas, enriquecen la interpretación, tales como: la investigación en la bibliografía especializada, el análisis musical de la obra, así como el conocimiento de la experiencia que han tenido otros intérpretes con la misma obra (por medio de grabaciones, entrevistas, escritos, etc.). El deber de cada intérprete es el formarse un concepto de la obra lo más completo posible, ayudándose con estas herramientas y procurando lograr una interpretación responsable y comprometida, basada no solo en la intuición y el gusto personal, aunque tales elementos son necesarios y tienen un lugar importante en el proceso de ejecución.

El presente estudio, es el resultado de un trabajo de investigación y análisis de las obras musicales que integran el Programa del Recital de Examen Profesional, para obtener el título de Licenciado en Piano. Cada capítulo está dedicado a una obra en particular y en ellos se ha propuesto exponer los siguientes aspectos:

- el contexto histórico-social en el que se desarrolló la vida del compositor y en el que, por lo tanto, fue creada la obra a interpretar;
- algunas de las características del estilo al que corresponde la obra;
- la experiencia que el compositor tuvo con el instrumento para el cual fue creada la obra;
- las características formales, armónicas, melódicas, rítmico-métricas, tímbricas y de textura musical, que distinguen la obra;
- los problemas técnicos a los que el intérprete se enfrenta al abordar la obra; y
- algunas de las decisiones tomadas en relación con el *tempo*, agógica, dinámica, articulación, ornamentación, uso de los recursos del piano, entre otros aspectos de la interpretación.

Es preciso mencionar que el presente estudio no pretende un análisis exhaustivo de todos y cada uno de los aspectos referidos, sino se dedica a presentar de manera



sucinta los elementos que han servido como base para una interpretación idónea de las obras que conforman el programa del recital arriba mencionado, resumiendo así las experiencias prácticas y el conocimiento teórico que el autor de este trabajo ha recibido durante los años de estudio en la licenciatura.

## TOCCATA EN MI MENOR BWV 914 DE J. S. BACH.

Las principales formas musicales del barroco: cantata, *concerto*, sonata, oratorio y ópera surgieron y se desarrollaron en Italia.<sup>1</sup> Algunas que existían desde en el Renacimiento (como el madrigal, el motete, la *canzona* y el *ricercar*) perduraron hasta bien entrada la época barroca. Esto indica que los compositores del barroco temprano estuvieron interesados en innovar estilísticamente más que formalmente.<sup>2</sup>

Fue el compositor barroco quien desarrolló, de modo consciente, las posibilidades idiomáticas inherentes a los medios instrumentales y vocales.<sup>3</sup>

Para los instrumentos, el barroco fue un periodo de transformaciones, pues se crearon nuevos, y los que existían desde el Renacimiento cambiaron a tal grado, que casi se convirtieron en otros.<sup>4</sup>

Los instrumentos de teclado —como el clavecín, el clavicordio y el órgano— fueron muy importantes en esta época, pues su uso se extendió por toda Europa. A finales del barroco el clavecín se había convertido en el más empleado para ejecutar bajos continuos, gracias a la comodidad en su manejo y a la gran facilidad que ofrecía para tocar acordes, sin embargo, funcionó también como instrumento solista.<sup>5</sup>

La predilección por los instrumentos de teclado por parte de los compositores alemanes —en especial por el órgano— fue resultado de la inclinación por emplear una textura contrapuntística en su música.<sup>6</sup>

Los instrumentos poco a poco dieron pie a estilos específicos. La música para laúd y teclado se hizo también cada vez más idiomática y los compositores demostraron poseer una gran fuente de recursos a la hora de aprovechar las características de los instrumentos respectivos.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Howard Schott, "National Styles", en Julie Anne Sadie (ed. y comp.), *Companion to Baroque Music*, Nueva York: Schirmer Books, 1991, p. 409.

<sup>2</sup> Manfred Bukofzer, *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Alianza Música No. 30, Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 356.

<sup>3</sup> En el Renacimiento, las partes vocales podían interpretarse vocal o instrumentalmente. De manera inversa las partes instrumentales, con frecuencia se definían para "ser tocadas o cantadas", aunque no contasen con una letra. En la música renacentista no hay idiomas diferenciados, la voz y el instrumento son intercambiables, incluso en la música sacra (véase *ibid.*, pp. 28, 29 y 31).

<sup>4</sup> Jeremy Montagu, "Instruments", en J. A. Sadie (ed. y comp.), *op. cit.*, p. 366.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>6</sup> M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 269 y 271.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

La inmensa variedad de formas en la música instrumental del barroco puede dividirse en tres categorías:<sup>8</sup>

- 1) música de danza;
- 2) formas específicamente instrumentales, de carácter rapsódico y composiciones basadas en *cantus firmus*; y
- 3) formas derivadas en un principio de modelos vocales.

Las formas rapsódicas como la toccata, la *intonazione* y el preludio, que corresponden al segundo de los grupos mencionados, eran en esencia, música para solista de carácter improvisado y representan las primeras formas realmente idiomáticas de música para teclado y laúd.<sup>9</sup>

Las características de la toccata —secuencias de acordes alternados con pasajes de escalas— aparecieron por primera vez en el siglo XV en ciertos manuscritos alemanes, como la tablatura de Adam Hebergh y en el *Orgelbuch* de Buxheimer. Sin embargo estas piezas usualmente se señalaban como preludio o preámbulo.<sup>10</sup>

El término toccata fue utilizado en algunas obras para laúd. Por ejemplo, en 1508, Joanambrosio Dalza utilizó el término *tastar de corde* (tocar las cuerdas) —que aparentemente fue la expresión que precedió el vocablo toccata— en cinco piezas para este instrumento. Casi treinta años después, Giovanni Antonio Casteliono en su *Intabolatura de leuto* (1536) incluyó cuatro *tochate*<sup>11</sup> y esta fue la primera aparición del término toccata en una publicación.<sup>12</sup>

Hacia el fin del siglo XVI este término se empleaba para designar ciertas composiciones para teclado, refiriéndose, sin embargo, a diferentes tipos de música.<sup>13</sup> Pero "toccata" (sin un título adicional o suplementario, excepto para indicar el modo o tono) se utilizó principalmente para referirse al tipo de composición destinada a los

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>10</sup> John Caldwell, "Toccata", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 19, Londres: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p. 17.

<sup>11</sup> Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata*, Musicological studies and documents 28, American Institute of Musicology, 1972, p. 13.

<sup>12</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, p. 17.

<sup>13</sup> Se empleó el término *toccata ligature e durezza* en piezas caracterizadas por sincopas y disonancias y por un estilo cromático en *tempo* lento y con ocasionales puntos de imitación. La *toccata in modo di trombetta* es una simple fanfarria transferida al teclado (véase M. C. Bradshaw, *op. cit.*, p. 13).

instrumentos de teclado en el que secciones de acordes sostenidos y pasajes de escalas se alternaban con secciones imitativas.<sup>14</sup>

Las primeras toccatas para teclado de este tipo que fueron publicadas, son las que aparecen en una edición de Sperindio Bertoldo (1591).<sup>15</sup> En relación a esto se debe señalar también el primer volumen de *Il transilvano* de Girolamo Diruta (1593), en el que se incluyeron toccatas de Diruta, Claudio Merulo (las de éste compositor son especialmente innovadoras por el uso de secciones contrastantes), Andrea y Giovanni Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi, Antonio Romanini, Paolo Quagliati, Vincenzo Bellavere (Bell'Haver), y Gioseffo Guami. Otras colecciones importantes en las que algunas toccatas forman parte son: la *Intonationi d'organo* (1593) que contiene cuatro toccatas de Andrea Gabrieli, dos volúmenes de *Toccate d'intavolatura d'organo* (1598 y 1604) de Merulo y *Toccate et ricercari d'organo* de Annibale Padovano (1604).<sup>16</sup>

A excepción de Bertoldo, Luzzaschi y Quagliati, todos estos compositores de toccatas estuvieron activos en Venecia, al menos en alguna parte de su vida. En resumen, se escribieron toccatas para teclado desde antes de 1575 y el centro de su mayor actividad fue Venecia.<sup>17</sup>

Los napolitanos Jean Macque (ca. 1550-1614) y sus alumnos Ascanio Mayone († 1627) y Giovanni Maria Trabaci († 1647) también compusieron toccatas, sin embargo, con un papel menos importante que los venecianos.<sup>18</sup>

El compositor italiano de música para teclado más renombrado del barroco medio fue Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Sus obras se caracterizan por cambios frecuentes de armonía, tonalidad, melodía y ritmos y por su estructura seccional. Sus toccatas se apartan, en cierta manera, del procedimiento de los venecianos, sin embargo, esto no quiere decir que el compositor se haya alejado completamente de él,

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>17</sup> Se han hecho varias consideraciones acerca de las toccatas venecianas. 1) Varios autores (Wilhelm Fischer en 1924, Ernest Ferand en 1938, y Willi Apel) coinciden en que son composiciones libres que no están basadas en modelos vocales sino que adquieren su forma de la naturaleza del instrumento mismo. 2) La composición de toccatas está ligada a la práctica de improvisación. Por ejemplo, Gombosi las describe como composiciones en estilo de improvisación. Según este autor ellas son los primeros ejemplos de música para teclado hecha sin premeditación, aunque esas "improvisaciones" estuvieran congeladas en notación escrita. 3) Las toccatas venecianas provienen de las *intonationi* y ambas se originan en el preludio. 4) La característica estructural básica de la toccata veneciana es el contraste entre secciones imitativas y secciones virtuosísticas (véase M. C. Bradshaw, *op. cit.*, pp. 15-16).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

pues en algunas de sus toccatas sigue completamente esta tradición.<sup>19</sup> En su *Fiori Musicali* (1635), una colección de tres misas para órgano y algunas piezas incidentales, las toccatas tienen un propósito litúrgico.<sup>20</sup> De las toccatas de Frescobaldi que fueron publicadas, varias, probablemente, no fueron pensadas para órgano, pues ninguna de la primera colección fue designada "*per l'organo*", y en el segundo libro, Frescobaldi identifica dos de ellas "para órgano" y dos más tiene las recomendaciones "con y sin pedales", lo que implica que las restantes no estaban confinadas solo al órgano y, por ende, a las funciones litúrgicas.<sup>21</sup>

En la última mitad del siglo XVII compositores italianos como Bernardo Storace y Gregorio Strozzi (napolitanos), Bernardo Pasquin (activo en Roma), y Domenico Zipoli (activo en Roma y Sevilla) continuaron componiendo toccatas siguiendo la estructura y el estilo de sus predecesores.<sup>22</sup>

A finales del barroco se destacan las toccatas del italiano Alessandro Scarlatti (1660-1725), pues fueron escritas para clavecín y con seis o siete secciones contrastantes, incorporando elementos como la fuga, el recitativo y las variaciones.<sup>23</sup>

El género se difundió a otras partes de Europa, gracias a que hubo algunas situaciones que sirvieron como puntos de unión entre Venecia y la región del sur de Alemania y Austria. Por ejemplo, Annibale Padovano trabajó en Graz como organista y maestro de capilla en la corte del príncipe Charles, archiduque de Austria; Andrea Gabrieli fue amigo cercano de Orlando di Lasso y maestro de Hans Leo Hassler; Giovanni Gabrieli estuvo activo en la corte de Múnich de 1575 a 1579 y después fue maestro de Heinrich Schütz. Por lo tanto, es fácil suponer que los compositores alemanes como los austriacos fueron susceptibles a la influencia del estilo italiano y la técnica de componer toccatas.<sup>24</sup>

En el sur de Alemania, Adam Steigleder (1561-1633), Hans Leo Hassler (1569-1622) y Christian Erbach (1573-1635) siguieron claramente modelos venecianos en sus toccatas e *introiti*.<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid*, pp. 77-78.

<sup>20</sup> *Ibid*.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>23</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.

<sup>24</sup> M. C. Bradshaw, *op. cit* pp. 72-73.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 72.

También se puede ver la influencia italiana en las toccatas de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), organista en Ámsterdam. En ellas la estructura de las toccatas venecianas juega un importante papel. Su alumno, Samuel Scheidt (1587-1654), organista en Halle, también recurrió a la composición de toccatas en cuyos manuscritos se puede ver que siguen el patrón de las de su maestro, no solo en estilo sino también en estructura.<sup>26</sup>

Además de la obra de Sweelinck, la presencia más notable de las características de la antigua técnica veneciana se encuentran en las toccatas de un alumno de Frescobaldi, Johann Jacob Froberger (1616-1667), organista de la corte en Viena. Éste combinó el estilo de su maestro con el procedimiento veneciano.<sup>27</sup> El elemento rapsódico del estilo de Froberger pasó a los franceses a través de transcripciones de algunas de sus toccatas, lo que resultó en el preludio francés sin compás, pero ellos no adoptaron el término toccata.<sup>28</sup>

Otros compositores de toccatas en Austria y el sur de Alemania que estuvieron muy ligados a la tradición veneciana fueron F. T. Richter (1649-1711), Georg Muffat (1653-1704) —cuyo *Apparatus musico-organisticus* (1690) fue una obra muy importante en la música para órgano—,<sup>29</sup> Georg Reutter (1656-1738), F. X. A. Murschhauser (1663-1738) y S. A. Scherer (1631-1712).<sup>30</sup>

En Alemania central, los compositores favorecieron poco el uso del género de toccata, por ejemplo, Johann Christoph Bach (1642-1703), organista en Eisenach y primo del padre de J. S. Bach, no escribió ninguna toccata. Sin embargo, hubo compositores que sí cultivaron este género, como Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Kuhnau (1660-1722) y Johann Krieger (1651-1735), aunque con escasos ejemplos.<sup>31</sup>

En el norte de Alemania, las toccatas de los compositores luteranos de la última mitad del siglo XVII, tales como: Matthias Weckmann (1619-1674), organista en Hamburgo, Jan Adam Reincken (1623-1722), organista en Hamburgo, Dietrich

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 67-69.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 79-81.

<sup>28</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>30</sup> M. C. Bradshaw, *op. cit.*, p. 81.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

Buxtehude (ca. 1649-1707), organista en Lübeck, Andreas Kneller (1649-1724), organista en Hamburgo, Christian Ritter (ca. 1645- después de 1724), organista en Halle, Dresden, Hamburgo y la corte sueca, y Nicolaus Brunhs, organista en Husum, no están ligadas en forma alguna a la tradición veneciana.<sup>32</sup> En las obras de estos compositores y especialmente en las de Weckmann, Reincken y Buxtehude se nota una creciente distinción estilística e idiomática entre el órgano y el clavecín. Buxtehude fue un maestro en el uso del *stylus fantasticus*, que es una forma libre de componer, en donde se utilizan gestos retóricos, dramáticos y extravagantes. Sus obras en este estilo son llamadas *Praeludium*, *Preambulum* o *Toccatas*. Él convirtió la toccata en una obra de gran magnitud en la que alternó secciones rapsódicas con secciones imitativas y fugadas.<sup>33</sup>

No obstante que el número de compositores alemanes interesados en la toccata como medio de expresión, declinó claramente hacia fines del barroco,<sup>34</sup> las obras de los compositores que trabajaron este género —los de Italia, Alemania, Países Bajos y Austria— apuntan hacia las de Johann Sebastian Bach, pues él fue uno de los últimos grandes compositores que escribieron una cantidad significativa de estas piezas.<sup>35</sup>

Johann Sebastian Bach (1685-1750) compuso un gran número de obras para órgano. El arte organístico, que juega un papel tan importante a lo largo de la historia musical, encuentra en Bach su más brillante realización. Desde los primeros pasos dados en sus años de aprendizaje, hasta los umbrales de la muerte, el órgano fue el protagonista del arte y de la vida de Bach<sup>36</sup> y, precisamente en sus obras para órgano Bach alcanzó por primera vez su plena maestría.<sup>37</sup>

Se conocen cerca de 250 composiciones de Bach para este instrumento. De éstas, un centenar corresponde a obras "libres", no precisamente litúrgicas (preludios y fugas, *fantasias*, *toccatas*, etc.) las restantes están relacionadas con el coral luterano.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>33</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> Johann Gottfried Walther (1684-1747), organista en Weimar, compuso un gran número de preludios basados en el coral luterano, algunos preludios y fugas, pero solo una toccata y fuga y Georg Böhm (1661-1770, organista en Lüneburg) compuso principalmente corales para órgano junto con suites y preludios y fugas (véase M. C. Bradshaw, *op. cit.*, pp. 84-85).

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Alberto Basso, *La época de Bach y Haendel*, Historia de la Música No. 6, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 129.

<sup>37</sup> Albert Schweitzer, *J. S. Bach. El músico poeta*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955, p. 139.

Bach tenía un extraordinario conocimiento no sólo del alcance expresivo del instrumento, sino también de la evolución artística del repertorio para órgano.<sup>38</sup> Bach estudió toda la música que caía en sus manos, desde los repertorios antiguos —su biblioteca incluía tres copias del *Orgel oder Instrument Tabulatur* de Elias Nicolaus Ammerbach, escrito en 1571 y del *Fiori Musicali* de Frescobaldi copiado a mano por él mismo— hasta las obras de los compositores franceses (D'Anglebert, Couperin, Dieupart, Grigny, Raison, Marchand), italianos (Legrenzi, Albinoni, Corelli, Loti, Caldara, Vivaldi, Marcello, Bonporti) y alemanes (Froberger, Kerll, Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Böhm, Strungk, Bruhns, Ferdinand Fischer, Haendel, Fasch, Grauper y Telemann).<sup>39</sup> Bach conoció algunos de los compositores alemanes y a su obra a través de encuentros personales. Cuando de niño fue soprano del coro de la escuela de Lüneburg, conoció a los organistas Loewe, alumno de Schütz y a Böhm, alumno de Reinken. En su adolescencia hizo un viaje a pie hasta Hamburgo donde visitó a los organistas Reinken y Vincent Lübeck. En 1705, nuevamente a pie, se trasladó desde Arnstadt hasta Lübeck, con el fin de conocer a Buxtehude y su obra para órgano, con la cual quedó tan impresionado que permaneció en Lübeck más tiempo del que había planeado.<sup>40</sup>

Su fama como organista no solo se debió a las obras compuestas para este instrumento y a sus ejecuciones,<sup>41</sup> sino también a sus habilidades como improvisador<sup>42</sup> y supervisor en la construcción y reparación de órganos.<sup>43</sup>

Al mismo tiempo, Bach prestó especial atención a la composición de obras para clavecín y clavicordio.<sup>44</sup> Desde sus comienzos y en oposición a la tradición del siglo

<sup>38</sup> A. Basso, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>39</sup> Christian Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1987, p. 137; M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 279.

<sup>40</sup> M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 280.

<sup>41</sup> J. N. Forkel en la biografía de Bach escribió: "Bach fue el más grande organista y tecladista que hemos tenido" (véase C. Wolff, *op. cit.*, p. 142); en 1717 en Dresden, Bach y el organista francés Louis Marchand fueron invitados a tomar parte en una competencia en el órgano sin previo aviso y, por lo tanto, sin oportunidad de prepararse para el certamen, del cual Marchand huyó a escondidas, probablemente, porque tenía conocimiento de las mejores habilidades organísticas de Bach y tuvo miedo a exponerse (véase J. A. Sadie, *op. cit.*, p. 208).

<sup>42</sup> Mattheson, en su *Das beschützte Orchestre* (1717), dice que Bach era considerado el más grande improvisador de Alemania en su tiempo (véase *Ibid.*, p. 205).

<sup>43</sup> C. Wolff, *op. cit.*, pp. 142 y 143.

<sup>44</sup> Debido al extraordinario desarrollo de la escuela de clavicembalistas y organistas alemanes desde Froberger a Bach, la distinción entre los idiomas del clavicémbalo y el órgano se cristalizó. Esto sucedió, principalmente, gracias a la mediación de los clavecinistas franceses. Sin embargo estos idiomas no llegaron a separarse del todo, ni siquiera en época tan tardía como la de Bach. Era usual que clavecinista y organista se fundieran en la misma



XVII, el compositor escogió escribir específicamente para órgano o para clavecín, lo que se atribuye a la influencia de Buxtehude.<sup>45</sup> Johann Nikolaus Forkel señala que muchos de los principios que Bach utilizó para ejecutar las obras para clave podían ser aplicados, en general, a la interpretación de sus obras para órgano, aunque también reconoció que el estilo y la manera de manejar ambos instrumentos eran tan diferentes como lo eran los propósitos a los cuales estaban destinados.<sup>46</sup>

Por falta de datos de referencia exacta se suele estudiar la vida y la obra de Bach tomando como base los lugares en los que trabajó.<sup>47</sup> Por la misma razón el ordenamiento cronológico de sus composiciones resulta difícil y a veces imposible, especialmente en el campo de sus obras "libres"<sup>48</sup> y, particularmente, en sus obras tempranas para instrumentos de teclado, que fueron compuestas en los años en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar. Éstas actualmente sobreviven solo en copias que, generalmente, fueron hechas por alumnos suyos.<sup>49</sup> Los preludios y fugas, las toccatas y las *fantasias* de este periodo se hallan muy cerca del estilo de Buxtehude.<sup>50</sup>

Sus toccatas para órgano pueden ser:

1) obras en las que la toccata y los elementos fugados están fuertemente ligados —también influenciado por Buxtehude— como en la *Toccatà BWV 565* o en la *Toccatà BWV 564*, u

2) obras en donde la toccata es un movimiento independiente y es precedido por una fuga; es el caso de la *Toccatà y Fuga BWV 538* o la *Toccatà y Fuga BWV 540*.<sup>51</sup>

---

persona. Incluso hubo géneros que compartieron ambos instrumentos, como el preludio, la fuga, la *fantasia* y la *toccatà* (véase M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 271).

<sup>45</sup> M. Boyd, *op. cit.*, en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 811.

<sup>46</sup> C. Wolff, *op. cit.*, p. 140.

<sup>47</sup> A. Basso, *op. cit.*, p. 120.

<sup>48</sup> De la muy famosa *Toccatà y Fuga en Re menor BWV 565* —en realidad designada por Bach con el único título de *Toccatà*— podría pensarse que es una obra tardía, sin embargo, es una obra de los años de juventud del compositor, probablemente de Arnstadt o de Mühlhausen (véase *ibid.*, p. 129).

<sup>49</sup> De la producción de Bach anterior a los años 1706-1707, han sobrevivido en autógrafos manuscritos solo cinco obras: la *Fantasia en do menor BWV Anh. 205*, el *Preludio en Sol menor BWV 535 a*, el *Preludio en Do menor BWV 921*, y los conjuntos de corales *Wie Schön leuchtet der Morgenstern BWV 739* y *764* (véase C. Wolff, *op. cit.*, p. 94).

