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
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 recepcional.
NOMBRE: David Saulo Santos
FECHA: 6 Enero de 2005
FIRMA:

A mis padres y hermanos.

A mi maestra Victoria Espino

PROGRAMA

Toccata en mi menor BWV 914 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
I.
II. Un poco Allegro
III. Adagio
IV. Fuga (Allegro)

Sonata para piano solo en Mi mayor, op. 109 — Ludwig van Beethoven (1770-1827)
I. Vivace- Adagio espressivo
II. Prestissimo
III. Tema y variaciones:
Tema: Andante molto cantabile ed expresivo
Var. I: Molto espressivo
Var. II: Leggiermente
Var. III: Allegro vivace
Var. IV: Un poco meno andante ció e un poco piú adagio come il tema
Var. V: Allegro ma non troppo
Var. VI: Tempo primo del tema
Tema

Toccata para piano — Leonardo Velázquez (1935-2004)

Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta, op. 43 — Sergei Rachmaninov (1873-1943)
(versión a dos pianos)

CONTENIDO

Pág.

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.[1] 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.[2]

Fue el compositor barroco quien desarrolló, de modo consciente, las posibilidades idiomáticas inherentes a los medios instrumentales y vocales.[3]

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.[4]

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.[5]

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.[6]

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.[7]

---

[1] Howard Schott, "National Styles", en Julie Anne Sadie (ed. y comp.), *Companion to Baroque Music*, Nueva York: Schirmer Books, 1991, p. 409.
[2] Manfred Bukofzer, *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Alianza Música No. 30, Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 356.
[3] 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).
[4] Jeremy Montagu, "Instruments", en J. A. Sadie (ed. y comp.), *op. cit.*, p. 366.
[5] *Ibid*, p. 368.
[6] M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 269 y 271.
[7] *Ibid*, p. 29.

La inmensa variedad de formas en la música instrumental del barroco puede dividirse en tres categorías:[8]

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.[9]

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 Ileborgh y en el *Orgelbuch* de Buxheimer. Sin embargo estas piezas usualmente se señalaban como preludio o preámbulo.[10]

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*[11] y esta fue la primera aparición del término toccata en una publicación.[12]

Hacia el fin del siglo XVI este término se empleaba para designar ciertas composiciones para teclado, refiriéndose, sin embargo, a diferentes tipos de música.[13] 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

---

[8] *Ibid*, p. 58.
[9] *Ibid*, p. 61.
[10] John Caldwell, "Toccata", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 19, Londres: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p. 17.
[11] Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata*, Musicological studies and documents 28, American Institute of Musicology, 1972, p. 13.
[12] J. Caldwell, *op. cit.*, p.17.
[13] Se empleó el término *toccata ligature e durezze* en piezas caracterizadas por síncopas y disonancias y por un estilo cromático en *tempo* lento y con ocasionales puntos de imitación. La *toccata in modo di trombetto* 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.[14]

Las primeras toccatas para teclado de este tipo que fueron publicadas, son las que aparecen en una edición de Sperindio Bertoldo (1591).[15] 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).[16]

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.[17]

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.[18]

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,

---

[14] *Ibid*, p. 14.
[15] *Ibid.*
[16] J. Caldwell, *op. cit.*, pp. 17-18.
[17] 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).
[18] *Ibid*, p. 76.

pues en algunas de sus toccatas sigue completamente esta tradición.[19] En su *Fiori Musicali* (1635), una colección de tres misas para órgano y algunas piezas incidentales, las toccatas tienen un propósito litúrgico.[20] 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.[21]

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.[22]

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.[23]

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 Münich 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.[24]

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*.[25]

---

[19] *Ibid*, pp. 77-78.
[20] *Ibid.*
[21] *Ibid*, p. 78.
[22] *Ibid*, p. 84.
[23] J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.
[24] M. C. Bradshaw, *op. cit* pp. 72-73.
[25] *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.[26]

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.[27] 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.[28]

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—,[29] Georg Reutter (1656-1738), F. X. A. Murschhauser (1663-1738) y S. A. Scherer (1631-1712).[30]

En Alemania central, los compositores favorecieron poco el uso del género de toccata, por ejemplo, Johann Christoph Bach (1642-1703), organista en Einsenach 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.[31]

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

[26] *Ibid*, pp. 67-69.
[27] *Ibid*, p. 79-81.
[28] J. Caldwell, *op. cit.*, p. 18.
[29] *Ibid*, p. 18.
[30] M. C. Bradshaw, *op. cit.*, p. 81.
[31] *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.[32] 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 *Toccata*. Él convirtió la toccata en una obra de gran magnitud en la que alternó secciones rapsódicas con secciones imitativas y fugadas.[33]

No obstante que el número de compositores alemanes interesados en la toccata como medio de expresión, declinó claramente hacia fines del barroco,[34] 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.[35]

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[36] y, precisamente en sus obras para órgano Bach alcanzó por primera vez su plena maestría.[37]

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.