<sup>50</sup> De las tocatas de Buxtehude, Bukofzer dice: "Sus tocatas nos demuestran con sus atrevimientos armónicos, sus impresionantes solos de pedal y sus contornos melódicos de formas fantásticas, que él fue un compositor de una imaginación inquieta y profundamente inspirada" (véase M. Bukofzer, *op. cit.*, pp. 274 y 281).

<sup>51</sup> J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.

Las toccatas para clave BWV 910 a 917, a las que pertenece la *Toccatà BWV 914*, fueron escritas probablemente en Weimar (1708 a 1717) o en una fecha anterior y, al parecer, Bach las pensó como obras independientes, pues nunca las agrupó en una colección como lo hizo, por ejemplo, con los corales para órgano. En general, estas toccatas son obras de varios movimientos, en las que Bach incorporó al menos una o, a veces, dos fugas.<sup>52</sup> Estas piezas se caracterizan, además, por su riqueza armónica y por el uso de tonalidades “modernas”.<sup>53</sup> Estos rasgos también pueden encontrarse en sus toccatas para órgano.<sup>54</sup>

Bach es el primero de los compositores en crear obras en las que logra un equilibrio al combinar géneros de estilo libre, rapsódico e improvisado —como el preludio, la *fantasia* y la *toccatà*— y uno de los géneros más estrictos como es la fuga, creando así el llamado “ciclo de Bach”.<sup>55</sup> Particularmente en la *Toccatà BWV 914* —de cuatro movimientos— el primero y el tercer movimientos muestran un estilo libre e improvisatorio, mientras que el segundo y el cuarto son doble fuga y fuga simple, respectivamente.

En el primer movimiento —escrito en compás de 3/2 y sin indicación de tempo o carácter— el compositor establece la tonalidad principal. Es un movimiento de pequeñas dimensiones que no tiene complicaciones armónicas, pues en él, el compositor emplea solamente los grados principales: I, IV y V. Bach compuso este movimiento a partir del material melódico del primer compás (ejemplo 1).

#### Ejemplo 1



La primera y segunda frases (compases 1 al 11) consisten en dos progresiones —ascendente y descendente, respectivamente— basadas en este mismo material melódico. Los últimos tres compases del movimiento, son una pequeña coda, en la que

<sup>52</sup> *Ibid.*

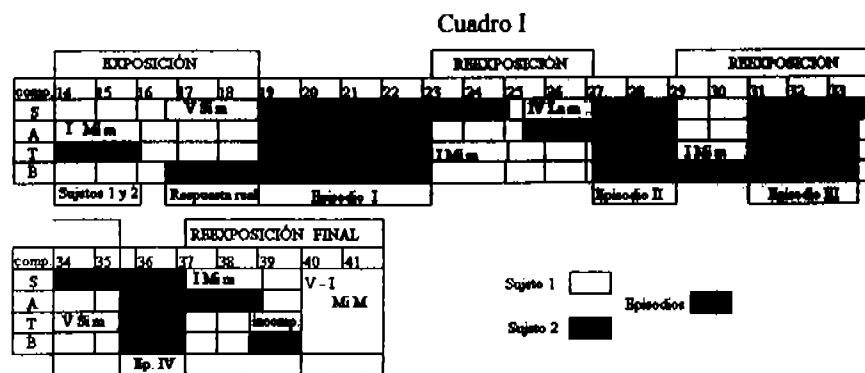
<sup>53</sup> M. C. Bradshaw, *op. cit.*, p. 85.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Konstantin Rozenschild, *Historia de la música universal (Istoria zarubezhnoi muziki)*, vol. I, Moscú: Muzyka, 1973, pp. 480-482.

Bach, recurriendo la tercera de picardía, termina en Mi mayor. Por el estilo en el que está escrito, se puede interpretar este movimiento como un preludio,<sup>56</sup> cuyo propósito es el dar al ejecutante — o “improvisador”, si es que se quiere hacer una alusión al estilo de improvisación en el cual está escrito— la oportunidad de probar el instrumento, calentar los dedos y familiarizarse con la tonalidad.

El segundo movimiento es una doble fuga a cuatro voces (cuadro I), escrita en compás de 4/4, con respuesta real y la indicación *Un poco Allegro*.<sup>57</sup>



Cada sujeto tiene características diferentes: la característica principal del sujeto 1 (ejemplo 2) es que se desarrolla por grados conjuntos y el ritmo predominante en él es un octavo y dos dieciseisavos.

### Ejemplo 2



<sup>56</sup> Philipp Spitta, uno de los más importantes biógrafos de Bach, describe el primer movimiento diciendo que “su carácter general es (...) similar a un mero preludio” (véase Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, vol. 1, Nueva York: Dover Publications, 1979, p. 441).

<sup>57</sup> Las indicaciones *Un poco allegro*, *Adagio* y *Allegro*, que aparecen como indicaciones para los movimientos 2, 3 y 4, respectivamente, están tomadas de la edición *urtext* de la *Toccatas BWV 910-916* de J. S. Bach (véase R. Steglich (ed.), *Toccatas BWV 910-916 de J.S. Bach*, Munich: Henle Verlag).

La característica del sujeto 2<sup>58</sup> (ejemplo 3) es que, aunque principalmente se mueve por grados conjuntos, tiene un intervalo de quinta descendente y otro de octava ascendente y el ritmo predominante es el cuarto.

### Ejemplo 3



Hay dos motivos que son empleados como material melódico de los episodios. El primer motivo está formado por dieciseisavos (ejemplo 4),

### Ejemplo 4



y el segundo formado por un octavo y dos dieciseisavos (ejemplo 5).

### Ejemplo 5



Éste último está presente también en el sujeto 1 (compás 15). En el episodio I (compases 19 al 23) encontramos el motivo 1 en la voz del alto y el motivo 2 en la del soprano. En el episodio II (compases 27 al 29) nuevamente se encuentran los dos motivos, el motivo 1 en el compás 27, en las voces del alto y del soprano y en el compás 28 el motivo 2 en la voz del soprano. En el episodio III (compases 31 a 33), solamente aparece el motivo 2 y su presentación se alterna entre las distintas voces que aparecen en estos compases. En el episodio IV (compases 35 y 36) se encuentra el

<sup>58</sup> El sujeto dos de la doble fuga, anticipa la combinación básica del coro "Confiteor" del Credo de la *Misa en Sim* de Bach (véase A. E. F. Dickinson, *Bach's Fugal Works*, Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1979, p. 105).

motivo 1 en la voz del tenor y el 2 en la del soprano. Como en el primer movimiento, Bach utiliza también la tercera de picardía para concluir esta doble fuga.<sup>59</sup>

El tercer movimiento está escrito en compás de 4/4 y tiene la indicación *Adagio*. Es un movimiento de forma libre (cuadro II), y en él se muestra nuevamente el estilo de improvisación, pues está elaborado a modo de *cadenza*. Tiene cuatro secciones bien delimitadas, pues al final de cada sección se establece alguna tonalidad

Cuadro II

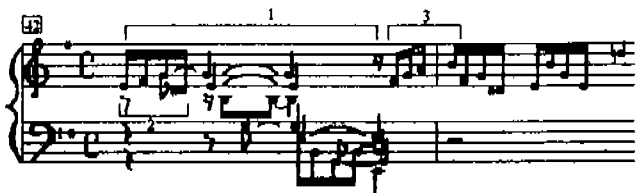
Sección uno Compases 42 al 49	Sección 2 Compases 49 al 54	Sección tres Compases 54 al 60	Sección cuatro Compases 60 al 70
Comienza en Mi m con el tema (ejemplo 6). Inflexión al IV grado (compás 2 en adelante). Termina en Mi mayor.	Comienza con un trémolo sobre el VII grado disminuido de Si m y una escala descendente de Si m en treintaidosavos. Retoma el tema (compás 10). Inflexión a La m (compás 11). Con figuras de treintaidosavos va a Si M a través de su VII grado disminuido. Termina en Si M.	Comienza con una escala ascendente en treintaidosavos sobre el V grado de Sol M. Retoma el tema en Sol M, pero no se establece en esta tonalidad, sino que inmediatamente va a Re M, tonalidad en la que se desarrolla mayormente esta sección. Termina en Re M.	Comienza con figuras de treintaidosavos sobre el V grado de La m, tonalidad en donde se desarrolla mayormente esta sección. En esta sección se empleó nuevo material temático y una armonía más disonante que en las secciones anteriores. Modula a Mi m (a partir del compás 22) Carácter más contundente y conclusivo. Termina en Mi mayor.

Entre las características que distinguen este movimiento se puede señalar su armonía inestable —hasta cierto punto, pues una vez que llega a una tonalidad, repentinamente introduce una diferente— y su carácter declamatorio, reflexivo y de búsqueda. El material melódico predominante en todo el movimiento se desprende del

<sup>59</sup> Ph. Spitta dice que la doble fuga de la *Tocatta BWV 914* “está llena de un anhelo agonizante desde el comienzo, donde el primer suspiro es oído en la séptima suspendida, hasta el final, donde los temas se repiten en la misma posición, como si nunca hubieran podido estar satisfechos” (véase Ph. Spitta, *op. cit.*, p. 441).

tema con el que comienza el movimiento —divido en partes para explicar la manera en que, a partir de éste, se desarrollan otros pasajes en las demás secciones (ejemplo 6).

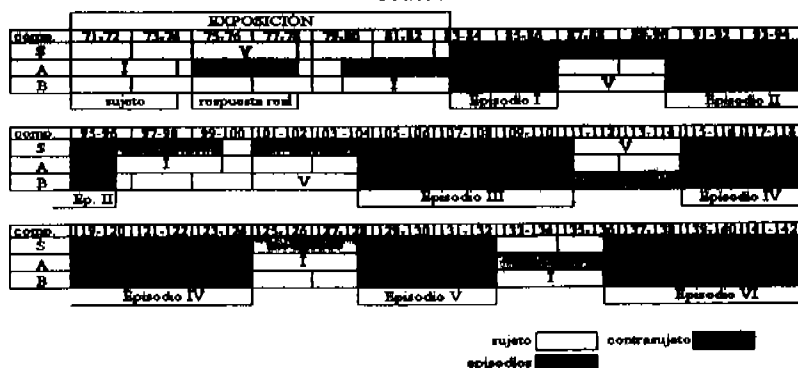
Ejemplo 6



La primera parte del tema está presente en el inicio de las secciones uno (en Mi m, compás 42), dos (en Mi m pero con un giro a Do M, compás 51) y tres (en Sol M, compases 54 y 55). La segunda parte del tema está presente en los compases 45, 48, 59 y 69 y en ritmo de treintaidosavos en el compás 53. La tercera parte del tema la encontramos en su forma original en los compases 47, 51, compás 52 en ritmo de dieciseisavos, compás 58, y en el compás 61 con el ritmo modificado. También está presente pero con los intervalos invertidos en los compases 44, 46 al 48, 55, y 62.

La fuga final (cuadro III), está escrita en compás de 4/4, tiene la indicación *Allegro* y su respuesta es real. Aparentemente, esta fuga está basada en una pieza de un compositor italiano no identificado todavía.<sup>60</sup>

Cuadro III



sujeto  contrasujeto   
episodios

<sup>60</sup> Malcolm Boyd, *Bach*, Londres: Oxford University Press, 1995, p. 28

El sujeto (ejemplo 7) está construido en dieciseisavos y tiene elementos virtuosistas, propios del idioma de los instrumentos de teclado, esto es, la división de la escala en motivos de notas alternadas y el uso de arpeggios de alcance fácil a la mano.

Ejemplo 7

The image shows two staves of musical notation for 'Ejemplo 7'. The music is in C major and common time (C). It consists of two staves, likely representing the soprano and alto parts. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 16th notes. There are two bracketed sections: the first is labeled '1' and the second is labeled '2'. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Este recurso fue muy socorrido por Bach en sus primeras obras para teclado, pero lo empleó en algunas obras posteriores.<sup>61</sup>

El contrasujeto (ejemplo 8) es regular, pues aparece siempre que se presenta el tema.

Ejemplo 8

The image shows a single staff of musical notation for 'Ejemplo 8'. The music is in C major and common time (C). It is written in 16th notes. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Los episodios están contruidos en el mismo estilo que el sujeto, incluso, con el mismo carácter y algunos elementos melódicos de éste. Para ejemplificar esto último, podemos tomar dos partes del sujeto, señaladas en el ejemplo 7. La parte 1 se encuentra en los episodios I (bajo, compases 83 al 86; soprano y alto, compás 85), II (soprano y bajo, compases 93 y 94), III (soprano, compases 108 al 110), IV (soprano, compases 117 al 122), V (bajo, compases 128 al 131; soprano, compás 132), y VI (bajo, compases 136 y 137; soprano, compases 138 y 139). La parte 2 la podemos

<sup>61</sup> M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 282.

encontrar en los episodios I (bajo, compás 86), II (soprano, compases 90 al 92; bajo, compás 95), III (bajo, compases 108 al 111) y IV (soprano, compás 124).

Es importante que el intérprete, al abordar una obra de Bach, tenga a su disposición, una edición que se apege al original —en la medida de lo posible— y sin marcas de algún editor, para cuidar ser influenciado por estas señalizaciones, pues en muchos de los casos, éstas se hacen sin tomar en cuenta las reglas para la realización de ornamentos, articulación, agógica y dinámica de la música barroca que deben conocerse para hacer una interpretación adecuada.

Los ornamentos que aparecen en la edición *urtext* de la *Toccatà BWV 914* son solo de dos tipos: mordentes y trinos cortos (*pralltriller*). En la música barroca todos los mordentes son inferiores, y se ejecutan diatónicamente comenzando con la nota real y se hacen en el tiempo y no antes. Los trinos cortos se ejecutan también diatónicamente, comenzando el trino con la nota superior, batiendo el trino durante el tiempo que lo requiera la figura rítmica de la nota real.<sup>62</sup>

En cuanto a la articulación en la música barroca, existen reglas para su realización. En el caso de la música de Bach, ya que la mayoría de sus obras no tienen signos de articulación, las reglas de articulación han sido establecidas con base en las obras en que el compositor sí puso marcas de articulación.<sup>63</sup> Sin embargo, a pesar de que existen estas reglas, puede haber varias maneras de realizar la articulación.<sup>64</sup> Una sugerencia para realizar la articulación en la *Toccatà BWV 914* es la siguiente<sup>65</sup> (por razones de espacio, solo se indicará la articulación en algunos fragmentos de la obra): Como se ha mencionado, el primer movimiento fue desarrollado a partir del material melódico que se encuentra en el primer compás. Por esta razón, será suficiente con indicar la articulación de este compás (ejemplo 9).

<sup>62</sup> Paul Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the keyboard*, Londres: Clarendon Press, Oxford University Press, 1995, pp. 325; Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1985, pp. 343-378.

<sup>63</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as a speech, ways to a new understanding of music*, Portland Oregon: Amadeus Press, 1988, pp. 39-58.

<sup>64</sup> Bach, en la *Cantata No. 47* —una de las obras en las que sí escribió marcas de articulación— empleó dos diferentes formas de articulación en pasajes similares (véase *ibid.*, p. 43).

<sup>65</sup> Los signos de articulación empleados en los ejemplos musicales son ligadura y punto. El punto es utilizado para indicar que la nota debe ser desligada de la anterior y la posterior, y no debe ser interpretado como *staccato*.



### Ejemplo 9



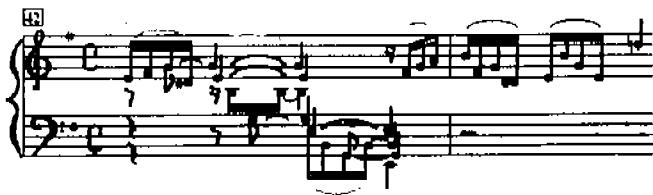
Para el segundo movimiento (doble fuga), la articulación sugerida, es para los sujetos 1 y 2 (ejemplo 10).

### Ejemplo 10



El tercer movimiento tiene la indicación *Adagio*, y por esta razón la articulación debe hacerse de manera sutil. Se han indicado con color gris las ligaduras de articulación, para diferenciarlas de las de unión (ejemplo 11).

### Ejemplo 11



Para el cuarto movimiento (fuga final), la articulación sugerida es para el sujeto y el contrasujeto (ejemplo 12).

## Ejemplo 12



Al interpretar en el piano una obra que originalmente fue escrita para clavecín, como es el caso de la *Toccatà BWV 914*, debe considerarse que se está haciendo una transcripción y por lo tanto, deben emplearse los recursos tímbricos y dinámicos del piano. En este sentido, una sugerencia de interpretación es emplear estos recursos moderadamente. La articulación debe hacerse de manera sutil, sin exagerar la separación de las notas que deben desligarse, sobre todo en los movimientos con tempo lento. Debe buscarse una sonoridad que no se aleje demasiado de aquella que se puede lograr en el clavecín, es decir, no deben exagerarse los cambios de dinámica, y se debe tratar de lograr un sonido ligero. En lo que respecta al uso del pedal en la *Toccatà BWV 914*, es preferible utilizarlo sobriamente en los movimientos uno y tres, que requieren de un sonido con más armónicos, mientras que en las fugas (segundo y cuarto movimientos) se puede prescindir de él, ya que en la textura polifónica la sonoridad es más amplia.

Aunque es verdad que, tanto en ésta como en las otras toccatas de Bach, se hace uso de recursos virtuosísticos tales como: escalas rápidas, trémolos, arpeggios, y de los elementos de improvisación, no deben ser conceptuadas como piezas en las que solo se hace un despliegue de habilidades técnicas, pues son obras que tienen un gran poder emotivo y de expresión.<sup>66</sup> Ph. Spitta describe la *Toccatà BWV 914*, un tanto poéticamente, diciendo que "es una de esas obras cargadas de melancolía y profunda nostalgia que solo Bach pudo escribir". Refiriéndose a la fuga final se expresa de la siguiente manera: "sólo puede ser apreciada por aquellos que, con experiencia en el

<sup>66</sup> M. C. Bradshaw, *op. cit.*, pp. 85-86.

dolor, han vivido todo el ciclo de la aflicción”.<sup>67</sup> A su vez, Karl Geiringer, en su descripción de la fuga final, opina que “Bach está más preocupado por la expresión que por la forma”.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ph. Spitta, *op. cit.*, p. 441-442.

<sup>68</sup> Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, Madrid: Altalena Editores, 1982, p. 280.

SONATA PARA PIANO SOLO EN MI MAYOR, OP. 109  
DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.

El piano, desde el tercer cuarto del siglo XVII, ha ocupado un lugar central en el quehacer musical, tanto en el campo profesional como en el *dilettanti*. Desde su invención entre 1709 y 1711, por Bartolomeo Cristofori,<sup>1</sup> su desarrollo ha sido una historia de reinventiones, adaptaciones o, incluso, de la reaceptación de los elementos que fueron parte integral de la concepción original de Cristofori.<sup>2</sup> Solo unos pocos constructores de pianos italianos siguieron las huellas de Cristofori. Sin embargo, principalmente los alemanes, tanto constructores como músicos, fueron los que explotaron el invento de Cristofori en los años posteriores a su muerte, acaecida en 1731.<sup>3</sup> A partir de entonces numerosos constructores experimentaron con el nuevo instrumento.<sup>4</sup> A principios del siglo XVIII, predominaron, básicamente, dos tipos de mecanismo: el mecanismo inglés y el vienés. Los instrumentos ingleses tenían una estructura más pesada que la de los vieneses, lo que permitió que tuvieran más tensión de las cuerdas y, por lo tanto, un sonido más fuerte, convirtiéndose en los instrumentos más sonoros de su tiempo. El fabricante de pianos ingleses más representativo fue John Broadwood, quien, además, fue el primero en añadir pedales de prolongación del sonido (un invento de 1783), en vez de los de rodilla, en uso hasta ese entonces. Los instrumentos vieneses —originalmente desarrollados por J. A. Stein—, de estructura y mecanismo menos pesado que el inglés y de toque menos profundo, podían producir

---

<sup>1</sup> Bartolomeo Cristofori, constructor de clavecines y cuidador de los instrumentos de la corte de los Medici en Florencia, fue el primero en construir un instrumento de teclado que emitía el sonido a partir de un mecanismo en el que las cuerdas eran golpeadas por pequeños martillos (martinetes), y en cual se podía obtener sonidos fuertes y sonidos suaves. Él dio a este instrumento el nombre de "*gravicembalo col piano e forte*" y éste fue el antecesor más directo del instrumento que hoy conocemos como piano (véase Edwin M. Ripin, "Pianoforte" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980, p. 683).

<sup>2</sup> En sus inicios, el desarrollo del piano estuvo casi estancado; a partir de 1750, aproximadamente, tuvo un desarrollo intensivo, mientras que a partir de 1800 se abrió un periodo de estandarización y refinamiento (véase *ibid.*, pp. 682-710).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>4</sup> Entre los constructores de pianos más renombrados en el siglo XVIII se puede mencionar a los alemanes Gottfried Silbermann y sus alumnos Johann Stein y Johannes Zumpe, quien trabajó en Inglaterra, el austriaco Anton Walter, los ingleses Broadwood y Shudi y los franceses Pleyel y Erard (véase *ibid.*, pp. 686-695).

un sonido más ligero, delicado y más adecuado para los pasajes de notas rápidas que los instrumentos ingleses.<sup>5</sup>

A medida que la popularidad del clavicordio y del clavecín iba en declive, el piano ganaba el favor del público. El número de compositores virtuosos del teclado que escribieron para este instrumento creció de manera sorprendente. Los más significativos de ellos fueron: Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817), Leopold Kozeluch, Joseph Wölfl (1773-1812), Joseph Gelinek (1758-1825), Daniel Steibelt (1765-1823), Johann Baptist Cramer y, de una generación posterior, John Field (1782-1827), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), y entre ellos, los más destacados fueron Jan Ladislav Dussek y Muzio Clementi.<sup>6</sup>

Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor y uno de los más notables pianistas de esta misma generación, fue reconocido como virtuoso e improvisador en el teclado.<sup>7</sup> Desde sus primeros años como compositor, Beethoven prestó una especial atención al piano, al que dedicó gran parte de su obra a lo largo de toda su vida,<sup>8</sup> contribuyendo enormemente al desarrollo de la técnica, idioma, medios expresivos y sonoros de este instrumento. De hecho, en sus inicios, Beethoven se dio a conocer, fundamentalmente, como compositor de obras para piano. Se supone que el futuro compositor debió comenzar sus clases de teclado a muy temprana edad, pues se tiene la noticia de un concierto suyo en 1778, cuando él era alumno de su padre y contaba con apenas seis años. Aunque posteriormente Beethoven tuvo varios maestros,<sup>9</sup> el más destacado e influyente en sus años de aprendizaje fue Christian Gottlob Neefe (1748-

<sup>5</sup> William S. Newman, *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*, Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company, 1998, pp. 49 y 62-63.

<sup>6</sup> Philip G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Música 4, Madrid: AKAL, 1998, pp. 362-363.

<sup>7</sup> Michael Kennedy y Joyce Bourne (eds.), *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1994, p. 73.

<sup>8</sup> Ph. Downs señala que "entre 1782 (cuando a la edad de doce años escribió las *Variaciones sobre una marcha de Dressler*, WoO 63) y noviembre de 1825 (fecha en la que escribió su última composición para piano, dos pequeñas danzas WoO 85 y 86), rara vez no había sobre la mesa de trabajo de Beethoven una pieza para piano" (véase *ibid.*, p. 570).

<sup>9</sup> En 1792 y hasta finales de 1793, Beethoven estudió con Haydn, aunque aparentemente las lecciones no tuvieron mucho éxito. En esta misma época estudió contrapunto con Johann Schenk (1753-1836) y en 1794 con J. G. Albrechtsberger, el más grande contrapuntista del momento. También valoró los consejos sobre composición de Antonio Salieri (véase *ibid.*, pp. 550 y 551).

1798), quien le instruyó en la ejecución del bajo continuo y en la composición,<sup>10</sup> y con quien el joven pianista estudió las sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach y el *Clave bien temperado* de J. S. Bach,<sup>11</sup> obra que Beethoven ejecutaba casi por completo a la edad de doce años. Si bien es muy probable que Beethoven tuviera sus primeras prácticas en el clavecín o en el clavicordio, es indudable el hecho de que siendo todavía muy joven conoció el fortepiano.<sup>12</sup>

Los investigadores de la vida y obra de Beethoven han podido identificar catorce de los pianos —ya fueran propios o prestados— que el compositor tuvo durante su vida, aunque tal vez existieron algunos más. Once de ellos eran de constructores vieneses, cuatro de ellos hechos por Stein<sup>13</sup> y Streicher. Solo los instrumentos construidos por Vogel (de procedencia húngara), Érard<sup>14</sup> y Broadwood<sup>15</sup> no eran vieneses.<sup>16</sup> Aunque Beethoven conocía y aceptaba los dos tipos de mecanismo predominantes en su época, él prefirió, hasta el final de su vida, los de construcción vienesa, sobre todo los de Stein y Streicher,<sup>17</sup> lo que se debió, probablemente, a la agilidad y ligereza de sonido que se podían lograr en esos instrumentos.<sup>18</sup> Sin embargo, el compositor siempre buscó aquellos instrumentos que fueran más fuertes, con una acción más firme y un sonido más voluminoso, y esto por la necesidad de un instrumento capaz de soportar la energía de su música, de proyectar sus más intensos sentimientos y de compensar, en alguna manera, su creciente sordera.<sup>19</sup>

Por lo menos, al componer sus primeras veinte sonatas, Beethoven tuvo que lidiar con el límite de cinco octavas de registro que tenían los pianos de esa época. En

<sup>10</sup> Charles Rosen, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company, 1972, p. 546; J. S. Shedlock, *The pianoforte sonata. Its origin and development*, Nueva York: De Capo Press, 1967, p. 161.

<sup>11</sup> Se sabe que Beethoven conoció otras obras de J. S. Bach entre las cuales seguramente se encontraban sus *Invencciones*, *El Arte de la Fuga* y las *Variaciones Goldberg*, de las cuales tenía copias (véase Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 385).

<sup>12</sup> W. S. Newman, *op. cit.*, p. 50.

<sup>13</sup> Los pianofortes construidos por Stein atrajeron también la atención de Mozart por la ligereza y delicadeza de su sonido (véase *ibid.*, p. 50).

<sup>14</sup> El piano construido por Érard le fue enviado como regalo desde París en 1803 en reconocimiento a su fama (véase *ibid.*, p. 51).

<sup>15</sup> A finales de 1817, Broadwood envió desde Inglaterra a Beethoven un gran pianoforte de seis octavas (véase Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 563).

<sup>16</sup> W. S. Newman, *op. cit.*, p. 53.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>18</sup> Al recordar los pasajes de notas rápidas y ligeras en el movimiento final de la *Sonata op. 81a* y en el segundo de la *Sonata op. 106*, es posible suponer que Beethoven, al componer estas obras, tuviera en mente los pianos vieneses (véase *ibid.*, p. 63).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 63.

estas obras, existe evidencia de que el compositor se sentía insatisfecho con el registro agudo, que encontraba limitado<sup>20</sup> y, en menor medida, con el registro grave.<sup>21</sup> En 1803, cuando recibió el piano de Érard, éste tenía ya el registro agudo ampliado una quinta más (hasta el *do*<sup>4</sup>). No obstante, Beethoven ya se había servido de ese sonido en su *Tercer Concierto para piano op. 37* poco tiempo antes, en ese mismo año. De cualquier manera, el registro de los pianos alemanes de la misma época —incluyendo el de Streicher que Beethoven tenía en ese momento— igualaba o, incluso, sobrepasaba el registro de los pianos ingleses.<sup>22</sup>

Beethoven amplió el registro en su música para piano, a medida en que la necesidad se presentó y sus pianos preferidos se lo permitieron.<sup>23</sup> Su búsqueda de un registro grave más amplio se debió básicamente a dos razones: una fue la necesidad de tener un fundamento melódico más profundo, y la otra, la búsqueda de una sonoridad más llena. En general, los compositores introdujeron el empleo de tonos más graves, más lentamente que el de los agudos, lo que, en parte se debió a que mostraron menos interés en ellos y, siendo otra de las causas, que los fabricantes de pianos encontraban más difícil añadir notas a sus instrumentos en ese registro.

En algunas ocasiones Beethoven expresó que se sentía restringido por las limitaciones del piano.<sup>24</sup> Nunca estuvo completamente satisfecho con todos los recursos de los pianos de su época, y esa insatisfacción se acrecentó hacia sus últimos años, cuando ya no le fue posible escuchar lo que tocaba.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Se puede encontrar evidencia de que Beethoven se sentía limitado con el registro agudo de los pianos, si se compara un pasaje de la exposición en la *Sonata Patética, op. 13* (compases 105 al 112) que tiene sentido ascendente, con el pasaje similar en la reexposición (compases 257 al 264), se puede ver claramente que Beethoven tuvo que sacrificar el ascenso del pasaje de la reexposición debido a la falta de notas en el registro agudo. También en el primer movimiento de la *Sonata op. 10 No. 3* pasa algo similar. En un pasaje de la exposición (compases 97 al 106) interrumpe la dirección ascendente, por la misma razón que lo hizo en la op. 13, mientras que en la reexposición, en el pasaje análogo (compases 278 al 286) no interrumpe el ascenso, pues el registro del piano alcanzaba perfectamente para ejecutar las notas más agudas del pasaje (véase *ibid.*, p. 59).

<sup>21</sup> Existen pocos ejemplos que permiten juzgar que Beethoven se sentía insatisfecho con el registro grave de los pianos de su época. Uno de ellos se encuentra en el primer movimiento de la *Sonata op. 10 No. 3*, donde el pasaje formado por una escala en octavas paralelas en la mano izquierda (compases 268 al 273) pone de manifiesto que Beethoven tuvo que recurrir a notas individuales en vez de octavas, por falta de notas en ese registro (véase *ibid.*, p. 59).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>23</sup> El piano construido por Graf, que fue prestado a Beethoven alrededor de 1825, tenía los registros más amplios que existían hasta entonces en sus dos extremos (*do*<sup>2</sup> a *fa*<sup>4</sup>), característica que se requería para ejecutar su *Sonata op. 106*, conocida como *Hammerklavier* (véase *ibid.*, p. 60).

<sup>24</sup> Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 404.

<sup>25</sup> Existe una carta de Beethoven, en donde expresó su insatisfacción de la siguiente manera: "el piano es y se mantendrá como un instrumento inadecuado" (véase W. S. Newman, *op. cit.*, pp. 54-55).

Dentro de la obra de Beethoven dedicada al piano destacan sus 32 sonatas,<sup>26</sup> bautizadas como "El Nuevo Testamento" de la literatura musical,<sup>27</sup> pues sirvieron de modelos a los compositores de las generaciones posteriores.<sup>28</sup> Beethoven las creó a lo largo de toda su vida: la primera, antes de 1783 y la última, entre 1821 y 1822. Las sonatas para piano de Beethoven han sido consideradas por algunos musicólogos el laboratorio íntimo del compositor, en donde inventó, probó y refinó numerosos recursos que habrían de tomar parte importante de sus obras en otros géneros, por ejemplo de sus conciertos para piano.<sup>29</sup> En las sonatas de Beethoven se puede hallar algunas de las líneas más importantes de su desarrollo musical a través de los años. Incluso gran parte de su música es autobiográfica, en una forma tan directa, que era impensable antes de 1790.<sup>30</sup>

Gracias a su experiencia como intérprete en el piano, Beethoven tuvo un gran interés en los problemas de este instrumento, conoció muy bien las posibilidades de la mano en el teclado, así como las capacidades y limitaciones de los pianos que tuvo a su alcance.<sup>31</sup> A diferencia de Mozart y Haydn, quienes, al parecer, aceptaron e incluso, se ajustaron a esas limitaciones, Beethoven las desafió, haciendo demandas que parecían indicar el potencial sobrehumano de sus obras.<sup>32</sup> Los requerimientos técnicos y los retos expresivos más demandantes se produjeron en sus últimas obras. Sin

<sup>26</sup> Es poco conocido el hecho de que, a parte de las 32 sonatas para piano de Beethoven que son bien conocidas, existen cuatro obras más del mismo género, que se acostumbra señalar como sonatinas y que son previas a la *Sonata op. 2 No. 1*. Se trata de un grupo de *Tres sonatas WoO 47* que datan aproximadamente de 1783 y la *Sonata WoO 50* creada antes de 1793 (véase Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 370).

<sup>27</sup> Para Hans von Bülow el "Antiguo Testamento" de la literatura musical eran los preludios y fugas del *Clave bien Temperado* de J. S. Bach y el "Nuevo Testamento" las *32 Sonatas de Beethoven* (véase J. S. Shedlock, *op. cit.*, p. 160).

<sup>28</sup> M. Randel (ed.), *op. cit.*, p. 762.

<sup>29</sup> Beethoven escribió sus conciertos para piano durante pocos años, es decir, en sus dos primeras etapas de composición. Los que escribió en el primer periodo fueron los *Conciertos para piano y orquesta op. 19* (1794-1801), *op. 15* (1795-1798) y *op. 37* (1800-1802). Todos ellos sufrieron un largo periodo de gestación antes de tomar su forma definitiva. Los conciertos de Beethoven fueron compuestos a partir del modelo mozartiano. El *Concierto op. 58* (1805-1806), el *Triple concierto op. 56* y el *Concierto para violín y orquesta op. 61* fueron escritos en relativamente poco tiempo y todos ellos clarifican y perfeccionan la estructura ya establecida por el compositor en sus obras anteriores. El *Concierto para piano op. 73* (1809), es el último y más innovador de todos los escritos para piano por Beethoven. Con esta obra el compositor se emancipa completamente de la influencia del concierto mozartiano. En esta estructura, Beethoven logra una solución única al problema de cómo crear algo novedoso y al mismo tiempo conservar todo el poder de la estructura tradicional (véase Ph. G. Downs, *op. cit.*, pp. 580, 581, 589-591).

<sup>30</sup> Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 385.

<sup>31</sup> W. S. Newman, *op. cit.*, p. 68.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 68.



embargo, sus indicios se pueden encontrar desde las primeras sonatas, por ejemplo, en el cuarto movimiento de la *Sonata op. 2 No. 3*.<sup>33</sup>

Entre los años 1795-1802, Beethoven escribió diecinueve sonatas —esto sin mencionar sus sonatinas que también pertenecen a este periodo—, de 1803 a 1810 escribió otras seis, y entre 1814 y 1822 otras seis (cuadro I). Esta agrupación concuerda aproximadamente con la división en tres periodos estilísticos de la obra de Beethoven aceptada por los historiadores.<sup>34</sup>

Cuadro I.

Primer periodo	Tres sonatas op. 2	Completadas en 1795.
	Sonata op. 7	1796/1797
	Tres sonatas op. 10	1796/1798
	Sonata op. 13 ( <i>Pathétique</i> )	1798/1799
	Dos sonatas op. 14	1798/1799
	Sonata op. 22	1799/1800
	Sonata op. 26	1800/1801
	Dos Sonatas op. 27 <i>quasi una fantasia</i>	1800/1801
	Sonata op. 28 ( <i>Pastorale</i> )	1801
	Tres sonatas op. 31	1801/1802
Dos sonatas op. 49 <i>Sonates faciles</i>	1795	
Segundo periodo	Sonata op. 53 ( <i>Waldstein</i> )	1803/1804
	Sonata op. 54	1804
	Sonata op. 57 ( <i>Appassionata</i> )	1804/1805
	Sonata op. 78	1809
	Sonata op. 79	1809
	Sonata op. 81a ( <i>Das Lebewohl</i> )	1809/1810
Tercer periodo	Sonata op. 90	1814
	Sonata op. 101	1813/1816
	Sonata op. 106 ( <i>Grosse Sonate für das Hammerklavier</i> )	1817/1818
	Sonata op. 109	1820
	Sonata op. 110	1821
	Sonata op. 111	1821/1822

En las sonatas del primer periodo se revela cierta afinidad espiritual con C. Ph. E. Bach, y es posible escuchar sonoridades y percibir estructuras que evocan la influencia de Haydn y Mozart —aunque a partir de la segunda mitad de 1802, tales

<sup>33</sup> En el cuarto movimiento de la *Sonata op. 2 No. 3*, Beethoven hizo uso de los siguientes recursos técnicos: pasajes de teclas veloces que no tienen precedente (compases 15 al 18), pasajes prolongados de acompañamientos en acordes (compases 30 y 31), octavas rápidas en la mano izquierda seguidas por saltos rápidos en terceras dobles (compases 35 al 87), combinación de notas dobles (compases 272 al 276) y trinos que se aumentan de uno hasta tres al mismo tiempo (compases 288 al 292), entre otros (véase *ibid.*, pp. 72-73).

<sup>34</sup> Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 570.

evocaciones se van haciendo menos obvias, observándose esta tendencia también en las obras posteriores a este periodo—. <sup>35</sup> Sin embargo, su estilo pianístico, al menos en las primeras tres sonatas, está muy lejos del de Haydn y Mozart, <sup>36</sup> y más cercano a Hummel, Weber y a las últimas obras de Clementi. <sup>37</sup>

La sordera de Beethoven y los problemas con la tutela de su sobrino Karl, hicieron que en el último periodo de su vida compusiera muy pocas obras, de hecho, durante algunos años de su última década, apenas terminó unas pequeñas obras. Sin embargo, en sus impulsos de actividad creativa, logró producir composiciones que merecen el calificativo de obras maestras. <sup>38</sup>

Entre las obras para piano solo de este último periodo de su vida y obra, Beethoven escribió cinco sonatas (op. 101, 106, 109, 110 y 111) y las *Variaciones Diabelli*.

La *Sonata op. 109 en Mi mayor* fue compuesta en 1820 y es la primera de las tres últimas sonatas de Beethoven compuestas entre 1820 y 1822. Esta *Sonata* fue publicada en Berlín por el editor Adolf Martin Schlesinger en noviembre de 1821 y dedicada a Maximiliane Brentano, hija de Franz Brentano, con quien Beethoven tuvo una profunda amistad. <sup>39</sup>

Esta *Sonata* tiene tres movimientos: el primero, en Mi mayor, tiene la indicación *Vivace*, el segundo en Mi menor, tiene la indicación *Prestissimo* y el tercero también en Mi mayor, que es un *Andante*. El primer movimiento se originó como una pieza independiente, <sup>40</sup> compuesta, tal vez, por encargo del músico y editor vienés Friedrich Starke. Los esbozos iniciales del primer movimiento datan de abril de 1820. Una parte de ellos se ubica antes de los del *Benedictus* de la *Missa solemnis* y el resto, entre los del *Credo*, el *Agnus Dei* y las *Bagatelas op. 119 Nos. 7 al 11*. <sup>41</sup> Por el tiempo en que terminó esta pieza —entre el 11 y 13 de abril de 1820—, <sup>42</sup> Schlesinger solicitó al

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 572 y 573.

<sup>37</sup> Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 380.

<sup>38</sup> Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 593.

<sup>39</sup> En las sonatas de Beethoven abundan las dedicatorias a toda clase de personajes, casi todos pertenecientes a la nobleza, cuyos nombres están unidos a la biografía de Beethoven: Haydn, Breuning, Lichnowsky, Braun Browne, Liechtenstein, Guicciardi, Sonnenfels, Waldstein, Brunswick, Brentano.

<sup>40</sup> Nicholas Marston, *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, Nueva York: Clarendon Press, 1995, p. 33 y 259.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 24.

compositor algunas sonatas. Fue entonces que Franz Oliva, quien en ese entonces había tomado voluntariamente la función de secretario privado del compositor, sugirió a Beethoven que usara esta pieza como el primer movimiento de una de esas sonatas. Previo a atender la sugerencia de Oliva, Beethoven se concentró, principalmente, en el *Credo*, antes de regresar a trabajar en la *Sonata op. 109*. Cuando lo hizo, compuso los movimientos siguientes en un orden inusual: el tema del tercer movimiento, el segundo movimiento y, finalmente, las variaciones del tercer movimiento.<sup>43</sup> Resulta curioso este hecho, pues Beethoven, al bosquejar una obra de varios movimientos, tenía el hábito de desplazarse directamente de un movimiento al siguiente.<sup>44</sup>

En los bosquejos de cualquier obra de Beethoven, se puede ver que el proceso de composición no era ni fácil ni rápido. Ellos son la muestra de cómo desarrollaba una idea desde sus orígenes muy elementales, hasta la versión final.<sup>45</sup> Este proceso de creación se puede ver también en los bosquejos de la *Sonata op. 109* y son una muestra de esa progresión "del caos al orden".<sup>46</sup>

El primer movimiento aparenta ser una especie de *fantasia*, un movimiento irregular en el que el tempo cambia cinco veces. Aún así están presentes todos los elementos de la forma sonata (cuadro II). La proporción de las partes de este movimiento, muestran un sorprendente equilibrio.

Cuadro II

	Exposición		Desarrollo	Reexposición		
material temático	1er grupo <i>Vivace</i>	2o grupo <i>Adagio</i>	<i>Tempo primo: Vivace</i>	1er grupo <i>Vivace</i>	2o grupo <i>Adagio</i>	Coda <i>Tempo I Vivace</i>
nº de compás	1 al 8 8 1/2 compases	9 al 15 7 compases	15 al 48 33 compases	48 al 57 9 1/2 compases	58 al 65 8 compases	65 al 99 34 compases
secuencia armónica	I-V	V=	V - III - V	I	I	I

<sup>43</sup> Los bosquejos del primer movimiento de la *Sonata op. 109*, se encuentran en un cuaderno distinto al que integra el material musical para el segundo y tercer movimientos. Los del primero están en el cuaderno llamado Wittgenstein y los de segundo y tercero en uno posterior a éste, llamado Artaria 195 (véase *ibid.*, p. 259).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>45</sup> M. Kennedy y J. Bourne (eds.), *op. cit.*, p. 74.

<sup>46</sup> N. Marston, *op. cit.*, p. 46.

Los elementos musicales presentes en el *Vivace* contrastan de manera muy clara con los del *Adagio*, lo que permite suponer que Beethoven intentó hacer de los primeros dieciséis compases un ejercicio de oposición musical condensada (cuadro III).

Cuadro III

<i>Vivace</i>	<i>Adagio</i>
Diatónico	Cromático
Modo mayor	Notas colorísticas en modo menor
Texturas de notas individuales	Textura gruesa
Textura uniforme	Textura variable
Dinámicas apenas sin cambios	Constantes cambios de dinámica
Direccionalidad regular de la figuración	Figuraciones en movimiento contrario
Procedimientos modulatorios ortodoxos	Modulaciones constantes
Ámbito pequeño	Totalidad del teclado
Regularidad del ritmo	Fluctuaciones del ritmo características de las <i>caderzas y fantasías</i>
Simple	Complejo

La coda muestra, de manera sorprendente, cómo Beethoven sintetizó los elementos del *Vivace* y el *Adagio*: el ritmo irregular en los compases 75 a 85 evocan el inicio del *Vivace*, mientras que la textura, el cromatismo y el movimiento contrario recuerdan al *Adagio*.<sup>47</sup>

En el segundo movimiento, en *Mi menor*, Beethoven utiliza diversos procedimientos de contrapunto e imitación (ejemplo 1: a y b).

Ejemplo 1a



<sup>47</sup> Ph. G. Downs compara el desarrollo del primer movimiento con la dialéctica del filósofo G. W. F. Hegel (1770-1831), contemporáneo de Beethoven, y que a *grasso modo* se puede definir como el proceso donde se proponen dos ideas aparentemente irreconciliables y opuestas. Hegel creía que ese proceso era de naturaleza universal. Generalmente, se propone de la siguiente manera: en la mente humana una idea (tesis) genera otras ideas opuestas (antítesis) y de la interacción de ambas se crea una tercera idea (síntesis), que entonces se revela como nueva tesis, que produce otra antítesis y una síntesis subsiguiente. Según Hegel, este proceso podía continuar como en un círculo, hasta que se alcanzaba de nuevo la posición inicial pero, en este punto, todo aquello que estaba implícito en la idea germinal se hacía implícito (véase Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 595).

### Ejemplo 1b

Este movimiento guarda relación con el primer movimiento, pues las notas de la escala descendente del bajo en el inicio del *Vivace* (compases 1 y 2), son retomadas en el inicio del segundo movimiento nuevamente en el bajo, pero ahora en modo menor y están acompañadas por un desplazamiento de la mano derecha en la dirección opuesta del teclado (ejemplo 2).

### Ejemplo 2

Los primeros cinco sonidos del bajo en el segundo movimiento son muy importantes, ya que a partir de ellos el compositor desarrolló el pasaje que se encuentra en los compases 70 al 104, es decir, la mayor parte del desarrollo.\* Es un movimiento enteramente afirmativo y decisivo y en él, al igual que en el primer

\* Véase ejemplo 1b

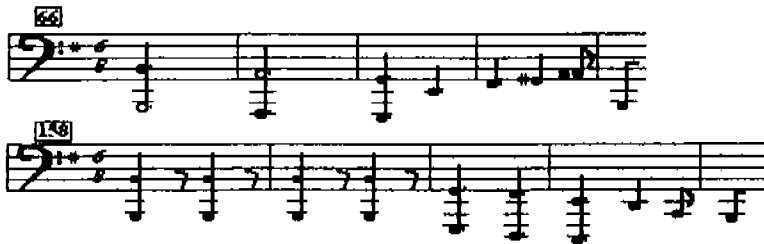
movimiento, están presentes todos los elementos principales de la forma sonata (cuadro IV).