---

[32] *Ibid*, p. 83.
[33] J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.
[34] 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).
[35] *Ibid.*
[36] 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.
[37] 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.[38] 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, Strumgk, Bruhns, Ferdinand Fischer, Haendel, Fasch, Grauper y Telemann).[39] 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 Reincken. En su adolescencia hizo un viaje a pie hasta Hamburgo donde visitó a los organistas Reincken 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 quedo tan impresionado que permaneció en Lübeck más tiempo del que había planeado.[40]

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

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

---

[38] A. Basso, *op. cit.*, pp. 128-129.
[39] Christian Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1987, p. 137; M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 279.
[40] M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 280.
[41] 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).
[42] 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).
[43] C. Wolff, *op. cit.*, pp. 142 y 143.
[44] 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.[45] 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.[46]

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.[47] Por la misma razón el ordenamiento cronológico de sus composiciones resulta difícil y a veces imposible, especialmente en el campo de sus obras "libres"[48] y, particularmente, en sus obras tempranas para instrumentos de teclado, que fueron compuestas en los años en Arnstadt, Mülhausen y Weimar. Éstas actualmente sobreviven solo en copias que, generalmente, fueron hechas por alumnos suyos.[49] Los preludios y fugas, las toccatas y las *fantasias* de este periodo se hallan muy cerca del estilo de Buxtehude.[50]

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 *Toccata BWV 565* o en la *Toccata BWV 564*, u

2) obras en donde la toccata es un movimiento independiente y es precedido por una fuga; es el caso de la *Toccata y Fuga BWV 538* o la *Toccata y Fuga BWV 540*.[51]

---

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

[45] M. Boyd, *op. cit.*, en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 811.

[46] C. Wolff, *op. cit.*, p. 140.

[47] A. Basso, *op. cit.*, p. 120.

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

[49] 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).

[50] 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).

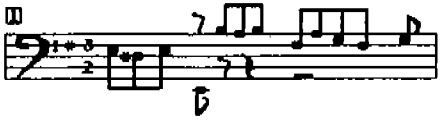
[51] J. Caldwell, *op. cit.*, p. 19.

Las toccatas para clave BWV 910 a 917, a las que pertenece la *Toccata 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.[52] Estas piezas se caracterizan, además, por su riqueza armónica y por el uso de tonalidades "modernas".[53] Estos rasgos también pueden encontrarse en sus toccatas para órgano.[54]

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 *fantasía* y la toccata— y uno de los géneros más estrictos como es la fuga, creando así el llamado "ciclo de Bach".[55] Particularmente en la *Toccata 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



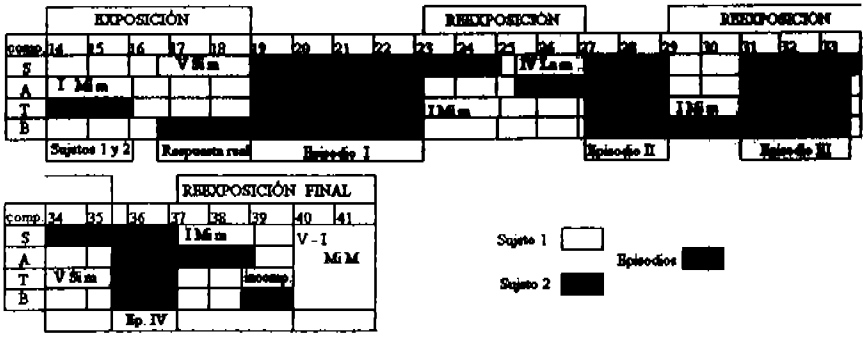
La primera y segunda frases (compases 1 al 11) consisten en dos progresiones —ascendente y descendente, respectivamente— basadas en este mismo material melódico. Los últimos tres compases del movimiento, son una pequeña coda, en la que

[52] *Ibid.*
[53] M. C. Bradshaw, *op. cit.*, p. 85.
[54] *Ibid.*
[55] Konstantin Rozenschild, *Historia de la música universal (Istoria zarubezhnoi muziky)*, 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,[56] 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.