Cuadro IV

material temático	Exposición				Desarrollo	Reexposición				
	1er gpo	Transición	2o gpo	Gpo. conclusivo		1er gpo	Transición	2o gpo	Gpo. conclusivo	Coda
nº de compases	1 al 24	25 al 32	33 al 56	57 al 65	66 la 104	105 al 119	120 al 131	132 al 157	158 al 167	168 al 177

Como ya se había mencionado, Beethoven encontraba limitado el registro grave de los pianos de su época. En el segundo movimiento de esta *Sonata* podemos encontrar evidencia de ello. En dos pasajes de octavas paralelas en la mano izquierda (compases 65 al 70 y 158 al 161) es evidente que el compositor se limitó al empleo de notas individuales, al no poder continuar el pasaje en octavas por la falta de esos sonidos en el teclado (ejemplo 3).

### Ejemplo 3



El último movimiento es un tema con variaciones.<sup>48</sup> El tema tiene la indicación *Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo)*. Está formado por dos frases de ocho compases cada una. Al repetirse cada frase, como esta indicado por el compositor, el tema se prolonga por un espacio de 32 compases. Esta estructura está presente en todas las variaciones (cuadro V).

<sup>48</sup> Desde su primera composición hasta el final de sus días, Beethoven estuvo siempre ocupado escribiendo variaciones, ya sea como obras separadas e independientes, o bien, como parte de composiciones de formato grande (véase *ibid.*, p. 574).

Cuadro V

	Primera frase	Segunda frase	Compases en total
Tema	1 al 8 ¶	9 al 16 ¶	32
Variación I Variación simple	1 al 8 ¶	9 al 16 ¶	32
Variación II Variación doble	1 al 8 9 al 16	17 al 24 25 al 32	32
Variación III Variación simple	1 al 16	17 al 32	32
Variación IV Variación simple	1 al 8 ¶	9 al 16 ¶	32
Variación V Variación doble	1 al 8 9 al 16	17 al 24 25 al 32 <i>f</i> 33 al 40: repetición de 25 al 32 en <i>p</i>	32 de la doble var. + 8 de la repetición <hr/> 40
Variación VI Doble variación	1 al 8 9 al 16	17 al 24 25 al 32 Transición 33 al 35	32 + 3 de la transición
Tema	1 al 8	9 al 16 ¶	

Resulta interesante el hecho de que en la variación II los compases 1 al 8 evocan el *Vivace* del primer movimiento.

La variación III consiste en una serie de contrapuntos en movimiento contrario, que crea vínculos con el segundo movimiento.

Las variaciones IV y V están escritas en una textura polifónica que pone de manifiesto el excelente manejo del contrapunto que Beethoven hizo en sus obras, de manera especial, en las últimas.

En la variación VI Beethoven logra una completa libertad dentro de una estricta disciplina, permitiendo ver la influencia que ejercieron en él algunas composiciones de los últimos años de C. Ph. E. Bach, obras que fueron resultado de un rigor en la composición, no obstante su aparente carácter de improvisación.<sup>49</sup> El clímax de la

<sup>49</sup> La influencia que tuvieron los ideales y procedimientos de C. Ph. E. Bach en las últimas obras de Beethoven, se puede ver, especialmente, en las últimas obras para piano de Beethoven, tales como: las *Bagatelas*, la *Sonata op. 109* y el *Cuarteto de cuerda op. 135* (véase *ibid.*, p. 597).

variación y, quizás, del movimiento, se presenta en los compases 33 al 40. Este pasaje está compuesto en treintaidosavos en la mano derecha, sobre un trino en el registro grave y suena a una especie de *cadenza-fantasia*. El pasaje final está construido en tres planos sonoros: el primero, son las escalas en treintaidosavos, el segundo, un trino sobre el sonido *si*, presente en todo el pasaje, y el tercero lo forman las notas más agudas escritas en octavos (ejemplo 4). A continuación se presentan tres compases de transición que conducen a la reiteración del tema pero esta vez sin barras de repetición.<sup>50</sup>

#### Ejemplo 4

A continuación se presentan tres compases de transición que conducen a la reiteración del tema pero esta vez sin barras de repetición.<sup>51</sup>

Respecto a los problemas de la interpretación de la obra, se debe tomar en cuenta, en primer lugar, que la *Sonata op. 109* es una obra virtuosística, pues en ella está considerado el empleo de la técnica de tema y variaciones en combinación con el virtuosismo instrumental.<sup>52</sup> Por lo tanto es necesario que el intérprete de esta obra posea una solvencia técnica suficiente, pues los problemas no son pocos, ni sencillos: trinos largos, escalas, trémolos, acordes, arpeggios, movimiento a lo largo de todo el teclado, secciones contrapuntísticas y la velocidad con que han de ejecutarse.

<sup>50</sup> El análisis aquí presentado es un resumen de los que ofrece Ph. G. Downs y N. Marston (véanse Ph. G. Downs, *op. cit.*, pp. 593-598; N. Marston, *op. cit.*, pp. 46, 97 y 219).

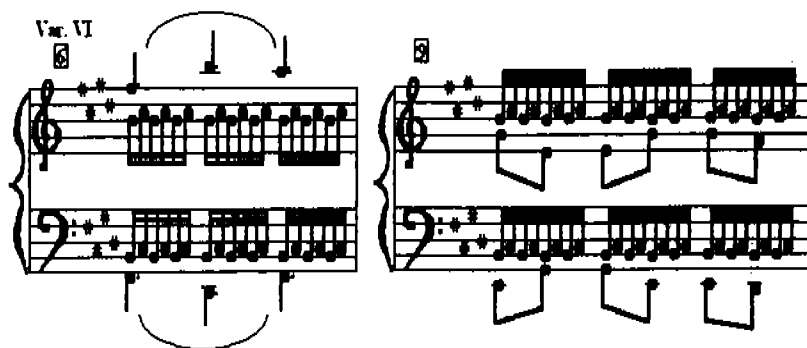
<sup>51</sup> El análisis aquí presentado es un resumen de los que ofrece Ph. G. Downs y N. Marston (véanse Ph. G. Downs, *op. cit.*, pp. 593-598; N. Marston, *op. cit.*, pp. 46, 97 y 219).

<sup>52</sup> Según el *New Harvard Dictionary of Music*, en las variaciones de Mozart y Beethoven se advierte esta relación: "Las variaciones de Mozart reflejan su carrera de virtuoso en 14 ciclos independientes mayormente sobre temas populares". Refiriéndose a las variaciones de Beethoven la misma fuente señala que "sus primeras variaciones para piano son [...] el fruto de su carrera como virtuoso" (véase Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 905).



En segundo lugar, al ejecutar la obra, se debe tomar en cuenta la ornamentación empleada por el compositor. Beethoven en esta *Sonata*, utiliza trinos cortos y largos, básicamente, y en menor medida adornos cortos, como apoyaturas y arpeggios, que son señalados con notas más pequeñas que las reales. Los trinos que se encuentran en esta *Sonata* son de dos tipos: los que se indican con el signo *tr* y aquellos cuya ejecución está “descifrada” por el compositor en la partitura, por ejemplo los trinos de la variación VI (ejemplo 5).

Ejemplo 5



Los que se señalan con el signo *tr* deben comenzarse con la nota real y batirse durante todo el valor que indique la nota.<sup>53</sup> En cuanto a las apoyaturas y arpeggios, estos deben ejecutarse antes del tiempo en el que entra la nota real.<sup>54</sup>

Retomando la cuestión de los *tempi*, se debe hacer notar que la indicación *Vivace* del primer movimiento, se refiere al carácter en que debe ejecutarse el movimiento, más que a la velocidad (♩=112). La melodía debe destacarse muy claramente, por encima de las demás notas que forman el discurso musical, buscándose una sonoridad cristalina. El *Adagio espressivo* está escrito en forma de *cadenza* de carácter retórico, por lo tanto debe ejecutarse con mucha libertad agógica y haciendo un contraste muy marcado en los cambios de matiz dinámico. El último

<sup>53</sup> W. S. Newman, *op. cit.*, pp. 193-217.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp.218-226.

acorde de este movimiento se puede pensar como anacruza del segundo movimiento, ya que el compositor no puso barra final para delimitar un movimiento del siguiente.

En el segundo movimiento el intérprete debe tener mucho cuidado con el pedal derecho, pues al ser *Prestissimo*, los cambios armónicos suceden muy rápido. Es pertinente sugerir al ejecutante el uso del pedal izquierdo en los fragmentos indicados con *pp*, adicionalmente de aquellas secciones en que se indica su uso en la partitura. Debido a que el carácter del segundo movimiento es afirmativo y decisivo, se puede sugerir hacer *a tempo* y sin *ritardando* el final del movimiento.

En un carácter y ambiente totalmente distintos se desarrolla el tema en el tercer movimiento. Para decidir el *tempo* adecuado del tema, es preciso tomar en cuenta que la última variación tiene pasajes en treintaidosavos y que deben ejecutarse en el mismo *tempo* que el tema. El mayor peso de la *Sonata op. 109* lo encontramos en este movimiento, debido a que es el más largo de los tres movimientos. Es en este movimiento, donde la obra llega a su clímax, lo que sucede, precisamente, en el pasaje en el que la mano derecha tiene treintaidosavos y la mano izquierda realiza un trino largo sobre la nota *si*. Es sorprendente que al retomar el tema para finalizar el movimiento, Beethoven haya logrado, a través del desarrollo de las variaciones, darle un significado nuevo, presentándolo en esta ocasión en un ambiente de elevación.

## TOCCATA PARA PIANO DE LEONARDO VELÁZQUEZ.

Diferentes autores que se han dedicado al estudio del pasado cultural de México, muchas veces llegan a concluir que durante la transición del siglo XVIII al XIX, las condiciones musicales profesionales fueron inferiores a las del periodo colonial.<sup>1</sup> A pesar de esto, se acostumbra señalar que, aun en este periodo, hubo algunos intentos exitosos por ofrecer conciertos de música instrumental de primera clase.<sup>2</sup>

En cuanto al desarrollo del arte de piano en México, es preciso señalar que se tiene conocimiento de que en las últimas décadas del siglo XVIII ya había a la venta pianofortes y se sabe de la existencia de fabricantes de pianos en México a principios del XIX.<sup>3</sup> De esta época, sobresale la producción de obras para piano del compositor español, radicado en México, Manuel Antonio del Corral, (ca.1790-1877).<sup>4</sup> Paulatinamente, el piano comenzó a tener un papel importante dentro de la sociedad, a tal grado que, la música de salón para piano se convirtió en el género principal de la producción musical de los compositores mexicanos del siglo XIX.<sup>5</sup> Es el caso de Mariano Elízaga (1786-1842), Aniceto Ortega (1825-1875), y Tomás León (1826-1893) por mencionar algunos.<sup>6</sup> El siglo XIX se caracterizó, principalmente, por el ávido interés del público mexicano por la música, el piano como el instrumento

<sup>1</sup> Jorge Velazco, "México: La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: Sociedad de autores y editores, 2002, p. 506.

<sup>2</sup> Entre los conciertos de música instrumental realizados en México durante la transición del siglo XVIII al XIX, están los conciertos realizados en la Escuela de Minería en donde los pianistas Soto Carrillo y Horcasitas participaban, y en los que Haydn parece haber sido el autor más interpretado (véase *ibid.* p. 507).

<sup>3</sup> Ricardo Miranda (ed. y estudio preliminar), *Andante con Variaciones para piano de Manuel Antonio del Corral*, México: Conaculta-INBA-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1998, p.33.

<sup>4</sup> El catálogo de las obras de Manuel A. del Corral incluye un *Concierto para clave* (o pianoforte) *obligado a toda orquesta*, variaciones y sonatas, que bien podían ser tocadas en el clave o el fortepiano (véase *ibid.* pp. 7-33).

<sup>5</sup> Nicholas Slonimsky, *La Música de América latina*, (trad. M. Eloísa González Kraak) Buenos Aires: El Ateneo, 1947, p. 256. El catálogo publicado en 1885 por A. Wagner y Levien Sucs., la principal empresa mercantil en el área de la música de México en esa época, contiene piezas de salón de 103 compositores mexicanos (véase Jorge Velazco, *op. cit.*, p. 509). Numerosas piezas de salón se han encontrado en el Archivo del Cabildo Eclesiástico de San Cristóbal de las Casas, en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Zacatecas, en el Archivo Diocesano de la Catedral de Tulancingo y en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, lo que hace notoria la importancia de ese género en México en el siglo XIX.

<sup>6</sup> Entre las obras de salón que Tomás León compuso, destaca su *Jarabe nacional*, publicado alrededor de 1875, y las *Variaciones de bravura* sobre el jarabe de José Antonio Gómez, publicada en 1841 (véase *ibid.* pp. 507-509).

musical más importante, la pasión por la ópera italiana, y por la gran abundancia de aficionados en todas las ramas del quehacer musical.<sup>7</sup>

En el siglo XX sobresalen, por su producción pianística, compositores como Manuel M. Ponce (1886-1948) y sus compañeros de generación José Rolón (1883-1945) y Candelario Huízar (1883-1970), quienes, partiendo del estilo romántico de fines del siglo XIX, dieron paso hacia el nacionalismo musical mexicano del siglo XX.<sup>8</sup> Ellos y los compositores posteriores a su generación, siguiendo con la tradición del siglo XIX, cultivaron la composición de obras para piano, entre la que sobresalen las miniaturas en una gran diversidad de géneros. Dos de los más importantes compositores que representan la continuación del nacionalismo fueron Blas Galindo (1910-1993), y José Pablo Moncayo (1912-1958), ambos alumnos de Huízar.<sup>9</sup>

A partir de 1950 los compositores comenzaron a emplear —consciente y reiteradamente— la politonalidad, lo que los condujo desde el marco de la armonía funcional a una consciente atonalidad.<sup>10</sup> Jorge Velazco opina que en este periodo, la música mexicana se situó entre el nacionalismo y la presencia de las más avanzadas corrientes de vanguardia. Los compositores tuvieron la oportunidad de conocer las técnicas de composición modernas, gracias a la contribución de músicos como Rodolfo Halffter, compositor español inmigrado a México en 1939, y Carlos Jiménez Mabarak, quienes dieron a conocer la técnica dodecafónica en México.<sup>11</sup>

A finales de la década de 1950 y comienzos de 1960 empezaron a difundirse las obras de una nueva generación de compositores. Entre ellos destacó la presencia del grupo de “Los Siete”, posteriormente denominado “Nueva Música de México”,<sup>12</sup> quienes, en opinión de Yolanda Moreno Rivas, oscilaron entre la aceptación de estilos practicados por sus antecesores, la renovación técnica o estilística y la búsqueda de una expresión individual apoyada en estilos y técnicas más contemporáneas.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>8</sup> Uwe Frisch, *Trayectoria de la Música en México*, Cuadernos de música No. 5, México: Dirección General de Difusión cultural, UNAM, 1970, p. 16.

<sup>9</sup> Jorge Velazco, *op. cit.*, p. 512.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> El grupo de compositores denominado “Nueva Música de México” estuvo integrado por Jorge González Ávila, Raúl Cosío, Guillermo Noriega, Rafael Elizondo, Rocío Sanz, Federico Smith y Leonardo Velázquez (véase *ibid.*).

<sup>13</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México: Conaculta, 1996, p. 74.

Leonardo Velázquez (1935-2004), uno de los miembros de este grupo, empleó lenguajes diversos, desde la vertiente nacionalista al serialismo dodecafónico, de las formas abiertas y las estructuras minimalistas a un voluntario retorno a la armonía tonal y las formas clásicas con cierto énfasis en la intención mexicanista.<sup>14</sup> L. Velázquez fue alumno de composición de Blas Galindo en el Conservatorio Nacional de México, en 1953, estudió composición en el Conservatorio de Los Ángeles (California) con Morris Hotkin Ruger, de quien aprendió las técnicas dodecafónica y serial. De 1957 a 1958 cursó armonía moderna y técnicas contemporáneas de composición con Carlos Jiménez Mabarak. Finalmente optó por un eclecticismo, en el que se permitía escribir obras nacionalistas, seriales, de corte neoclásico o incluso influenciadas por el jazz.<sup>15</sup>

Gran parte de la obra de Leonardo Velázquez está dedicada al piano.<sup>16</sup> Entre sus piezas para este instrumento se encuentran las *Siete piezas breves* (1953), en la que pone de manifiesto el cultivo que hizo del estilo nacionalista en sus primeras obras. En estas piezas recurre además al uso del pentafonismo practicado por B. Galindo.<sup>17</sup> En las *Bagatelas* (1972), Velázquez emplea la técnica de composición dodecafónica, pues fueron compuestas después de su contacto con C. Jiménez Mabarak.<sup>18</sup> Compuso además *Micropiezas* (1978), *Tres formas danzables* (1986), *Abstracciones líricas* (1988), *Cuatro piezas para jóvenes pianistas* (1989), *Variaciones sobre una tonada infantil* (1993), *Alebrijes*, para dos pianos (1987), *Música para piano a cuatro manos* (1980) y la *Toccata para piano*.<sup>19</sup>

La historia de la *Toccata* para piano de L. Velázquez se remonta al año de 1958, cuando el compositor adquirió su primer piano. L. Velázquez tocó en su nuevo instrumento una improvisación, de la que se originó lo que, posteriormente, sería el

<sup>14</sup> Aurelio Tello, "México: La música entre 1950 y 1995", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gen.), *op. cit.*, p. 515.

<sup>15</sup> Aurelio Tello, "Velázquez Valle, Leonardo", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gen.), *op. cit.*, vol. 10, p. 799.

<sup>16</sup> El piano fue el instrumento en el que L. Velázquez logró un considerable grado de dominio en su ejecución, gracias a que lo estudió durante seis años, con el profesor Agustín Montiel Campillo en el Conservatorio Nacional de México. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

<sup>17</sup> Aurelio Tello, "Velázquez Valle, Leonardo", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gen.), *op. cit.*, p. 799.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Eduardo Soto Millán (comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, Siglo XX*, tomo II, México: Sociedad de Autores y Compositores de Música-Fondo de cultura Económica, 1998, pp. 323-324.

inicio de la *Toccata*. Escribió el tema en su libreta de bosquejos, pero no fue sino años más tarde, cuando la pianista Alicia Urreta lo animó a componer una pieza virtuosística para piano, que Velázquez inició la composición formal de la *Toccata* basándose en sus apuntes. En 1966, gracias a que la pianista Ana Eugenia González Gallo pidió a Velázquez una obra que pudiese incluir en una grabación que estaba preparando, el compositor tomó la decisión de concluir la *Toccata*. La obra fue terminada en 1967 y grabada ese mismo año por Ana Eugenia González,<sup>20</sup> y publicada en 1975.

Ya hemos tenido la oportunidad de señalar que el género de *toccata* se originó en el Renacimiento y que fue empleado recurrentemente por los compositores en ese periodo, así como en el barroco. Sin embargo, en los periodos clásico y romántico la composición de obras en este género decayó.<sup>21</sup> En el siglo XX algunos compositores lo revivieron, principalmente en obras creadas para el piano.<sup>22</sup>

A pesar de los cambios en la composición que se han suscitado desde el Renacimiento hasta el siglo XX, en general, la *toccata* ha mantenido algunas características, a saber:

- ha sido un género dedicado casi exclusivamente a el órgano y clavecín antes del siglo XIX y al piano en los siglos XIX y XX,
- las formas en las que han sido compuestas son libres, y
- tienen carácter rapsódico y de improvisación.

<sup>20</sup> Además de la grabación de Ana Eugenia González, la *Toccata para piano* de Leonardo Velázquez ha sido grabada por Manuel de la Flor (Voz viva de México-UNAM, 1988) y Jean Baptiste Müller en 2003. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

<sup>21</sup> Existen pocos ejemplos de *toccatas* compuestas en los periodos clásico y romántico. Algunos de ellos son: la *Toccata* —que forma parte del op. 11— de M. Clementi, famosa por ser la que utilizó en una competencia contra Mozart en 1781; de F. G. Pollini las *Trentadue esercizi in forma di toccata* (1820); de Schumann la *Toccata* op. 7 escrita en forma de sonata; de Berlioz la *Toccata* para armonio, compuesta en 1845 (véase John Caldwell, "Toccata", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 19, Londres: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p. 19).

<sup>22</sup> Ejemplos de *toccatas* compuestas en el siglo XX son: las que se encuentran como finales de la *Suite Pour le piano* de Debussy y de *Le tombeau de Couperin* de Ravel, la *Toccata* op. 11 de Prokofiev, compuesta en 1912 y el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta* de Vaughan Williams de 1933 (véase *ibid.*, pp. 19-20).

La *Toccata* para piano de Velázquez comparte estas mismas características:<sup>23</sup> su forma es libre (cuadro I) y su escritura está relacionada con el estilo de improvisación y la *fantasia*.<sup>24</sup>

Cuadro I\*

Introducción	A	B	C	D	E	F	G Coda
Compases 1 al 24	25-58	59-73	74-107	108-129	130-153	154-184	185-199
24 compases	34 c.	15 c.	34 c.	22 c.	24 c.	31 c.	14 c.

En esta obra se manifiesta el, ya mencionado, eclecticismo de Velázquez, pues en ella se emplea una síntesis del lenguaje modal, tonal y serial, aplicados libremente.<sup>25</sup>

Existen elementos en la *Toccata*, que es importante señalar, a saber:

1. El elemento rítmico en esta obra es muy importante. No obstante que la relación  $J = J$  se mantiene en toda la pieza, debido a los cambios de compás y a la diversidad de acentuaciones empleadas, se produce una rítmica irregular. En el cuadro II se expone la variedad de compases y acentuaciones que el compositor emplea a lo largo de toda la pieza. Las líneas punteadas se han colocado, con el fin de hacer más clara la agrupación de los octavos y su acentuación (cuadro II).

<sup>23</sup> Sin embargo el compositor no tuvo la intención, al menos, no conscientemente de relacionar, en cuanto al carácter, esta *Toccata* con otras del siglo XX. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

<sup>24</sup> Cuando Adrián Velázquez, hijo de Leonardo Velázquez, estudiaba esta *Toccata*, sugirió a su padre el título *Toccata-Fantasia* como más un nombre más preciso que solo *Toccata*, sin embargo el compositor no estuvo del todo de acuerdo, por la connotación romántica del término. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

\* Las secciones se señalan con letras al igual que en la partitura. (véase Leonardo Velázquez, *Toccata para piano*, Colección Arión No. 127, México: Ediciones Mexicanas de Música, 1975).

<sup>25</sup> Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

Cuadro II.


2) La textura en tres planos sonoros (ejemplo 1) que el compositor empleó en diferentes pasajes de la pieza. El primero de los planos está ubicado en la parte más grave, con notas en *staccato*; el segundo, con notas en octavos, y el tercero, con notas de valores largos, que constituyen el componente *cantabile* de la pieza. Los pasajes en donde se puede encontrar esta textura se encuentran en los compases 1 al 16, 54 al 68, 108 al 138 y 185 al 195.