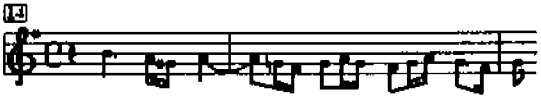
El segundo movimiento es una doble fuga a cuatro voces (cuadro I), escrita en compás de 4/4, con respuesta real y la indicación *Un poco Allegro*.[57]

Cuadro I



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

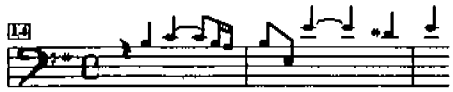


[56] Philipp Spitta, uno de los más importantes biógrafos de Bach, describe el primer movimiento diciendo que "su carácter general es (...) similar a un mero preludio" (véase Philipp Spitta, *Johann Sebatian Bach*, vol. 1, Nueva York: Dover Publications, 1979, p. 441).

[57] 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.), *Tocatas BWV 910-916 de J.S. Bach*, Munich: Henle Verlag).

La característica del sujeto 2[58] (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

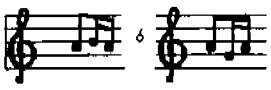


Hay dos motivos que son empleados como material melódico de los episodios. El primer motivo está formado por dieciseisavos (ejemplo 4),

Ejemplo 4

y el segundo formado por un octavo y dos dieciseisavos (ejemplo5).

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

[58] 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.[59]

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

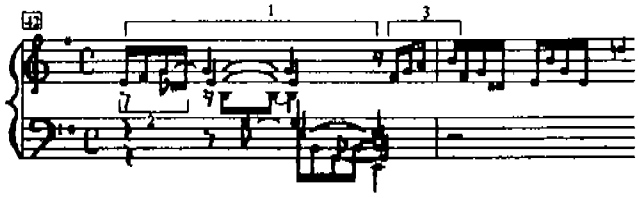
Sección uno Compases 42 al 49	Sección 2 Compases 49 al 54	Sección tres Compases 54 al 60	Sección cuatro Compases 60 al 70
Comienza en Mi m con el tema (ejemplo 6). Inflexión al IV grado (compás 2 en adelante). Termina en Mi mayor.	Comienza con un trémolo sobre el VII grado disminuido de Si m y una escala 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

[59] Ph. Spitta dice que la doble fuga de la *Toccata 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).

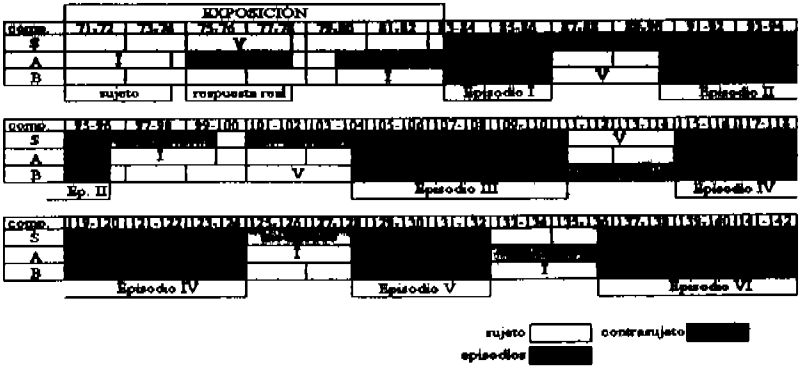
Ejemplo 6



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.[60]

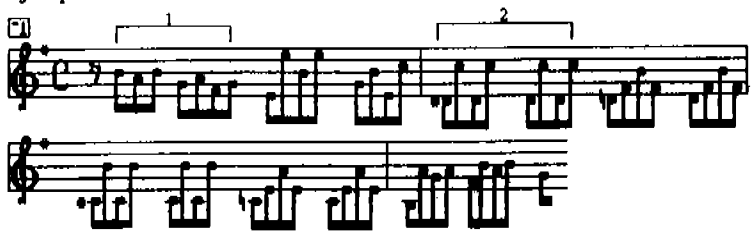
Cuadro III



[60] 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 arpegios de alcance fácil a la mano.

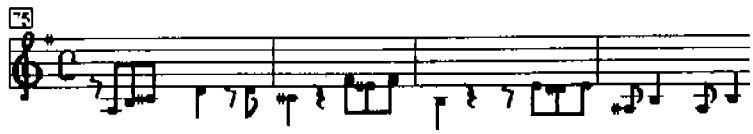
Ejemplo 7



Este recurso fue muy socorrido por Bach en sus primeras obras para teclado, pero lo empleó en algunas obras posteriores.[61]

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

Ejemplo 8



Los episodios están construidos 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

[61] 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 apegue 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 *Toccata 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.[62]

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.[63] Sin embargo, a pesar de que existen estas reglas, puede haber varias maneras de realizar la articulación.[64] Una sugerencia para realizar la articulación en la *Toccata BWV 914* es la siguiente[65] (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).