Ejemplo 1

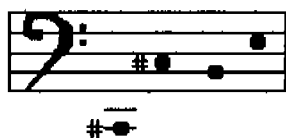
*Allegro con fuoco* ♩ = 120

Hay pasajes dentro de la obra, en donde están simultáneamente, por lo menos, dos de los planos sonoros mencionados. Por ejemplo, en los compases 16 al 20 solamente están presentes los planos I y II.



3) El motivo melódico principal (ejemplo 2), que fue empleado por Velázquez a lo largo de toda la *Toccata* y desarrollado de diferentes maneras (ejemplo 3)\*. Este motivo se encuentra al inicio de la pieza (compases 1 al 6), al inicio de cada sección (A-G) y en los compases 16 al 19, 35, 38 al 40, 44 al 52, 81, 95, 96, 99, 100, 139, 160 al 168, 175, 179, 195 y 196.

#### Ejemplo 2



#### Ejemplo 3

Entre los aspectos de la interpretación es preciso señalar que la obra tiene varios puntos en donde el matiz dinámico indicado en la partitura es *ff* (compases 7, 16, 34, 46, 49, 53, 81, 143, 169 y 195) o, incluso, uno de ellos se señala como *fff* (compás 93). Por lo tanto, es oportuno sugerir hacer una jerarquización de los puntos en los que se especifican estos matices y ejecutarlos haciendo diferencias claras entre ellos, de manera que la sonoridad no se sature y se logre un equilibrio de la dinámica. La jerarquización se hará en función de cómo están contruidos estos puntos dinámicos, de su permanencia en ese matiz y de su ubicación dentro de la pieza. Hay cuatro de

\* Véase también el ejemplo 1.

ellos que pueden ser considerados como los puntos dinámicos más importantes, por las razones arriba mencionadas:

El primero (compás 53) está construido a partir de una progresión ascendente (compases 44 al 52), en la cual se crea una tensión que desemboca en este punto. Además, la parte de la mano derecha se sitúa en el registro más agudo del piano,<sup>26</sup> y la de la mano izquierda en la más grave, que producen un efecto de amplitud. Sin embargo, el impulso es interrumpido casi inmediatamente con un cambio súbito a *pp*.

El segundo (compás 93) está construido a partir de un *crescendo* que conduce de *p* (compás 88) hasta *fff*. Dinámicamente es el punto más alto de toda la obra, pero es muy breve.

El tercero (compás 143) en *ff*, se mantiene en ese matiz por varios compases, sin embargo, estructuralmente no es un punto importante, debido a que está compuesto con material melódico que no se había presentado antes, dentro de la pieza.

El cuarto (compás 169) está construido de manera similar al primero, es decir, a partir de una progresión ascendente y la consecuente acumulación de tensión. El matiz se mantiene a lo largo de varios compases y como está ubicado cerca del final de la obra, es posible considerar éste punto, como el clímax de la *Toccata*.

La velocidad es un elemento muy importante que debe tomarse en cuenta para la correcta ejecución de esta obra. En la partitura se señala como  $\downarrow = 120$ . Acerca de esto el propio Velázquez comentaba que la *Toccata* no debe tocarse muy rápido, que la marca metronómica indica la velocidad máxima y que, incluso, puede ser ejecutada en una velocidad un poco menor.<sup>27</sup>

Las dificultades técnicas que L. Velázquez empleó en esta obra son saltos distantes (compases 53 y 169), uso de todo el registro del piano, pasajes en octavas paralelas (compases 81 al 93), acordes (compases 143 al 147), cruzamiento de la mano izquierda sobre la derecha (compases 59 al 69, 111 al 115 y 133 al 138), textura en tres planos sonoros que demandan una diferenciación tímbrica de cada plano, y que para lograrlo se requiere acciones o ataques claramente definidos de los dedos. Todos estos problemas técnicos combinados con la velocidad con la que han de ejecutarse, hacen

<sup>26</sup> Según L. Velázquez, el piano Pleyel en que compuso esta obra no tenía el *Si b<sup>6</sup>* al que llega en este pasaje. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

<sup>27</sup> Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

de esta *Toccata* una pieza virtuosística que, para abordarla es menester que el intérprete posea una solvencia técnica.

## RAPSODIA SOBRE UN TEMA DE PAGANINI OP. 43 DE SERGEI RACHMANINOV.

En el escenario cultural de la Europa del siglo XIX el virtuosismo instrumental tuvo un importante desarrollo. Uno de los compositores que contribuyó a esto, de manera importante, fue el violinista Nicolás Paganini (1782-1840)<sup>1</sup> quien, con sus brillantes conciertos y caprichos, mostró un nuevo concepto de virtuosismo que captó a más de uno de los compositores de su época.

En este mismo siglo, se acentúa la presencia de compositores-intérpretes que, por definición, fueron compositores que tuvieron un gran conocimiento y dominio de la técnica de su instrumento. Esta habilidad la mostraron tanto en las obras que componían como en sus interpretaciones, a tal grado que en su época fueron reconocidos como virtuosos instrumentistas. En particular, los compositores-pianistas elevaron el nivel general de la ejecución de su instrumento, le otorgaron un lugar fundamental en el reconocimiento y el gusto del público y ampliaron las posibilidades técnicas y virtuosísticas.<sup>2</sup> Entre ellos destacaron F. Chopin, R. Schumann y F. Liszt. En especial, este último fue quien transfirió de una manera consistente el concepto de virtuosismo de Paganini al piano, y no solo a la técnica sino también al sentido del concierto como espectáculo.<sup>3</sup>

En esta misma categoría se destacó el compositor nacido en Rusia, Sergei Rachmaninov (1873-1943), quien es considerado uno de los representantes del romanticismo tardío,<sup>4</sup> pues continuó con la tradición del siglo XIX, utilizando en sus composiciones el lenguaje musical y expresivo del romanticismo en una época en que

<sup>1</sup> Los contemporáneos de Paganini, atribuían su virtuosismo a una supuesta relación con el diablo. Como se señala en *The Oxford Dictionary of Music*: "su imagen Mefistofélica dio lugar a historias en las que se decía que su virtuosismo provenía de poderes diabólicos" (véase Michael Kennedy y Joyce Bourne (eds.) *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1994, p. 650). Según otros autores, "sus contemporáneos [...] llegaron a creer la historia de sus relaciones con el diablo, lo cual dio lugar a que la autoridad eclesiástica, durante cinco años después de la muerte de Paganini [...] impidiera enterrar su cuerpo en lugar sagrado" (véase A. Della Corte, G. Pannain, *Historia de la música*, tomo II, Madrid: Editorial Labor, 1965, p. 1318).

<sup>2</sup> Denis Matthews (ed.), *Keyboard Music*, Nueva York: Praeger Publishers, 1972, p. 242.

<sup>3</sup> Rey M. Longyear, *Nineteenth Century Romanticism in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988, p. 83.

<sup>4</sup> Gerald Abraham (et al.), *Russian Masters*, vol. 2, Londres: Macmillan Reference Ltd., 1986, p.75; Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 203.

sus contemporáneos —como Scriabin y Prokofiev— componían ya con un lenguaje musical distinto al empleado por los compositores del siglo XIX.<sup>5</sup>

La obra de Rachmaninov está ligada a las tradiciones de Rimsky-Korsakov y Piotr Ilich Tchaikovsky,<sup>6</sup> siendo notoria la influencia de Tchaikovsky, a tal grado que se ha considerado a Rachmaninov heredero de este en cuanto a su estética y recursos musicales.<sup>7</sup> En la época en que Rachmaninov estudiaba en el Conservatorio de Moscú conoció a Tchaikovsky<sup>8</sup> en las reuniones dominicales organizadas por su maestro Nikolai Zverev, a las que asistía con frecuencia.

A Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) —uno de los grandes sinfonistas del siglo XIX— le interesaba mucho su éxito como compositor,<sup>9</sup> por lo tanto tuvo mucho interés por alcanzar al público con su música.<sup>10</sup> Para él la música debía deleitar al público, pues según el compositor, la verdadera función de la música es la provisión de placer, por lo tanto, se empeñó en buscar el valor expresivo de la música en sus cualidades inmediatamente apreciables y comprensibles, así como la belleza y el gozo estético como fin.<sup>11</sup> La crítica contemporánea le reprochaba al compositor la atención insuficiente al “color local”,<sup>12</sup> pues aunque solía incorporar en sus composiciones algunos elementos de la música popular, este recurso solo fue uno más de los colores en su paleta musical.<sup>13</sup>

Rachmaninov continuó con el idioma de Tchaikovsky, heredando, además, su lirismo, su matiz melancólico, su fuerza dramática, su colorido lleno y brillante y su riqueza expresiva y melódica.<sup>14</sup>

<sup>5</sup> F. Maes, *op. cit.*, p. 203.

<sup>6</sup> G. Abraham, *op. cit.*, p. 75.

<sup>7</sup> F. Maes, *op. cit.*, p. 203.

<sup>8</sup> La admiración mutua entre Tchaikovsky y Rachmaninov se manifestó en algunas situaciones: Rachmaninov, a sus 19 años, obsequió a Tchaikovsky sus cinco *Morceaux de Fantaisie op. 3*. Tchaikovsky, después de asistir al estreno de *Aleko*, ópera de Rachmaninov, comentó que era una obra encantadora que le agradó mucho. En 1893 fue atraído por un poema sinfónico de Rachmaninov llamado *Utyos (La Roca)* e, incluso, prometió dirigir la primera ejecución de ésta, pero no pudo cumplir su promesa ya que en ese mismo año falleció. Rachmaninov compuso a la memoria de Tchaikovsky su *Trio elegiaco* (véase G. Abraham, *op. cit.*, p. 78 y 80; Herbert Weinstock, *Tchaikovsky*, México: Nuevo Mundo, 1945, p. 488; F. Maes, *op. cit.*, p. 194).

<sup>9</sup> Tchaikovsky manifestó el interés en su éxito como compositor, en una carta, en la que escribió: “en lo que a mí respecta, a decir verdad, tengo solo un interés en la vida, mi éxito como compositor” (véase F. Maes, *op. cit.*, p. 136).

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 137

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 138.

<sup>12</sup> H. Weinstock, *op. cit.*, Prólogo.

<sup>13</sup> R. M. Longyear, *op. cit.*, p. 227.

<sup>14</sup> Konstantin Gaymar, *Historia del piano y de sus grandes maestros*, Buenos Aires: Ed. Centurión, p. 287.

Rachmaninov fue un pianista internacionalmente reconocido, por lo tanto, mostró un interés por alcanzar el gusto y la admiración del público, en especial, en sus obras para piano, al incorporar en ellas elementos virtuosísticos que requerían de gran destreza técnica para su ejecución. Por supuesto, sus obras no son una mera demostración de las habilidades pianísticas, como lo fueron algunas obras carentes de riqueza musical compuestas en el romanticismo. Al igual que Tchaikovsky, Rachmaninov cultivó poco el elemento nacional en sus composiciones y si hoy se le considera un compositor importante en el desarrollo de la música nacional rusa, esto no se debe tanto a su uso del folclor, sino más bien, a los cantos de la liturgia de la Iglesia Ortodoxa que asimiló en su música.<sup>15</sup> Además de éstas características, en las obras de Rachmaninov podemos encontrar un carácter elegiaco.<sup>16</sup>

Dentro del total de las obras de Rachmaninov, su obra pianística ocupa un lugar muy importante. Compuso obras para piano solo, para piano con otros instrumentos y para piano y orquesta. El catálogo de sus obras incluye los *24 Preludios*, las *Sonatas* para piano, los *Etudes tableaux*, y la *Rapsodia Rusa* para dos pianos, por mencionar algunas. Sin embargo, su obra para piano y orquesta es la que goza de mayor admiración, sus *Conciertos para piano y orquesta* 1, 2 y 3 y su *Rapsodia sobre un tema de Paganini op.43* frecuentemente están en los programas de todas las orquestas sinfónicas del mundo.<sup>17</sup>

En 1917 Rachmaninov dejó Rusia definitivamente. En el periodo que va desde este año hasta su muerte, compuso pocas obras de gran extensión y se dedicó, casi completamente, a sus giras como pianista. Entre sus últimas obras se encuentra la *Rapsodia sobre un tema de Paganini op. 43* para piano y orquesta,<sup>18</sup> compuesta en Suiza en 1934. Ese mismo año escribió a su amigo Vladimir Vilshau:

“Hace dos semanas terminé una nueva pieza, se llama *Fantasia para piano y orquesta en forma de variaciones sobre un tema de*

---

<sup>15</sup> Como señala F. Maes, “la melodía con que inicia el *Tercer Concierto para piano*, por ejemplo, tiene una afinidad cercana a los cantos ortodoxos” (véase F. Maes, *op. cit.*, p. 203).

<sup>16</sup> Rachmaninov en una de sus cartas (1912) escribió: “los tonos brillantes no vienen a mí con facilidad” (véase *ibid.*, p. 204).

<sup>17</sup> M. Kennedy y J. Bourne, *op. cit.*, p. 705.

<sup>18</sup> Después de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, Rachmaninov solo compuso dos obras: la *Tercera Sinfonía* en 1936 y las *Danzas Sinfónicas* en 1940 (véase Jonathan Kramer, *Invitación a la música*, buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993, p. 585).

*Paganini* (el tema sobre el cual Liszt y Brahms basaron sus conjuntos de variaciones). Es una pieza muy larga, de alrededor de veinte o veinticinco minutos. Este es el tamaño de un concierto para piano. Voy a probarlo en Nueva York y en Londres, de modo que pueda hacerle las correcciones necesarias".<sup>19</sup>

Aunque el compositor empleó en esta obra el procedimiento de tema y variaciones y en la carta citada anteriormente puso el nombre de fantasía, finalmente optó por el título de rapsodia,<sup>20</sup> término que se había aplicado, anteriormente, a piezas en su mayoría instrumentales. Este tipo de composición no implica alguna forma, contenido o método de composición.<sup>21</sup> La obra consiste en una introducción, tema, veinticuatro variaciones y una coda.

En la *Rapsodia op.43* de Rachmaninov, el tema principal (ejemplo1) está tomado del *Capricho No. 24* de los *24 Caprichos para violín op. 1* de Paganini. Rachmaninov no fue el único que se sintió atraído por este tema, algunos otros compositores escribieron obras en donde lo emplean.<sup>22</sup>

#### Ejemplo 1



<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> En la antigua Grecia el término rapsodia, se empleó para designar a "la sección de un poema épico que es recitado separadamente". Según M. Randel, las 15 Rapsodias de Váctav Ján Tomásek fueron las primeras piezas individuales para piano en llevar este título, y desde entonces, este instrumento permaneció como el principal medio para este repertorio hasta el último cuarto del siglo XIX" (véase Michael Randel (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts- London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 697).

<sup>21</sup> Ejemplos de obras en donde se emplea el título de rapsodia son: las *Rapsodias Húngaras* de Liszt, las *Rapsodias Irlandesas* de Stanford, y la *Norfolk Rhapsody* de Vaughan Williams. La obra llamada *Brigg Fair* de Delius —que son variaciones basadas en una canción folklórica inglesa— tiene el subtítulo *An English Rhapsody*. (véase M. Kennedy y J. Bourne (eds.) *op. cit.*, p. 724).

<sup>22</sup> Además de Liszt, Brahms y Rachmaninov, el tema del *Capricho No. 24* de Paganini ha sido empleado por compositores tales como Boris Blacher en las *Variaciones sobre un tema de Paganini* para orquesta, y por Witold Lutoslawski en las *Variaciones sobre un tema de Paganini* para dos pianos. (véase M. Kennedy y J. Bourne, *op. cit.*, p. 650).

En la *Rapsodia op. 43*, Rachmaninov empleó, además del tema de Paganini, el *Dies irae*, canto del réquiem gregoriano de la liturgia católica de la Edad Media (ejemplo 2), que fue citado en obras de algunos compositores del siglo XIX,<sup>23</sup> generalmente, en un contexto de muerte, de carácter oscuro o diabólico.<sup>24</sup>

Ejemplo 2

Di-es i-rae di-es i-lla Sol-vet- saec-hum-

in fa-bi-la, tes-te- Da-vid- cum Si-by-la

Existe una relación melódica entre los dos temas: si tomamos las notas de cada primer tiempo en los primeros seis compases de la parte B del tema de Paganini, obtendremos las primeras notas del *Dies irae* (ejemplo 3).<sup>25</sup>

Ejemplo 3

<sup>23</sup> Otros compositores que emplearon el *Dies irae* en alguna de sus obras son: Berlioz en su *Sinfonía Fantástica*, Liszt en su *Totentanz* y el mismo Rachmaninov: no solo en la *Rapsodia op. 43* sino también en su *Sonata para violonchelo*, en su *Segunda Sinfonía* y en *La Isla de la Muerte* (véase F. Maes, *op. cit.*, p. 204).

<sup>24</sup> Compuesta, probablemente, por Tomás de Celano en el siglo XIII, esta secuencia "en su contenido, invoca la disolución final del universo, el resonar de las trompetas angélicas que anuncian a los muertos la salida de sus tumbas y la majestad sobrecogedora de la venida de Cristo" (véase William Fleming, *Arte, música e ideas*, México: McGraw-Hill/Interamericana de México, 1989, p. 153).

<sup>25</sup> Jonh Culshaw, *Sergei Rachmaninov*, Londres: Dennis Dobson Ltd., 1949, p. 97.



La música de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, sirvió para el ballet *Paganini* del coreógrafo ruso Mikhail Fokine, que fue estrenado en Londres en 1939. En 1937, el compositor proporcionó una explicación narrativa para el ballet de Fokine en una carta:

“¿Por qué no resucitar la leyenda de Paganini, quien, por la perfección de su arte y por una mujer, vendió su alma a un espíritu maligno? Todas las variaciones que tienen el tema de *Dies irae* representan el espíritu del mal. Las Variaciones 11 y 18 son episodios de amor. El propio Paganini, primero aparece en el tema y, nuevamente, por última vez, pero conquistado, en la Variación 23... El espíritu del mal aparece por primera vez en la Variación 7, donde puede haber un diálogo con Paganini sobre su propio tema y el *Dies irae*. Las Variaciones 8, 9 y 10 son el desarrollo del “espíritu del mal”. La Variación 11 es un punto decisivo en dirección al dominio del amor. La Variación 12 —el minué— retrata la primera aparición de la mujer. La Variación 13 es la primera conversación entre la mujer y Paganini. La Variación 19 es el triunfo de Paganini con su diabólico *pizzicato*”.<sup>26</sup>

La puesta en escena se ajustó, en gran medida, a las ideas del compositor.<sup>27</sup>

Los elementos del tema, a los cuales Rachmaninov recurre más frecuentemente para desarrollar las variaciones son:

- a) El motivo de dieciseisavos que se encuentra en los dos primeros compases de la sección A, al que se hará referencia como motivo de dieciseisavos A (ejemplo 4).

#### Ejemplo 4

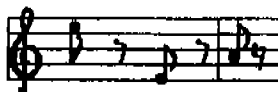


<sup>26</sup> J. Kramer, *op. cit.*, p. 585-586.

<sup>27</sup> *Ibid.*

b) El motivo del compás 4 formado por un salto de octava sobre el quinto grado, que resuelve al primer grado, al que se hará referencia como motivo del salto de octava (ejemplo 5).

#### Ejemplo 5



c) El motivo que se encuentra en los dos primeros compases de la sección B, al que se hará referencia como motivo de dieciseisavos B (ejemplo 6).

#### Ejemplo 6



La Introducción (primeros diez compases),<sup>28</sup> es un diálogo vigoroso entre el piano y la orquesta, basado en el motivo de dieciseisavos A y en donde se afirma la tonalidad principal de la obra, que es La menor.

Antes de exponer el tema, el compositor introduce la variación I (Precedente) en la orquesta, dando así un nuevo tratamiento a la forma de tema y variaciones. Esta variación tiene forma A (compases 1 al 9),<sup>29</sup> B (compases 9 al 16), B' (compás 17 al final de la variación). Rachmaninov la desarrolla tomando solo algunos sonidos del tema, obteniendo como resultado una especie de esqueleto de éste (ejemplo 7).

<sup>28</sup> Aquí y en adelante se hace referencia a la partitura de la versión para dos pianos de la *Rapsodia op.43*, en donde el piano II es la reducción de la orquesta (véase Sergei Rachmaninov, *Rapsodia sur un thème de Paganini op.43 pour piano et Orchestre. Réduction pour 2 pianos à 4 mains par l'auteur*, Charles Foley (ed.), Nueva York, 1934).

<sup>29</sup> Los números de compás a los que se hace referencia corresponden a los compases de cada una de las variaciones por separado.

### Ejemplo 7

The image shows a musical score for Example 7. It consists of five systems of staves. The first system has two staves: Violin I (Vn I) and Trombone (Tbn). The second system has two staves: Violin I and Trombone. The third system has two staves: Violin I and Trombone. The fourth system has two staves: Violin I and Trombone. The fifth system has two staves: Violin I and Trombone. The music is written in a single melodic line for each instrument, with various rhythmic values and accidentals.

La exposición del tema corresponde a la orquesta, mientras el piano presenta lo que la orquesta hizo en la variación I. La forma del tema es A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 16), B' (compases 17 al 24).

La variación II tiene forma A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 16) y B' (compases 17 al 24). Ahora, el piano presenta el tema, mientras la orquesta retoma lo expuesto en la variación I.

En la variación III la parte de la orquesta se desarrolla a partir del motivo de dieciseisavos A, tanto en su forma original como con la inversión de sus intervalos (ejemplo 8). Esta variación tiene forma A (primeros doce compases), B (compases 13 al 21), B' (compases 22 al 31).

### Ejemplo 8

en inversión      en su forma original

The image shows a musical notation for Example 8. It consists of a single staff with a treble clef. The staff contains two measures of music. The first measure is labeled 'en inversión' and the second measure is labeled 'en su forma original'. The notes in the first measure are inverted relative to the notes in the second measure.

En la variación IV, el compositor desarrolla las partes del piano y la orquesta empleando, principalmente, el motivo de dieciseisavos A (compases 1 al 8). La forma de esta variación es A (compases 1 al 16), A' (compases 17 al 40).

En la variación V, Rachmaninov emplea el motivo de dieciseisavos A para desarrollar algunos pasajes del piano (compases 18 al 22), mientras que, haciendo modificaciones al motivo del salto de octava, realiza la parte de la orquesta. La forma de esta variación es A (compases 1 a 8), B (compases 9 a 22), B' (compases 23 a 36).

La parte del piano en la variación VI se desarrolla a partir del motivo de dieciseisavos A con los intervalos invertidos (compás 2, mano derecha). En la parte de la orquesta, el compositor utiliza el mismo motivo pero en su forma original (compases 22, 30, 36 y 42). La forma de esta variación es A (compases 1 al 14), B (compases 15 al 30), B' (compases 31 al 42) y coda (compás 43 al final).