---

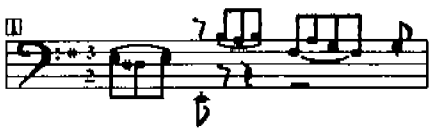
[62] Paul Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the keyboard*, Londres: Clarendon Press, Oxford University Press, 1995, pp. 325; Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Música, Madrid: Editorial Alianza, 1985, pp. 343-378.

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

[64] 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).

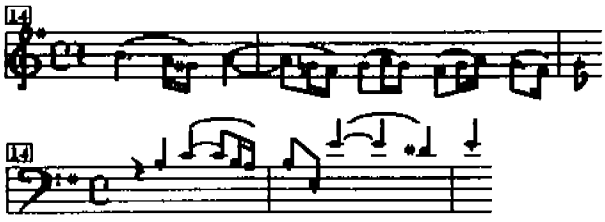
[65] Los signos de articulación empleados en los ejemplos musicales son ligadura y punto. El punto es utilizado para indicar que la nota debe ser desligada de la anterior y la posterior, y no debe ser interpretado como *staccato*.

Ejemplo 9



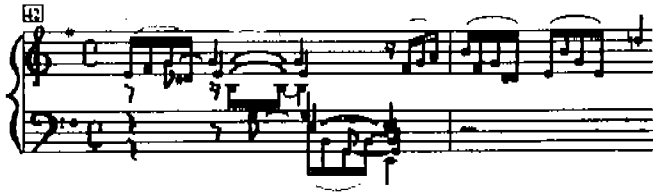
Para el segundo movimiento (doble fuga), la articulación sugerida, es para los sujetos 1 y 2 (ejemplo 10).

Ejemplo 10



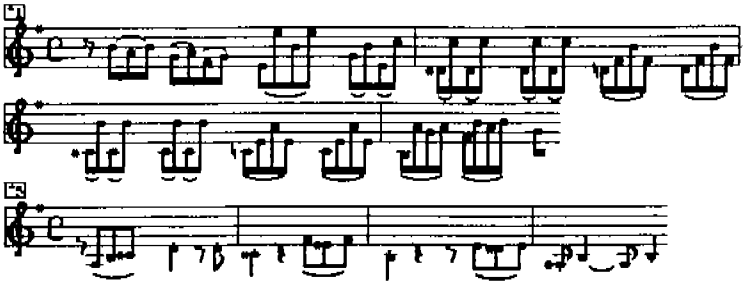
El tercer movimiento tiene la indicación *Adagio*, y por esta razón la articulación debe hacerse de manera sutil. Se han indicado con color gris las ligaduras de articulación, para diferenciarlas de las de unión (ejemplo 11).

Ejemplo11



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 *Toccata 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 *Toccata 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, arpegios, y de los elementos de improvisación, no deben se 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.[66] Ph. Spitta describe la *Toccata 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

[66] M. C. Bradshaw, *op. cit.*, pp. 85-86.

dolor, han vivido todo el ciclo de la aflicción".[67] 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".[68]

[67] Ph. Spitta, *op. cit.*, p. 441-442.
[68] 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,[1] su desarrollo ha sido una historia de reinvenciones, adaptaciones o, incluso, de la reaceptación de los elementos que fueron parte integral de la concepción original de Cristofori.[2] 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.[3] A partir de entonces numerosos constructores experimentaron con el nuevo instrumento.[4] 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

[1] 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).

[2] 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).

[3] *Ibid*, p. 686.

[4] 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.[5]

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.[6]

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.[7] 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,[8] 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,[9] el más destacado e influyente en sus años de aprendizaje fue Christian Gottlob Neefe (1748-

[5] 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.

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

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

[8] 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).

[9] 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, [10] y con quien el joven pianista estudió las sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach y el *Clave bien temperado* de J. S. Bach,[11] 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.[12]

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[13] y Streicher. Solo los instrumentos construidos por Vogel (de procedencia húngara), Érard[14] y Broadwood[15] no eran vieneses.[16] 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,[17] lo que se debió, probablemente, a la agilidad y ligereza de sonido que se podían lograr en esos instrumentos.[18] 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.[19]

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

---

[10] 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: Da Capo Press, 1967, p. 161.