En la variación VII, Rachmaninov introduce en el piano el *Dies irae*. El compositor emplea el motivo de dieciseisavos A en la orquesta, pero con los valores rítmicos aumentados a octavos y disminuidos a treintadosavos (compases 1 y 8). También se menciona el *Dies irae* en la orquesta (compases 28 al 35).

La variación VIII tiene forma A (compases 1 al 16), B (compases 17 al 30), B' (compases 31 al 43). En la sección A, el compositor utiliza el motivo de dieciseisavos A para desarrollar las partes del piano y la orquesta. En B y B' varía el motivo de dieciseisavos B.

La forma en la variación IX es: A (compases 1 al 16), B (compases 17 al 28), B' (compases 29 al 40). El tema de Paganini es casi irreconocible dentro de la compleja textura de interposiciones de tresillos en la orquesta y contratiempos en el piano. Sin embargo, son reconocibles algunos elementos del tema, tales como: el motivo del salto de octava en la parte del piano (compases 4 y 5), el motivo de dieciseisavos A con los intervalos invertidos (compás 4) y el motivo de dieciseisavos B en la parte de la orquesta (compases 18 y 22).

En la variación X la parte de la orquesta está basada en el motivo de dieciseisavos A, y la parte del piano hace referencia al *Dies irae*, transformado por disminución de los valores rítmicos, primero en ritmo de mitades (compases 1 al 6), después en cuartos (compases 7 y 8) y por último con un ritmo sincopado y con

cambios de compás (compases 9 al 15). A partir del compás 16, en la orquesta y en la mano izquierda de la parte del piano, se cita nuevamente el *Dies irae*, mientras la mano derecha se desarrolla basándose en el motivo de dieciseisavos A (compases 16 al 23). En la siguiente sección, el *Dies irae* es mencionado en la orquesta, mientras el piano tiene un descenso cromático, primero en segundas y a continuación en terceras paralelas (compases 24 al 27). Para finalizar esta variación, se hace una alusión del *Dies irae* en ritmo de dieciseisavos (compases 28 y 29) y del motivo de dieciseisavos A en el piano (compases 30 y 31).

La variación XI es una *cadenza* del piano, acompañado por la orquesta. Su forma es A, B. En A (compases 1 al 9), el papel protagónico se encomienda a la parte del piano, que está basada en el motivo de dieciseisavos A, mientras que la parte de la orquesta funciona como ambiente armónico. En la sección B (compases 10 a 13) se invierten los papeles, la orquesta tiene la melodía principal basada en el motivo de dieciseisavos B, mientras que la parte del piano se desarrolla con un pasaje en escalas de semitonos. A partir del compás 14 aparecen recurrentemente *do#* y *sib*, lo cual sugiere una modulación a Re menor. La variación finaliza en el V grado de Re menor, dejando el terreno preparado para la siguiente variación, escrita en esa tonalidad.

La variación XII es una especie de vals lento, cuyas melodías se distinguen por su lirismo. La parte de la orquesta se basa en la Variación I:° primero, con notas en *staccato* (primeros 8 compases) y después en *legato* (compases 9 al 20). La forma es A (compases 1 al 16), B (compases 17 al 23), B' (compases 24 al 32). En la sección B', la orquesta menciona el motivo de dieciseisavos A (compases 24 y 26).

La variación XIII también es un vals pero con carácter demoníaco. Tiene forma A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 16), B' (compases 17 al 24). El tema, expuesto en la orquesta, es bastante reconocible. En la parte del piano se emplea el motivo del salto de octava.

La variación XIV es básicamente orquestal, aun en los pasajes en los que el piano participa, éste solo añade un color instrumental más. La variación se basa en el motivo de dieciseisavos A con los intervalos invertidos, solo que en ritmo de tresillos.

---

\* Véase ejemplo 5.

La variación XV es otra *cadenza* virtuosística del piano, en donde el compositor empleó los primeros dos motivos del tema (compás 1 con anacruza). Sin embargo, el elemento más recurrente de la variación es el motivo de los dieciseisavos A con los intervalos invertidos. La forma de esta variación es A, (compases 1 al 27, piano solo), B (compases 28 al final, piano y orquesta). Hacia el final de esta variación, hay una reminiscencia de la variación anterior en la orquesta (compases 44 al 50).

La variación XVI tiene forma A (compases 5 al 20), B (compases 21 al 30), B' (compás 32 al final de la variación). Los primeros 4 compases son una especie de puente entre esta variación y la anterior, cuya función es establecer una nueva tonalidad: *Sib* menor. La parte del piano se desarrolla a partir del motivo de dieciseisavos A con los intervalos invertidos (compases 5 al 9), aunque también se hacen menciones del mismo motivo en su forma original (compases 24 y 27). En la parte de la orquesta el compositor une el motivo de dieciseisavos A en su forma original y el motivo del salto de octava (compases 7 al 9). En las secciones B y B' se hace mención del motivo de dieciseisavos B en la orquesta (compases 26 al 31 y 35 al 40).

La variación XVII continúa en *Sib* menor y tiene forma A (compases 1 al 15), B (compases 16 al 25). La parte de la orquesta se basa en el motivo del salto de octava. La parte del piano se desarrolla, básicamente, en arpeggios, de donde algunos sonidos —señalados con doble plica— integran una melodía. Esta variación es un preámbulo de la siguiente, pues debido a la armonía, tiene un carácter inestable y de búsqueda, cuyo desenlace llega al desembocar a *Reb* mayor, tonalidad de la siguiente variación.

La variación XVIII, se basa en el motivo de dieciseisavos A con los intervalos invertidos. La forma de la variación es A (compases 1 al 13), A' (compás 14 al 24), A'' (compás 25 al compás 37) y coda (últimos 5 compases de la variación). Una peculiaridad importante en esta variación es el lirismo y la expresividad de la melodía, que recuerda algunas obras anteriores de Rachmaninov, tales como: la *Segunda Sinfonía* y el *Segundo Concierto para piano y orquesta*.

En un puente de solo seis compases, Rachmaninov regresa a La menor, la tonalidad principal de la obra. Las siguientes variaciones sugieren la interpretación prodigiosa de Paganini.

La parte del piano en la variación XIX se desarrolla con base en el motivo de dieciseisavos A (muy modificado pero reconocible en las notas acentuadas del piano) y en el motivo del salto de octava (compases 5 y 8). La forma de la variación es A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 14) y B' (compases 15 al 20).

En la variación XX, con un movimiento continuo en dieciseisavos y con base en el motivo de dieciseisavos A, se desarrolla la parte de la orquesta. La parte del piano se origina en el motivo del salto de octava. La forma de la variación es A (compases 1 al 10), B (compases 11 al 19), B' (compases 20 al 28).

La forma de la variación XXI es A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 14), B' (compases 15 al 20). En la sección A, en la parte de la orquesta, se encuentra el motivo de dieciseisavos A (compases 1, 2, 5 y 6) y en las secciones B y B', en la parte del piano, se encuentra el motivo de dieciseisavos B, modificado (compases 9 y 14).

En la variación XXII, aparecen juntos el motivo de dieciseisavos A y el motivo del salto de octava en varios pasajes de la parte de la orquesta (compases 4 al 15 y 46 al 57), mientras que, en las notas más graves del piano, se encuentra el *Dies irae* (compases 1 al 22), que también se menciona en el pasaje de acordes llenos (compases 22 al 32). En esta variación el compositor hace una incursión al *Mib* mayor (compás 32 hasta el final de la variación) que, en la *cadenza* de esta variación, funciona como quinto grado de *Lab* menor, tonalidad en la que empieza la siguiente variación.

En la variación XXIII la forma es A (compases 5 al 20), B (compases 21 al 28), B' (compases 29 al 53). En la sección A, el compositor mantuvo el tema casi en su forma original, solo que primero lo presenta en la tonalidad de *Lab* menor y después en La menor. Los primeros compases de las secciones B y B' están basados en el motivo de dieciseisavos B, aunque modificado. En algunos pasajes de B y B', Rachmaninov también emplea el motivo de dieciseisavos A, tanto en la parte del piano (compases 25 y 26) como en la parte de la orquesta (compases 36 al 42).

La forma de la variación XXIV es A (compases 1 al 12). B (compases 13 al 22). En la sección A, el compositor emplea el motivo de dieciseisavos A en la parte de la orquesta (compases 1, 2, 5 y 6). En la sección B, la parte del piano se basa en el motivo de dieciseisavos B, aunque no muy reconocible (mano derecha en los compases 13 y 15). En los compases 23 al 27 se encuentra el *Dies irae* en la parte de la orquesta. En la parte del piano (compases 23 y 24) el *Dies irae* está un poco velado, pues se encuentra con los intervalos invertidos.

En la coda final, el compositor empleó el motivo de dieciseisavos A (compases 5 al 8) y el *Dies irae* (compases 13 al 21). En los compases 13 al 20, Rachmaninov mezcla el motivo de dieciseisavos A (primer tiempo de cada compás) con el *Dies irae* (segundo tiempo de cada compás, notas acentuadas) en la parte del piano. A medida que se acerca la conclusión, la música impulsa hacia un final grandioso típico, con acordes brillantes y sonoros, elaborados sobre una escala pentáfona (compases 29 al 38), pero en el último momento, ingeniosamente, se convierten en un susurro, finalizando con un eco del final de la Introducción.

El genio y la destreza de Rachmaninov como compositor se manifiestan en esta obra. Como en sus conciertos para piano y orquesta, obtuvo un perfecto balance entre orquesta y piano. Logró dar cohesión y lógica armónica al todo, gracias a su manejo de las tonalidades: la tonalidad principal es La menor, en ella se desarrollan las primeras once variaciones, pero a partir de la XI se comienza a escalar (si se permite usar un término que alude a una imagen gráfica) por Re menor (variaciones XII y XIII), Fa mayor (variaciones XIV y XV), Sib menor (variaciones XVI y XVII), hasta llegar al clímax de la obra en la variación XVIII en la tonalidad de Reb mayor. A partir de la variación XIX regresa a la tonalidad de La menor y en general se mantiene en ella hasta el final de la obra.

El repertorio de Rachmaninov como pianista incluía obras de Beethoven, Borodin, Debussy, Grieg, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, y Tchaikovsky. Las reseñas acostumbran señalar que el músico ruso "poseía una formidable técnica pianística y su ejecución —como su dirección— se caracterizaba por precisión, impulso rítmico, un *legato* refinado y la habilidad para perfeccionar la claridad en texturas complejas, que aplicó con efecto sublime en sus interpretaciones



de Chopin, particularmente de la *Sonata en Si bemol menor*".<sup>30</sup> Por lo tanto, tuvo un perfecto conocimiento y control de los recursos de la técnica pianística y como compositor supo emplearlos, integrándolos en sus obras para piano, entre ellas la *Rapsodia op. 43*.

Es importante señalar que el pianista que desee abordar esta obra, es necesario que posea la solvencia técnica para ejecutar las múltiples dificultades técnicas que ésta ofrece, a saber: arpeggios (variaciones II, IV, VI, XI, XV, XVIII, XIX, XXI, XXII, y XXIV), acordes (IV, VIII, IX, XIII, XIV, XVIII, XXII, y XXIV), escalas (V, XI y XXII), octavas (V, VIII, IX, XXI, XXII y XXIII), terceras (XI, XXII y XXIII), saltos (V, XXII y XXIV), digitaciones complicadas (XV, XXIV), velocidad (II, IV-VI, VIII-XI, XIV, XV, XIX a la coda), y en general, una sonoridad brillante. Otro de los problemas que presenta la ejecución de la *Rapsodia* de Rachmaninov es el ensamble de orquesta (o en su caso el piano II, reducción de la orquesta) y piano, particularmente en algunos pasajes, por ejemplo, en la Variación V, en donde se debe producir el efecto de una sola idea que zigzaguea entre ambas partes, a pesar de los silencios que hay entre los motivos. Otra variación en donde se presenta la misma dificultad es la IX, en donde el ritmo en tresillos en la parte de la orquesta, y con contratiempos en la parte del piano, dan como resultado un ritmo difícil de coordinar y que puede descuadrarse fácilmente.

En síntesis, esta obra, como fruto de la tradición del siglo XIX, es una muestra del alcance que el virtuosismo instrumental tuvo en el romanticismo, de manera que algunos autores se han referido a ella como la "apoteosis del virtuosismo romántico."<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> G. Abraham, *op. cit.*, p. 90.

<sup>31</sup> K. Gaymar, *op. cit.*, p. 288.

## Bibliografía.

- ABRAHAM, Gerald (*et al.*) *Russian Masters*, vol. 2, Londres: Macmillan Reference Ltd., 1986.
- Aurelio Tello, "México: La música entre 1950 y 1995", en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: Sociedad de autores y editores, 2002.
- Aurelio Tello, "Velázquez Valle, Leonardo" en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid: Sociedad de autores y editores, 2002.
- BADURA-SKODA, Paul, *Interpreting Bach at the keyboard*, Londres: Clarendon Press - Oxford University Press, 1995.
- BASSO, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, Historia de la Música No. 6, México: Conaculta, 1999.
- BOYD, Malcolm, *Bach*, Londres: Oxford University Press, 1995.
- BRADSHAW, Murray C., *The Origin of the Toccata*, Musicological studies and documents 28, Los Angeles, California: American Institute of Musicology, 1972.
- BROWN, David (*et al.*), *Russian Masters*, vol. 1, Londres: Macmillan Reference Ltd, 1997.
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música No. 30, Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- CULSHAW, John, *Sergei Rachmaninov*, Londres: Dennis Dobson Ltd., 1949.
- DELLA CORTE, A., PANNAIN, G., *Historia de la Música*, tomo II, Madrid: Editorial Labor, 1965.
- DICKINSON, A. E. F., *Bach's Fugal Works*, Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1979.
- DOWNS, Philip G., *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Música 4, Madrid: AKAL, 1998.
- Edwin M. Ripin, "Pianoforte", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

- FLEMING, William, *Arte, música e ideas*, México: McGraw-Hill/Interamericana de México, 1989.
- FRISCH, Uwe, *Trayectoria de la música en México*, Cuadernos de Música No. 5, México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970.
- GAYMAR, Konstantin, *Historia del piano y sus grandes maestros*, Buenos Aires: Ed. Centurión,
- GEIRINGER, Karl, *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, Madrid: Altalena Editores, 1982.
- HARNONCOURT, Nikolaus *Baroque Music Today: Music as a speech, ways to a new understanding of music*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.
- Howard Schott, "National Styles", en Julie Anne Sadie (ed. y comp.), *Companion to Baroque music*, Nueva York: Schirmer Books, 1991.
- Jeremy Montagu, "Instruments", en Julie Anne Sadie (ed. y comp.), *Companion to Baroque music*, Nueva York: Schirmer Books, 1991.
- John Caldwell, "Toccatà", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- Jorge Velazco, "México: La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: Sociedad de autores y editores, 2002.
- KENNEDY, Michael y BOURNE, Joyce (eds.), *The Oxford Dictionary of Music*, Londres: Oxford University Press, 1994.
- KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1985.
- KRAMER, Jonathan, *Invitación a la música*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993.
- LONGYEAR, Rey M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- MAES, Francis, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- MARSTON, Nicholas, *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, Nueva York: Clarendon Press, 1995

- MATTHEWS, Denis (ed.), *Keyboard Music*, Nueva York: Praeger Publishers, 1972.
- MIHAILOVIC, Alexandar (ed.), *Tchaikovsky and his Contemporaries a Centennial Symposium*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- MIRANDA, Ricardo (ed. y estudio preliminar), *Andante con Variaciones para pianoforte de Manuel Antonio del Corral*, México: Conaculta-INBA-Cenidim, 1998.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México: Conaculta, 1996.
- NEWMAN, William S., *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*, Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company, 1998.
- RANDEL, Michael (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachussets-Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- ROSEN, Charles, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company, 1972.
- ROZENSCHILD, Konstantin, *Historia de la música universal (Istoria zarubezhnoi muzyki)*, vol. 1, Moscú: Muzyka, 1973.
- SADIE, Julie Anne (ed. y comp.), *Companion to Baroque music*, Nueva York: Schirmer Books, 1991.
- SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach. El músico poeta*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
- SHEDLOCK, J. S., *The pianoforte sonata. Its origin and development*, Nueva York: Da Capo Press, 1964.
- SLONIMSKY, Nicholas, *La música en América Latina*, trad. M. Eloísa González Kraak, Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- SOTO MILLÁN, Eduardo (comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, Siglo XX*, vol. 2, México: Sociedad de Autores y Compositores de Música-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- SPITTA, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, vol. 1, Nueva York: Dover Publications, 1979.
- WEINSTOCK, Herbert, *Tchaikovsky*, México: Nuevo Mundo, 1945.
- WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1987.

## **ANEXOS**

*Toccata en Mi menor BWV 914* de J. S. Bach.  
R. Steglich (ed.), *Toccatas BWV 910-916 de J.S. Bach*,  
Munich: Henle Verlag, 1971.

# TOCCATA

e-moll

BWV 914

2.

14. *Un poco Allegro*

First system of musical notation, measures 21-23. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 21, 22, and 23 are indicated below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 24-26. Similar to the first system, it features a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic development with various rhythmic patterns. The bass staff maintains the accompaniment. Measure numbers 24, 25, and 26 are indicated below the bass staff.

Third system of musical notation, measures 27-29. The treble staff shows a continuation of the melodic theme with some rests and ties. The bass staff accompaniment remains active. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 30-32. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The bass staff accompaniment is also more rhythmic. Measure numbers 30, 31, and 32 are indicated below the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 33-35. The treble staff has a melodic line with some ties and rests. The bass staff accompaniment is steady. Measure numbers 33, 34, and 35 are indicated below the bass staff.

Sixth system of musical notation, measures 36-38. The treble staff concludes the melodic phrase with a final note. The bass staff accompaniment also concludes. Measure numbers 36, 37, and 38 are indicated below the bass staff.



Adagio

Musical notation for measures 22-25. The system consists of a treble and bass clef. Measure 22 features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measures 23-25 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

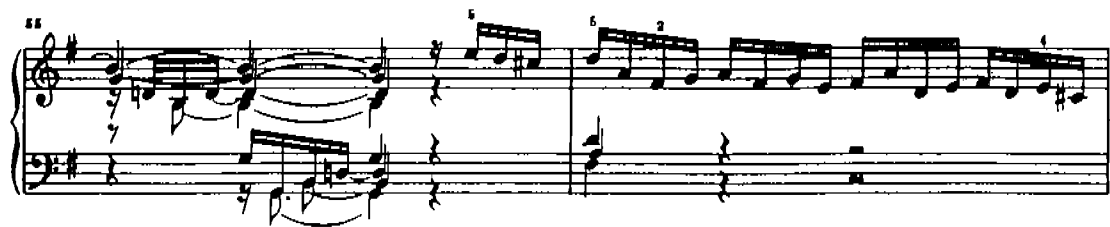
Musical notation for measures 26-29. Measure 26 begins with a triplet of eighth notes. Measures 27-29 show a steady flow of sixteenth notes in the treble, with a more active bass line.

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 starts with a quarter note in the treble and a half note in the bass. Measures 31-33 feature a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

Musical notation for measures 34-37. Measures 34-36 are characterized by dense sixteenth-note passages in both the treble and bass. Measure 37 shows a transition to a more open texture with fewer notes.

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 begins with a triplet of eighth notes. Measures 39-41 continue with intricate sixteenth-note patterns in the treble and bass.

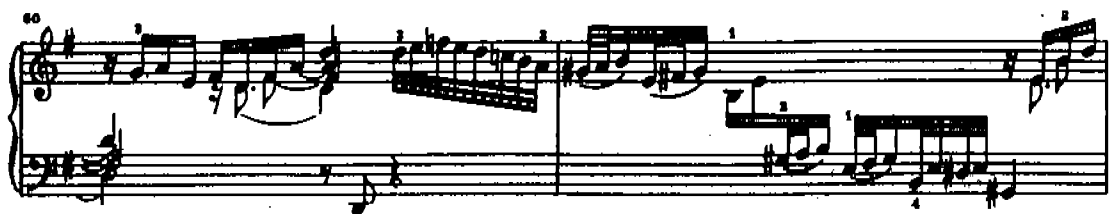
Musical notation for measures 42-45. Measure 42 features a triplet of eighth notes. Measures 43-45 show a complex interplay of sixteenth and eighth notes in both staves.



System 1 (Measures 26-27): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 26 contains a complex chordal texture with a 7th chord in the bass. Measure 27 features a melodic line in the treble with a 6th fingered note and a 2nd fingered note, and a bass line with a 6th fingered note.



System 2 (Measures 28-30): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 28 has a melodic line with a 4th fingered note. Measure 29 features a melodic line with a 5th fingered note and a 3rd fingered note. Measure 30 has a melodic line with a 4th fingered note.



System 3 (Measures 31-33): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 31 has a melodic line with a 3rd fingered note. Measure 32 features a melodic line with a 1st fingered note. Measure 33 has a melodic line with a 2nd fingered note.



System 4 (Measures 34-36): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 34 has a melodic line with a 7th chord in the bass. Measure 35 features a melodic line with a 7th chord in the bass. Measure 36 has a melodic line with a 7th chord in the bass.



System 5 (Measures 37-39): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 37 has a melodic line with a 7th chord in the bass. Measure 38 features a melodic line with a 7th chord in the bass. Measure 39 has a melodic line with a 7th chord in the bass.



System 6 (Measures 40-42): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 40 has a melodic line with a 7th chord in the bass. Measure 41 features a melodic line with a 2nd fingered note. Measure 42 has a melodic line with a 7th chord in the bass.

FUGA  
Allegro

71

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in G major. Measure 71 features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 72 continues this pattern with some chromatic movement in the right hand.

72

Two staves of music. Measure 73 continues the eighth-note pattern. Measure 74 introduces a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

73

Two staves of music. Measure 75 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 76 continues with a similar triplet pattern. Measure 77 shows a change in the right hand's melodic line.

74

Two staves of music. Measure 78 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 79 continues with a similar triplet pattern. Measure 80 shows a change in the right hand's melodic line.

75

Two staves of music. Measure 81 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 82 continues with a similar triplet pattern. Measure 83 shows a change in the right hand's melodic line.

76

Two staves of music. Measure 84 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 85 continues with a similar triplet pattern. Measure 86 shows a change in the right hand's melodic line.

87

Musical notation for system 87, measures 1-2. Treble clef has a 2-measure chordal figure. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

88

Musical notation for system 88, measures 1-2. Treble clef has a melodic line with a 3-measure rest. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

89

Musical notation for system 89, measures 1-2. Treble clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Bass clef has a melodic line with a 1-measure rest.

90

Musical notation for system 90, measures 1-2. Treble clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

91

Musical notation for system 91, measures 1-2. Treble clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

92

Musical notation for system 92, measures 1-2. Treble clef has a melodic line with a 3-measure rest. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

100

Musical score for measures 100-101. The system consists of a treble and bass clef. Measure 100 features a complex treble line with triplets and a bass line with a 7/2 rhythm. Measure 101 continues with similar rhythmic patterns and includes a 7/7 rhythm in the treble.

102

Musical score for measures 102-103. Measure 102 has a treble line with a triplet and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 103 features a treble line with a 5/6 triplet and a bass line with a 3/4 triplet.

104

Musical score for measures 104-105. Measure 104 shows a treble line with a 5/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet. Measure 105 continues with a treble line featuring a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet.

107

Musical score for measures 107-108. Measure 107 has a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet. Measure 108 features a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet.

109

Musical score for measures 109-110. Measure 109 has a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet. Measure 110 features a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet.

111

Musical score for measures 111-112. Measure 111 has a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet. Measure 112 features a treble line with a 1/4 triplet and a bass line with a 1/4 triplet.

113

Musical notation for measures 113-115. The system consists of a treble and bass staff. Measure 113 features a complex melodic line in the treble with many beamed notes and a bass line with chords and eighth notes. Measure 114 continues the treble melody with a triplet of eighth notes. Measure 115 shows the treble melody moving to a higher register with a triplet of eighth notes. The bass line continues with rhythmic accompaniment.

116

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 117 features a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 118 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

119

Musical notation for measures 119-121. Measure 119 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 120 features a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 121 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

122

Musical notation for measures 122-124. Measure 122 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 123 features a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 124 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

125

Musical notation for measures 125-127. Measure 125 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 126 features a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 127 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

128

Musical notation for measures 128-130. Measure 128 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 129 features a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 130 has a treble melody with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

120

Musical notation for measures 120-121. The system consists of a treble and bass clef. Measure 120 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 121 continues this pattern with some chordal changes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

122

Musical notation for measures 122-123. Measure 122 shows a treble line with eighth-note chords and a bass line with eighth notes. Measure 123 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

124

Musical notation for measures 124-125. Measure 124 has a treble line with eighth-note chords and a bass line with eighth notes. Measure 125 continues with similar accompaniment and treble line changes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

126

Musical notation for measures 126-127. Measure 126 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with eighth notes. Measure 127 continues with similar accompaniment and treble line changes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

128

Musical notation for measures 128-129. Measure 128 has a treble line with eighth-note chords and a bass line with eighth notes. Measure 129 continues with similar accompaniment and treble line changes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

130

Musical notation for measures 130-131. Measure 130 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with eighth notes. Measure 131 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

*Sonata op. 109 en Mi mayor* de L. V. Beethoven.  
Heinrich Schenker (ed.), *Sonatas para piano solo de L.  
V. Beethoven*, vol. 2, Nueva York: Dover Publications,  
1975.



# SONATE.

587

Op.109.

Erkulein Maximilliane Brentano gewidmet.

Vivace.

*sempre legato*

30.

*p dolce* *cresc.*

*adagio espressivo.*

10

*f* *p* *cresc. f* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

*f* *dim.* *p*

*espress.* *cresc.*

tempo 15

*tar* *dim.* *dolce*

\* The fingering in italics and the pedal indications are Beethoven's.

Musical notation for measures 1-19. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The instruction *sempre legato* is written below the bass staff.

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 is circled. The instruction *sempre legato* is written above the treble staff. A *cresc.* marking is present in the bass staff. A fermata is placed over measure 24.

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 is circled. A *cresc.* marking is present in the bass staff.

Musical notation for measures 30-34. Measure 30 is circled. *sf* (sforzando) markings are present in the treble staff.

Musical notation for measures 35-39. Measure 35 is circled. *sf* markings are present in the treble staff.

Musical notation for measures 40-44. Measure 40 is circled. *sf* markings are present in the treble staff. A *cresc.* marking is present in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5.

8

45

50

8

55

*p*

*legato*

*legato cresc.*

*adagio espressivo.*

*p* *ff* *pp* *cresc. f* *(cresc. p)* *cresc.*

60

*f* *p* *ff* *cresc. f*

*p* *cresc.* *cresc.*

*dim.*

*tempo I*

65

*ri - tar - dando* *legato* *a tempo*

First system of musical notation, measures 65-70. The music is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features intricate sixteenth-note patterns and slurs. Measure 70 is circled.

Second system of musical notation, measures 71-76. The music continues with similar rhythmic complexity. Measure 75 is circled. The word *Adagio* appears in the right hand at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 77-86. The music features a long, sweeping slur across the top staff. Measure 80 is circled. The word *Truco* appears in the right hand.

Fourth system of musical notation, measures 87-94. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 90 is circled. The word *dim.* (diminuendo) is written above the right hand.

Fifth system of musical notation, measures 95-100. The music features a long, sweeping slur across the top staff. Measure 95 is circled. The word *p* (piano) appears in the right hand.

Sixth system of musical notation, measures 101-105. The music is marked **Prestissimo.** and **ff** (fortissimo). The instruction *ben marcato* is written below the bass staff. Measure 105 is circled.

10 15

*p*

legato 20

*legato*

25 30

*p* un poco espressivo

a tempo 35

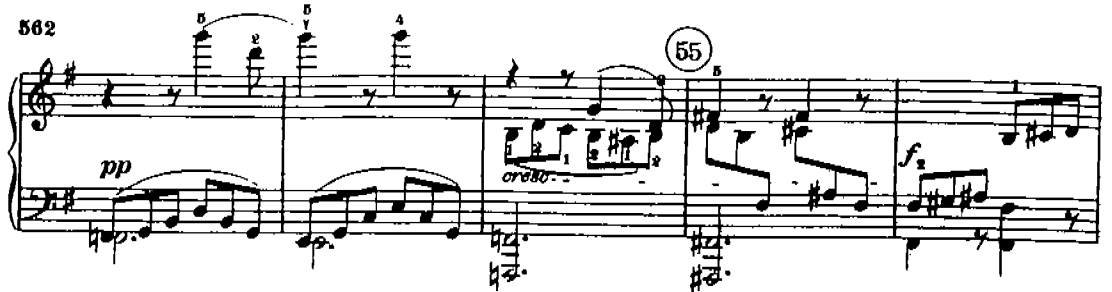
*a tempo* cresc.

40 45

sempre più cresc. rituz *p*

50

*p*



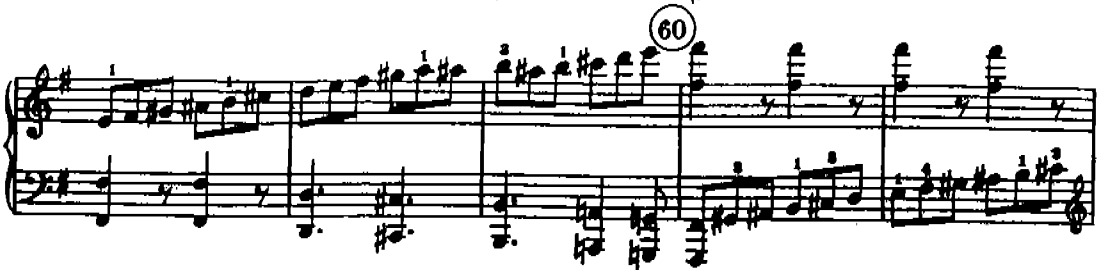
55

*pp*

*crdo*

*f*

This system contains measures 55 to 59. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *pp* to *f*. The word *crdo* is written above the left hand in measure 57.



60

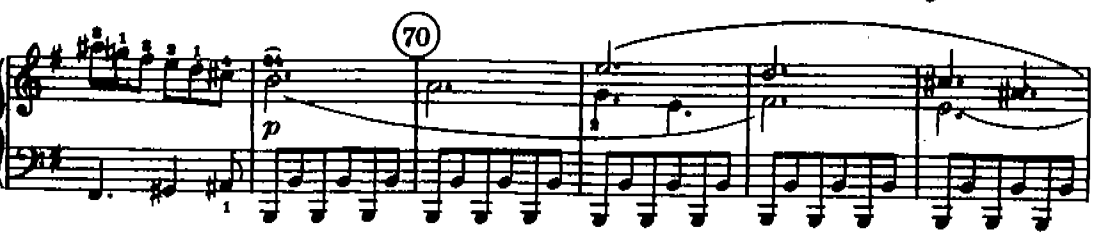
This system contains measures 60 to 64. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.



65

*dim.*

This system contains measures 65 to 69. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic *dim.* is written at the end of the system.



70

*p*

This system contains measures 70 to 74. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic *p* is written at the beginning of the system.



75

80

This system contains measures 75 to 79. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.



85

*sul una corda*

*sempre più*

This system contains measures 80 to 85. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic *sul una corda* is written above the left hand in measure 82, and *sempre più* is written above the right hand in measure 84.

90 95

*piano* *mf*

This system contains measures 90 to 95. The music is written for piano in G major. Measure 90 is marked *piano*. Measure 95 is marked *mf*. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

100 105

*pp* *ff* *tutte le corde*

This system contains measures 100 to 105. Measure 100 is marked *pp*. Measure 105 is marked *ff* and *tutte le corde*. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

110

*ff*

This system contains measures 110 to 115. Measure 110 is marked *ff*. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

115

This system contains measures 115 to 120. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

120 125

*piu press.* *a tempo*

This system contains measures 120 to 125. Measure 120 is marked *piu press.* and measure 125 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

130

*crusc.*

This system contains measures 130 to 135. Measure 130 is marked *crusc.*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 1, measures 133-135. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 133 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 134 is marked *cresc.*. Measure 135 is marked *sempre più cresc.*. There are circled measure numbers 133, 134, and 135. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 133-135.

Musical score system 2, measures 136-140. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 136 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 140 is marked *cresc.*. There are circled measure numbers 136, 137, 138, 139, and 140. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 136-140.

Musical score system 3, measures 141-145. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 141 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 145 is marked *cresc.*. There are circled measure numbers 141, 142, 143, 144, and 145. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 141-145.

Musical score system 4, measures 146-150. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 146 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 150 is marked *cresc.*. There are circled measure numbers 146, 147, 148, 149, and 150. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 146-150.

Musical score system 5, measures 151-160. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 151 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 160 is marked *cresc.*. There are circled measure numbers 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, and 160. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 151-160.

Musical score system 6, measures 161-165. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 161 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 165 is marked *cresc.*. There are circled measure numbers 161, 162, 163, 164, and 165. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A slur covers measures 161-165.



Musical score system 1, measures 170-175. Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *f*. A *cresc.* marking is present. Measure numbers 170 and 175 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.  
Andante molto cantabile ed espressivo.

Musical score system 2, measures 176-183. Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *cresc.*. A *mezza voce* marking is present. Measure numbers 4 and 8 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Musical score system 3, measures 184-191. Treble and bass clefs. Dynamics include *cresc.* and *f*. A *mezza voce* marking is present. Measure numbers 12 and 16 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

VAR. I.  
molto espressivo.

Musical score system 4, measures 192-200. Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *cresc.*. A tempo change to  $\frac{128}{320}$  is indicated. Measure numbers 4, 8, and 9 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Musical score system 5, measures 201-209. Treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *cresc.*. First and second endings are marked. Measure numbers 8, 9, and 12 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Musical score system 6, measures 210-218. Treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *cresc.*. A *mezza voce* marking is present. Measure numbers 16, 9, and 16 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

VAR. II.  
 leggiermente.

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a circled measure number '1'. The second system features a *cresc.* marking. The third system contains *dim.* and *cresc.* markings. The fourth system starts with a *dim.* marking, followed by a *p* marking and a *teneramente* instruction. It includes circled measure numbers '8' and '11', and a trill (*tr*) marking. The fifth system has a circled measure number '4' and a trill (*tr*) marking. The sixth system includes *cresc.*, *dim.*, and *p* markings, and ends with a circled measure number '8' inside a box.

Musical notation for measures 9-11. The piece is in a key with two sharps (D major) and 3/4 time. Measure 9 is marked with a circled '9'. The first staff has a *pp* dynamic. The second staff has a *cresc.* dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A fermata is placed over the final note of measure 11.

Musical notation for measures 12-14. Measure 12 is marked with a circled '12'. The first staff has a *decresc.* dynamic. The second staff has a *cresc.* dynamic. The piece concludes with a *dim.* dynamic in measure 14.

Musical notation for measures 15-17. Measure 16 is marked with a circled '16'. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. Trills are indicated with 'tr' above notes in measures 16 and 17.

Musical notation for measures 18-20. Measure 18 is marked with a circled '18'. The first staff has a *tr* marking above a note. The second staff has a *tr* marking above a note. The piece concludes with a *tr* marking above a note in measure 20.

Musical notation for measures 21-23. The first staff has a *cresc.* dynamic. The second staff has a *cresc.* dynamic. The piece concludes with a *cresc.* dynamic in measure 23.

Musical notation for measures 24-26. Measure 24 is marked with a circled '24'. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has a *cresc.* dynamic. The piece concludes with a *dim. p* dynamic in measure 26.

VAR. III.  
allegro vivace.

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'allegro vivace'. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several circled measure numbers: 1, 4, 8, 9, 12, 16, and 19. Some measures are boxed with numbers: 1, 4, 8, 12, and 19. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

VAR. IV.

etwas langsamer, als das Thema. 1  
un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The music begins with a piano accompaniment marked *piacevole*. A circled number '1' is placed above the first measure of the upper staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/8. The music continues with a piano accompaniment. A circled number '4' is placed above the fourth measure of the upper staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/8. The music continues with a piano accompaniment marked *poco*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/8. The music continues with a piano accompaniment. A circled number '8' is placed above the eighth measure of the upper staff, and a circled number '1' is placed above the first measure of the final measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps and the time signature is 3/8. The music continues with a piano accompaniment marked *pp*. A circled number '8' is placed above the eighth measure of the upper staff, and a circled number '9' is placed above the first measure of the final measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4). The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Performance markings include *pp*, *rit.*, and *rit. oraso.* with a star symbol.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 5, 3, 3, 4). The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *f*, *rit.*, *il più forte ff*, and *dim.*. A circled measure number 12 is placed above the staff.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a complex accompaniment with slurs and fingerings (3, 1, 1, 1, 1, 1). Dynamics include *dolce* and *pp*. A circled measure number 16 is placed below the staff.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2). The left hand continues the accompaniment with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1). Dynamics include *rit.*. A circled measure number 16 is placed below the staff.

**Allegro ma non troppo.**

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1). Dynamics include *f*. A circled measure number 4 is placed above the staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1). Dynamics include *f*. A circled measure number 8 is placed above the staff.

First system of musical notation, measures 4 to 8. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated in boxes above the staff.

Second system of musical notation, measures 9 to 12. The right hand continues with intricate melodic patterns. Measure numbers 9 and 12 are circled above the staff.

Third system of musical notation, measures 13 to 16. The right hand has a dense texture with many notes. Measure numbers 16 and 17 are circled above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 17 to 20. The right hand features a series of chords and melodic fragments. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are circled above the staff.

Fifth system of musical notation, measures 21 to 24. The right hand has a more rhythmic, chordal texture. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are circled above the staff. The word "soprano" is written in the right margin.

Sixth system of musical notation, measures 25 to 28. The right hand has a sparse texture with chords. The word "piano" is written in the left margin. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are circled above the staff.

tempo primo del tema.

*cantabile*

1 3 2 4 3 2 1

4

1 2 3 4 3 2 1

8

4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1

8

*cresc.*

4 5 2 1

3 2 1 3 2 1

*poco*



System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '4'. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A bracket labeled '4' spans the final measure of the system.

System 2: Treble clef contains a melodic line with eighth notes and triplets marked with '3'. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 3: Treble clef contains a melodic line with eighth notes and triplets. A dynamic marking 'f' (forte) is present. A bracket labeled '8' spans the final measure of the system. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 4: Treble clef contains a melodic line with eighth notes and triplets marked with '3'. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The melody in the treble clef continues with eighth notes and quarter notes, featuring some triplet markings (1 3) and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Third system of musical notation, measures 9-12. The melody in the treble clef continues with eighth notes and quarter notes, including triplet markings (1 3) and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The melody in the treble clef continues with eighth notes and quarter notes, including triplet markings (1 3) and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The melody in the treble clef continues with eighth notes and quarter notes, including triplet markings (1 3) and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes. The system concludes with a double bar line and a circled measure number 16.

8

9

8

12

8

8

8

16

15 20  
2.  
dm.  
piu dm.

This system contains the first two measures of a musical piece. The right-hand part (treble clef) features a melody with eighth notes and rests. The left-hand part (bass clef) consists of a continuous eighth-note accompaniment. The first measure is marked with a dynamic of *dm.* and the second with *piu dm.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

pp

This system contains measures 3 and 4. The right-hand part has a melody with some rests. The left-hand part continues with eighth-note accompaniment. The dynamic is marked as *pp* (pianissimo).

cantabile

1 4

This system contains measures 5 and 6. The right-hand part features a melody with slurs and ties. The left-hand part has a more complex accompaniment with some chords. The tempo/style is marked as *cantabile*. Measure numbers 1 and 4 are circled.

cresc. p 8

This system contains measures 7 and 8. The right-hand part has a melody with slurs. The left-hand part has a steady accompaniment. The dynamic is marked as *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). Measure number 8 is circled.

12 cresc. mf 16 ritard. p

This system contains measures 9, 10, 11, and 12. The right-hand part has a melody with slurs and ties. The left-hand part has a steady accompaniment. The dynamic is marked as *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked as *ritard.* (ritardando). Measure numbers 12 and 16 are circled.

*Toccata para piano* de Leonardo Velázquez.  
Colección Arión No. 127, México: Ediciones  
Mexicanas de Música, 1975.

A María del Carmen

# TOCCATA

para piano

Leonardo Velázquez

Allegro con fuoco  $\text{♩} = 120$

PIANO

*pp*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

*P sub.*

8<sup>va</sup>

8<sup>a</sup> *cresc.* *cresc.*

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first measure is marked with a forte dynamic (*f*), and the second measure is marked with a piano dynamic (*p*). The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

8<sup>a</sup> *poco a poco*

This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *poco a poco* (poco) is placed above the staff, indicating a gradual change in volume.

8<sup>a</sup> *(legato)* *p sub.*

This system contains measures 9 through 12. The right hand plays a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *p sub.* (piano) is placed above the staff, and the instruction *(legato)* is written above the right hand.

8<sup>a</sup> *mp* *mf*

This system contains measures 13 through 16. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. The dynamic markings *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are placed above the staff.

8<sup>a</sup> *f* *p*

This system contains measures 17 through 20. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. The dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are placed above the staff.

*roll.* A Tempo I



First system of a piano score. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand features a melodic line with a crescendo starting in the second measure. A slur groups the final two measures of the system, which end with a fermata. Dynamics include *p cresc.* and *f*.

Second system of the piano score. The right hand has a melodic phrase with a slur and a fermata, marked *f*. The left hand continues with eighth notes, marked *mp*. The system concludes with a double bar line.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, marked *f*. The left hand continues with eighth notes, marked *mf*. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, marked *f*. The left hand continues with eighth notes, marked *f*. The system concludes with a double bar line.

8<sup>a</sup>  
*cresc.*  
*ff*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various accidentals (flats and naturals) and dynamic markings. A dashed line labeled '8<sup>a</sup>' spans across the first two measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *ff* is placed between the staves.

*pp cresc.* *poco* *a poco*

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic markings *pp cresc.*, *poco*, and *a poco* are distributed across the measures.

**B**  
*mf*  
8<sup>a</sup>

This system features two staves. A box labeled 'B' is positioned above the second measure of the upper staff. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *mf* is placed between the staves, and a dashed line labeled '8<sup>a</sup>' spans across the first two measures.

8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Two dashed lines labeled '8<sup>a</sup>' are present, one above the first two measures and another above the last two measures.

me. i.

me. i.  
bd.  
ba

bd.  
ba

bd.  
ba

C

p.  
mf.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *p* followed by *cresc.* in the third measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with a slur. The lower staff has a dynamic marking of *sf* and includes a measure with a *se* marking. The music continues with complex harmonic textures.

Third system of the musical score. The upper staff features a series of chords with accidentals (sharps and flats). The lower staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the musical score. The upper staff has a dynamic marking of *psub. cresc.* and features a melodic line with slurs. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment.

First system of a musical score. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff has a bass line with some rests. Dynamic markings include *mf* and *mf sub.*

Second system of a musical score. The upper staff continues the melodic line with slurs. The lower staff has a steady bass line. Dynamic markings include *f sub.* and *mf sub.*

Third system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a steady bass line. A dynamic marking of *f sub.* is present.

Fourth system of a musical score. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line with some rests. A dynamic marking of *p* is present.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats). The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with chords marked with flats and naturals.

**D** *Legato e molto espressivo*

Musical score for the second system. The treble clef part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a long, flowing melodic line with slurs. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mi.* (mezzo-forte) appears in the first measure of the second system.

Musical score for the third system. The treble clef part continues with a melodic line that includes some grace notes and slurs. The bass clef part maintains the eighth-note accompaniment with changing chordal structures.

Musical score for the fourth system. The treble clef part shows a melodic phrase with a slur. The bass clef part features a dynamic marking of *p* (piano) and continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for the fifth system. The treble clef part has a melodic line with a slur. The bass clef part features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and continues with the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking *mf* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking *f* is visible.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking *mf* is present.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking *f* is visible.

Fifth system of musical notation, starting with a section marked **E** in a box. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking *mp* is present.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staff with some slurs and a dynamic marking of *mf* in the lower staff. There are some markings above the upper staff that look like '8' and 'v'.

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The notation includes various note values and rests.

Third system of the musical score. The melodic line in the upper staff becomes more active with slurs and accents. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Fourth system of the musical score. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the lower staff. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

Fifth system of the musical score. This system features a complex texture with many notes in both staves, including some triplets and slurs. The notation is dense and detailed.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a fermata over a final note. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over a final note. A large slur encompasses the entire system.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals and a fermata over a final note. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over a final note. A large slur encompasses the entire system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A square box containing the letter 'F' is positioned above the treble clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals and a fermata over a final note. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over a final note.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals and a fermata over a final note. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over a final note.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *p sub.* dynamic marking and a *cresc.* marking. The left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with various chordal textures. The left hand maintains the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *ff* dynamic marking and a *sfz* marking. The left hand continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *v* marking. The left hand continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4, followed by a half note C5. The bass staff begins with a bass clef and contains a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B-flat2, followed by a half note C3. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4, followed by a half note C5. The bass staff features a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B-flat2, followed by a half note C3. The system concludes with a double bar line.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4, followed by a half note C5. The bass staff begins with a bass clef and contains a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B-flat2, followed by a half note C3. A section marked 'G' in a box begins in the treble staff, and the dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The system concludes with a double bar line.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4, followed by a half note C5. The bass staff begins with a bass clef and contains a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B-flat2, followed by a half note C3. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *f* is present in the lower staff. A dashed line labeled *8<sup>a</sup>* is at the bottom of the system.

Second system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *f* is present in the lower staff.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. Dynamic markings *ff* and *mf* are present in the lower staff. A dashed line labeled *8<sup>a</sup>* is at the bottom of the system.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *mp* is present in the lower staff. A dashed line labeled *8<sup>a</sup>* is at the bottom of the system.

En esta edición de la *Toccata para piano* de L. Velázquez hay algunos errores que se señalan a continuación:

- 1) en el compás 112, el *lab* debe ser *la* natural, como en los compases anteriores;
- 2) en el compás 143, el segundo *Sib* debe ser *Si* becuadro;
- 3) en el compás 196, la clave de *fa*, que aparece al principio del compás, debe ir hasta el segundo tiempo.

**Fuente:** entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.

*Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y  
orquesta op. 43 de Sergei Rachmaninov.*  
(Reducción para dos pianos)  
Charles Foley (ed.), Nueva York, 1934.

# RAPSODIE

sur un thème de Paganini

S. RACHMANINOFF  
Op. 43

## INTRODUCTION Allegro vivace

Piano I

Musical notation for Piano I in the Introduction section, showing the first staff with treble and bass clefs.

Piano II

Musical notation for Piano II in the Introduction section, showing the second staff with treble and bass clefs. Includes the instruction *qui basso* and a fermata.

## 1 VAR. I. (Precedente)

I

Musical notation for Piano I in the first variation, showing the first staff with treble and bass clefs. Includes a fermata.

II

Musical notation for Piano II in the first variation, showing the second staff with treble and bass clefs. Includes a fermata.

I

Musical notation for Piano I in the second variation, showing the first staff with treble and bass clefs.

II

Musical notation for Piano II in the second variation, showing the second staff with treble and bass clefs. Includes the instruction *mf*.

2310  
R R

Copyright MCMXXXIV by Charles Foley, New York  
International Copyright Secured

2

I

II

The first system of music features two staves. The upper staff, labeled 'I', contains a series of chords. The lower staff, labeled 'II', contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *dim.* and *pp*.

I

II

The second system continues the musical piece. The upper staff 'I' shows chordal progression. The lower staff 'II' has a more active accompaniment. Dynamic markings include *dim.* and *pp*.

TEMA  
L'istesso tempo

I

II

The third system is the beginning of the 'TEMA' section. The upper staff 'I' is marked *marcato* and contains a simple rhythmic pattern. The lower staff 'II' has a more intricate accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.



8

I

II

I

II

I

II

VAR. II.  
L'istesso tempo

I

II *Allegretto*

I

II

I

II

5

I

II

I

II

VAR. III  
L'istessc tempo

I

II

6

I

II

I

*dim.*

II

I

*mf* *dim.* *mf*

II

*pp*

I *p* *cresc.* *dim.* *p*

II *pp*

I *mf* *dim.* *p*

II

7

I *cresc.* *dim.* *p*

II *pp*

VAR. IV  
Più vivo

I

II

I

II

I

II

The first system of the musical score consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a treble clef staff with a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a slur. Staff II is a bass clef staff with a series of eighth-note chords, also marked with accents and slurs. The music is in a 4/4 time signature.

The second system of the musical score starts with a circled number 9. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a treble clef staff with a series of eighth-note chords, marked with a piano dynamic (*p*) and slurs. Staff II is a bass clef staff with a series of eighth-note chords, also marked with a piano dynamic (*p*) and slurs. The music is in a 4/4 time signature.

The third system of the musical score consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a treble clef staff with a series of eighth-note chords, marked with slurs and accents. Staff II is a bass clef staff with a series of eighth-note chords, marked with slurs and accents. The music is in a 4/4 time signature.

I

II

This system contains two staves, I and II. Staff I is a single treble clef staff with a melodic line. Staff II is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The word "Cresc." is written above the first measure of staff I.

10

I

II

This system contains two staves, I and II. Staff I is a single treble clef staff with a melodic line. Staff II is a grand staff with a piano accompaniment. A box containing the number "10" is at the start of staff I. A fermata is placed over the final measure of staff I. The dynamic marking "p" is present in both staves.

I

II

This system contains two staves, I and II. Staff I is a single treble clef staff with a melodic line. Staff II is a grand staff with a piano accompaniment. A fermata is placed over the final measure of staff I.



6

I

II

**VAR. V**  
Tempo precedente

I

II

11

I

II

I

II

I

12

II

I

*dim.*

II

System 1: First system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains a treble clef with a melodic line featuring slurs, accents, and a fermata over a sequence of notes. Staff II contains a bass clef with a rhythmic accompaniment. A box containing the number '18' is located at the top right of the system. A bracket above the staff I notes indicates a measure rest for 8 measures.

System 2: Second system of music, continuing from the first. It features the same two grand staves (I and II). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *f*. A bracket above the staff I notes indicates a measure rest for 8 measures.

System 3: Third system of music, continuing from the second. It features the same two grand staves (I and II). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*.

VAR. VI  
Listesso tempo

I *p* *mf* *p* *poco rit.*

II *pp* *poco cresc.* *dim.* *colla parte*

I *a tempo* *p*

II *pp* *pp* *poco rit.*

I *mf* *p* *poco rit.* *a tempo*

II *dim.* *colla parte* *pp* *m. 8.*

14

I  
II

*mf* *p* *cresc.*

*pp* *cresc.*

I  
II

*mf* *p*

*p*

I  
II

*mf* *p* *cresc.*

*pp* *cresc.*

System 1: First system of music. It consists of two staves, I and II. Staff I contains a melodic line with dynamics *mf* and *p*. Staff II contains a bass line with dynamics *pp*.

System 2: Second system of music, starting with a boxed measure number **15**. It consists of two staves, I and II. Staff I features a melodic line with dynamics *mf* and *cresc.*. Staff II features a bass line with dynamics *pp* and *cresc.*.

System 3: Third system of music, starting with a boxed measure number **16**. It consists of two staves, I and II. Staff I features a melodic line with dynamics *p*. Staff II features a bass line with dynamics *p* and *pp*.

I

II

*p* *pp* *pp*

I

17

II

*mf* *pp*

*mf* *pp*

I

II

*pp*

*dim*

1

1

VAR. VII  
Meno mosso, a tempo moderato

The musical score is arranged in three systems. Each system contains two staves for piano (I and II) and a staff for violin (Viel.).

- System 1:** Piano I starts with *mf poco pesante*. Piano II starts with *p*. The violin part begins with a *p* dynamic. A marking *Sua basso* is present at the end of the system.
- System 2:** Piano I starts with *mf cantabile* and *p*. Piano II starts with *pp* and *p*. The violin part starts with *pp* and *p*. A box containing the number **18** is placed above the first measure of Piano I. A *dim.* marking is present at the end of the system.
- System 3:** Piano I starts with *p*. Piano II starts with *pp*. The violin part starts with *pp*.



I

II

dim.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features two piano parts, I and II. Piano I is in the upper register, and Piano II is in the lower register. The music consists of chords and moving lines. A 'dim.' (diminuendo) marking is present in the first measure of Piano I.

19

I

Viol. I

poco marcato

II

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It includes two piano parts (I and II) and a Violin I part. The piano parts feature complex chordal textures. The Violin I part has a melodic line with some slurs. The marking 'poco marcato' is placed below the Violin I staff.

I

dim.

etc.

II

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features two piano parts, I and II. Piano I has a 'dim.' marking in measure 10. The piano parts continue with their respective textures. The word 'etc.' appears at the end of the first staff in measure 12.

20

I *dim.* *p* *rit.*

II *p* *pp* *fl.*

VAR. VIII  
Tempo I.

I *mf* *f*

II *mf* *mf*

21

I *f*

II *vall.*

28

I  
II

*cresc.*

I  
II

*ff*

*f* *p*

etc.

29

I  
II

*ff*

*f* *p*

R 8

I

II

28

I

II

sta.

I

II

Suò basso

VAR. IX

*Lo stesso tempo*

I

*p*

II

I

24

II

I

*credo*

II

25

I

II

I

II

I

II

26

I

II

I

II

I

II

VAR. X

I *mf marcato*

II *p*

I *f*

II *pp* *poco a poco cresc.*

I *marcato* *cresc.*

II *marcato* *ff*

<sup>\*)</sup> to be played ad libitum  
R8



I

II

I

II

I

II

System 1: First system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment. Staff II contains a bass clef with a piano accompaniment. The music features various chords and melodic fragments.

System 2: Second system of music, continuing from the first. It features the same two grand staves (I and II) with treble and bass clefs. The musical notation includes complex chordal structures and melodic lines.

System 3: Third system of music. It includes a grand staff I with a treble clef and a grand staff II with a bass clef. A violin part is introduced in the middle of the system, labeled "Viol.". The music is marked with a box containing the number "30". The tempo marking "poco marcato" is present in the lower right of the system. The system concludes with a double bar line.

System 1: First system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains two treble clefs with complex melodic lines, including many accidentals and slurs. Staff II contains two bass clefs with a more rhythmic accompaniment. The system concludes with a *p* dynamic marking.

System 2: Second system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I continues the melodic development with various slurs and dynamics. Staff II provides harmonic support. The system ends with the word "etc." in the right-hand part.

System 3: Third system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I features a prominent melodic line with *p* and *pp* dynamics. Staff II has a more active accompaniment, also marked with *pp*. The system concludes with a fermata over the final notes.

VAR. XI  
Moderato

*cantabile*

*mf* *a capriccio*

*p* *Arpe* *colla parte*

*mf* *a capriccio*

*p* *colla parte*

*mf* *a capriccio*

*colla parte* *mf*

31

*p = f.*

*a tempo*

I *veloce*

II

I *f*

II

I

II

I

Arpe (glissando)

p

Cresc.

I

Cadenza

Cresc.

II

I

I

VAR. XII

Tempo di Minuetto

The first system of the musical score consists of two staves, I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. The first part is marked with a piano (*p*) dynamic. Staff II is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. The first part is marked with a piano (*p*) dynamic. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of two staves, I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. A box containing the number '32' is positioned above the first measure of the upper part. The first part is marked with a piano (*p*) dynamic. Staff II is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. The first part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction 'cl.' (clarinet). The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

The third system of the musical score consists of two staves, I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. The first part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *dim* (diminuendo) instruction, and then a piano (*p*) dynamic. Staff II is a grand staff with a treble and bass clef, containing two parts. The first part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'Corno' (horn). The music concludes with sustained notes and chords.



I

*poco cresc.*

Celli

*cresc.*

etc.

I

*mf*

*mf*

*dim.*

I

*dim.*

II

I

II

*cantabile*

*p*

*mf*

I

II

*dim.*

*p*

I

II

*mf*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

VAR. XIII  
Allegro

I

II *f marcato*

I

84

II

I

II

85

I

II

cresc.

I

II

VAR. XIV  
Lo stesso tempo

I

II

marginato

86

I

II

This system contains two staves. The upper staff, labeled 'I', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing mostly whole and half notes. The lower staff, labeled 'II', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, including triplets.

I

II

This system contains two staves. The upper staff, labeled 'I', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing mostly whole and half notes. The lower staff, labeled 'II', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, including triplets.

I

II

*molto marcato*

This system contains two staves. The upper staff, labeled 'I', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring dense chordal textures with many beamed sixteenth notes. The lower staff, labeled 'II', is a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, including triplets. The tempo marking *molto marcato* is written above the staff.

87

I

II

I

II

88

I

II

I

II

100

etc.

*mf*

This system contains two systems of staves. The first system (I) has two staves with complex chordal textures and arpeggiated figures. The second system (II) has two staves with sustained chords and a melodic line in the right hand. A measure rest is present in the right hand of system II. The number '100' is written above the first staff.

I

II

89

*dim.* *mf* *dim.*

This system contains two systems of staves. The first system (I) has two staves with complex chordal textures and arpeggiated figures. The second system (II) has two staves with sustained chords and a melodic line in the right hand. The number '89' is written above the first staff. Dynamics include *dim.*, *mf*, and *dim.*

I

II

*p* *p*

This system contains two systems of staves. The first system (I) has two staves with a melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system (II) has two staves with sustained chords and a melodic line in the right hand. Dynamics include *p* and *p*.

VAR. XV  
(Orchestra: Tacet)  
Più vivo, Scherzando

I

The first system of the piano part consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

I

The second system continues the piano part with more intricate rhythmic patterns. The right hand features sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamics are marked with *mf* and *p*.

I

The third system includes the instruction *poco cres.* (poco crescendo). The piano part continues with similar rhythmic motifs, showing a gradual increase in volume.

I

The fourth system features dynamic markings of *mf* and *p*. The piano part continues with its characteristic rhythmic patterns, showing a decrease in volume towards the end of the system.

I

The fifth system concludes the piano part with dynamic markings of *p*. The piano part continues with its characteristic rhythmic patterns, ending with a final chord.



I

I

I

I

II

I

II

*m.d.* *m.f.* *p.* *p.*

I

II

*b* *b* *m.d.* *m.f.* *p.*

I

*p* *cresc.* *mf* *f*

II

41

I

II

I

II

I

II

I

II

crum

Detailed description: This system contains the first two systems of music. The first system is for part I, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a '5' above the first measure and a 'crum' marking in the second measure. The second system is for part II, also with treble and bass staves. The music is in a common time signature and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

I

II

Detailed description: This system contains the next two systems of music. The first system is for part I, with treble and bass staves. The second system is for part II, with treble and bass staves. The notation continues with intricate rhythmic figures and some dynamic markings.

I

II

crum

Detailed description: This system contains the final two systems of music on the page. The first system is for part I, with treble and bass staves. A large, complex graphic element, possibly representing a piano keyboard or a specific performance technique, is overlaid on the right side of the first system. The second system is for part II, with treble and bass staves. The music concludes with various rhythmic patterns and dynamic markings.

VAR. XVI  
Allegretto

I

pp

p

II

This system contains the first four measures of the piece. The right hand (I) has a few notes in the first measure and a melodic phrase starting in the fourth measure. The left hand (II) has a steady eighth-note accompaniment throughout. Dynamics include *pp* in the first measure and *p* in the fourth measure.

I

48

mf

dolce e grassioso

pp

II

This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a box containing the number 48. The right hand (I) continues with a melodic line. The left hand (II) has a more active accompaniment with some chords. Dynamics include *mf* in measure 6, *dolce e grassioso* in measure 7, and *pp* in measure 8.

I

p

7 m.d.

m.g.

mf

II

This system contains measures 9 through 12. The right hand (I) has a melodic line with some grace notes. The left hand (II) has a steady accompaniment. Dynamics include *p* in measure 10, *mf* in measure 11, and *pp* in measure 12. There are also markings for *7 m.d.* and *m.g.* in the left hand.

I

5 4 6  
3 1 2 1

II

*p*

*mf*

44

I

II

*mf*

*dim*

*pp*

*m.d.*

I

II

Violino Solo

*p*

*mf*

*dim*

*mf*

I

II

45

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II



I

*p* *p* *crescendo*

II

*marcato*

47

I

*f* *p* *p* *etc.*

II

I

*p* *crescendo* *dim* *p* *etc.*

II

48

First system of musical notation, measures 48-50. It consists of two grand staves, I and II. Staff I contains a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings: *p* at the start, *cresc.* in the middle, and *f* at the end. Staff II contains a simpler accompaniment with slurs. A small staff with the text "etc." is positioned between the two grand staves.

Second system of musical notation, measures 48-50. It consists of two grand staves, I and II. Staff I continues the complex rhythmic pattern from the first system, with dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. Staff II continues the accompaniment. This system is a continuation of the first system's notation.

49

Third system of musical notation, measures 49-51. It consists of two grand staves, I and II. Staff I begins with a dynamic marking of *mf* and continues with the complex rhythmic pattern. Staff II continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a final note in the right hand of staff I.

I

dim p

II

mf

I

pp etc.

II

p

I

dim

Coll

p

II

VAR. XVIII  
Andante cantabile

I

ppp

II

I

II

I

II





I

52

*dim.*

II

I

II

*dim.*

I

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

II

I

II

*p* *dim rit* *pp*

Detailed description: This system contains two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and a triplet. Dynamic markings include *dim rit* and *pp*. Staff II has a bass clef and a key signature of one sharp. It provides a harmonic accompaniment with slurs and a triplet.

I

A tempo vivace

II

A tempo vivace

*f* *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains two staves, I and II. Both staves are marked 'A tempo vivace'. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a few notes and a first fingering '1'. Staff II has a bass clef and a key signature of one sharp. It features a more active melodic line with slurs and first fingerings '1'. Dynamic markings include *f* and *p*.

VAR. XIX

L'istesso tempo quasi passicato

I

II

*p* *f*

Detailed description: This system is labeled 'VAR. XIX' and 'L'istesso tempo quasi passicato'. It contains two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex melodic line with many slurs and first fingerings '1'. Dynamic markings include *p* and *f*. Staff II has a bass clef and a key signature of one sharp. It provides a harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings *p* and *f*.



58

I

Musical notation for system 1, part I. Treble clef, piano (*p*), slurs, and accents.

II

Musical notation for system 1, part II. Bass clef, piano (*p*).

I

Musical notation for system 2, part I. Treble clef, forte (*f*), piano (*p*), slurs, and accents.

II

Musical notation for system 2, part II. Bass clef, forte (*f*), piano (*p*).

54

I

Musical notation for system 3, part I. Treble clef, piano (*p*), slurs.

II

Musical notation for system 3, part II. Bass clef, piano (*p*).

I

II

I

II

VAR. XX  
Un poco più vivo

I

II

55

*f* *f*

*f* *cresc.* *p*

*mf* *cresc.* *p*

*dim.* *p*

I

II

58

I

II

I

II

I

II

57

I

II

I

II

I

II

58

I

II

VAR. XXI  
Un poco più vivo

I

II

*p staccato*

*crca*

I

59

*staccato*

II

I

II

I

II

I

II

Detailed description: This system contains the first system of music. It features two staves for the piano (I and II) and a single staff for the violin (I). The piano part I has a treble clef and a key signature of one flat. The piano part II has a bass clef. The violin part I has a treble clef and a key signature of one flat. The music is in 2/4 time and consists of several measures of complex, rhythmic passages with many beamed notes and slurs.

I

II

Detailed description: This system contains the second system of music. It features two staves for the piano (I and II) and a single staff for the violin (I). The piano part I has a treble clef and a key signature of one flat. The piano part II has a bass clef. The violin part I has a treble clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. There are slurs and accents over some notes. A 'via.' marking is present in the violin part.

I

II

Detailed description: This system contains the third system of music. It features two staves for the piano (I and II) and a single staff for the violin (I). The piano part I has a treble clef and a key signature of one flat. The piano part II has a bass clef. The violin part I has a treble clef and a key signature of one flat. The music concludes with complex rhythmic patterns. There are slurs and accents over some notes. A 'dim.' marking is present in the piano part II, and a 'pp' marking is present in the piano part I.



VAR. XXII

Marziale

Un poco più vivo (alla breve)

I

II

I

61

poco a poco cres - - - con - - -

II

I

II

I

II

Detailed description: This system contains measures 67, 68, and 69. It features two staves, I and II. Staff I has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff II has a bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The music is in a minor key, indicated by the key signature.

I

69

II

*poco cresc.*

Detailed description: This system contains measures 69, 70, and 71. It features two staves, I and II. A box containing the number '69' is positioned above the first measure of staff I. Staff I has a treble clef and contains a melodic line. Staff II has a bass clef and contains a bass line. The instruction 'poco cresc.' is written above the first measure of staff II. The music continues with similar rhythmic patterns.

I

II

*cresc.*

etc.

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. It features two staves, I and II. Staff I has a treble clef and contains a melodic line. Staff II has a bass clef and contains a bass line. The instruction 'cresc.' is written above the first measure of staff I. At the end of the system, the word 'etc.' is written below a short musical phrase. The music concludes with sustained chords in the final measure.

I

II

68

I

*P legato* *credo*

etc.

II

I

II

8

61

I

II

I

II

*cresc.*

*ff*

*p cantabile*

*poco a poco cresc.*

*mf*

*cresc.*

Musical score for measures 75-78. The score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves with complex melodic lines, including triplets and slurs. System II consists of two staves with harmonic accompaniment, featuring chords and slurs. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

65

Musical score for measures 65-68. The score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves with complex melodic lines, including triplets and slurs. System II consists of two staves with harmonic accompaniment, featuring chords and slurs. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 69-72. The score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves with complex melodic lines, including triplets and slurs. System II consists of two staves with harmonic accompaniment, featuring chords and slurs. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

I

II

66

I

Arpe

II

I

etc.

II

I

II

I

II

67

I

II

I

II

I

68

II

I

II

*p* organ



I

*ff a capriccio*

II

I

I

*oraca*

I

VAR. XXIII  
L'istesso tempo

I

*ff* *G.P.* *pp*

1 1 3

I

I

69

II

*ff*

I

II

I

70

II

I

II

Musical score for measures 70-71. The score is written for two parts, I and II, on grand staves. Part I consists of two staves (treble and bass clef), and Part II also consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure 71 is marked with a circled '71' in a box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*.

Musical score for measures 72-73. The score is written for two parts, I and II, on grand staves. Part I consists of two staves (treble and bass clef), and Part II also consists of two staves (treble and bass clef). The music continues in the same key and time signature. Measure 73 is marked with a circled '73' in a box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*.

Musical score for measures 74-75. The score is written for two parts, I and II, on grand staves. Part I consists of two staves (treble and bass clef), and Part II also consists of two staves (treble and bass clef). The music continues in the same key and time signature. Measure 75 is marked with a circled '75' in a box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*.

I

II

I

II

I

II

I *veloce*

II

I

*p* *perdendo* *pp rit.*

VAR. XXIV

A tempo, un poco meno mosso

I

*p staccato* *p* *Arpe*

II

I

II

74

I

II

I

II

8

First system of musical notation, measures 73-74. It consists of two staves, I and II. Staff I is a treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. Staff II is a bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. Both staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and accidentals.

8

Second system of musical notation, measures 75-76. It consists of two staves, I and II. Staff I is a treble clef. Staff II is a bass clef. The notation continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

75

Third system of musical notation, measures 77-78. It consists of two staves, I and II. Staff I is a treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. Staff II is a bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals, with some notes tied across measures.



I

etc.

II

I

*cresc.*

8

II

I

8

II

*cresc.*

76

I

II

I

*pp scherzando*

II

I

etc.

II

## Più vivo

I

II

77

I

II

I

II

78

*ff*

*molto marcato*

*etc.*

*ff*

*cresc.*

*cresc.*

*etc.*

70

I

II

80

I

II

I

II