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

[12] W. S. Newman, *op. cit.*, p. 50.

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

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

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

[16] W. S. Newman, *op. cit.*, p. 53.

[17] *Ibid*, p. 45.

[18] 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).

[19] *Ibid*, p. 63.

estas obras, existe evidencia de que el compositor se sentía insatisfecho con el registro agudo, que encontraba limitado[20] y, en menor medida, con el registro grave.[21] En 1803, cuando recibió el piano de Érard, éste tenía ya el registro agudo ampliado una quinta más (hasta el *do*^{4}). 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.[22]

Beethoven amplió el registro en su música para piano, a medida en que la necesidad se presentó y sus pianos preferidos se lo permitieron.[23] 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.[24] 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.[25]

---

[20] 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).

[21] 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).

[22] *Ibid*, p. 60.

[23] 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*^{1} a *fa*^{5}), característica que se requería para ejecutar su *Sonata op. 106*, conocida como *Hammerklavier* (véase *ibid*, p. 60).

[24] Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 404.

[25] 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,[26] bautizadas como "El Nuevo Testamento" de la literatura musical,[27] pues sirvieron de modelos a los compositores de las generaciones posteriores.[28] 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.[29] 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.[30]

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.[31] 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.[32] Los requerimientos técnicos y los retos expresivos más demandantes se produjeron en sus últimas obras. Sin

---

[26] 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. 570).

[27] 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).

[28] M. Randel (ed.), *op. cit.*, p. 762.

[29] 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).

[30] Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 385.

[31] W. S. Newman, *op. cit.*, p. 68.

[32] *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*.[33]

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.[34]

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 (*Pathétique*)	1798/1799
	Dos sonatas op. 14	1798/1799
	Sonata op. 22	1799/1800
	Sonata op. 26	1800/1801
	Dos Sonatas op. 27 *quasi una fantasia*	1800/1801
	Sonata op. 28 (*Pastorale*)	1801
	Tres sonatas op. 31	1801/1802
	Dos sonatas op. 49 *Sonates faciles*	1795
Segundo periodo	Sonata op. 53 (*Waldstein*)	1803/1804
	Sonata op. 54	1804
	Sonata op. 57 (*Appasionata*)	1804/1805
	Sonata op. 78	1809
	Sonata op. 79	1809
	Sonata op. 81a (*Das Lebewohl*)	1809/1810
Tercer periodo	Sonata op. 90	1814
	Sonata op. 101	1813/1816
	Sonata op. 106 (*Grosse Sonate für das Hammerklavier*)	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

[33] En el cuarto movimiento de la *Sonata op. 2 No. 3*, Beethoven hizo uso de los siguientes recursos técnicos: pasajes de tecleos 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).
[34] Ph. G. Downs, *op. cit.*, p. 570.

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

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.[38]

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.[39]

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,[40] 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*.[41] Por el tiempo en que terminó esta pieza –entre el 11 y 13 de abril de 1820—,[42] Schlesinger solicitó al

[35] *Ibid*, p. 582.
[36] *Ibid*, pp. 572 y 573.
[37] Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 380.
[38] Ph. G. Downs, *op. cit*, p. 593.
[39] 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.
[40] Nicholas Marston, *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, Nueva York: Clarendon Press, 1995, p. 33 y 259.
[41] *Ibid*, p. 15.
[42] *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.[43] Resulta curioso este hecho, pues Beethoven, al bosquejar una obra de varios movimientos, tenía el hábito de desplazarse directamente de un movimiento al siguiente.[44]

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.[45] 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".[46]

El primer movimiento aparenta ser una especie de *fantasía*, 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 *Vivace*	2o grupo *Adagio*	*Tempo primo:Vivace*	1er grupo *Vivace*	2o grupo *Adagio*	Coda*Tempo I Vivace*
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

[43] 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).
[44] *Ibid*, p. 24.
[45] M. Kennedy y J. Bourne (eds.), *op. cit.*, p. 74.
[46] 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).

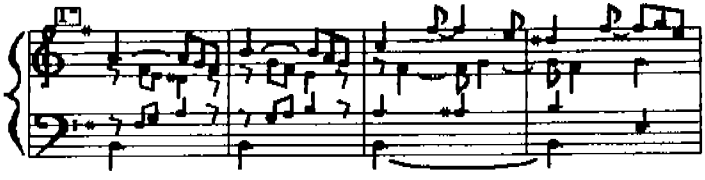
Cuadro III

Vivace	*Adagio*
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 *cadenzas* y *fantasías*
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*.[47]

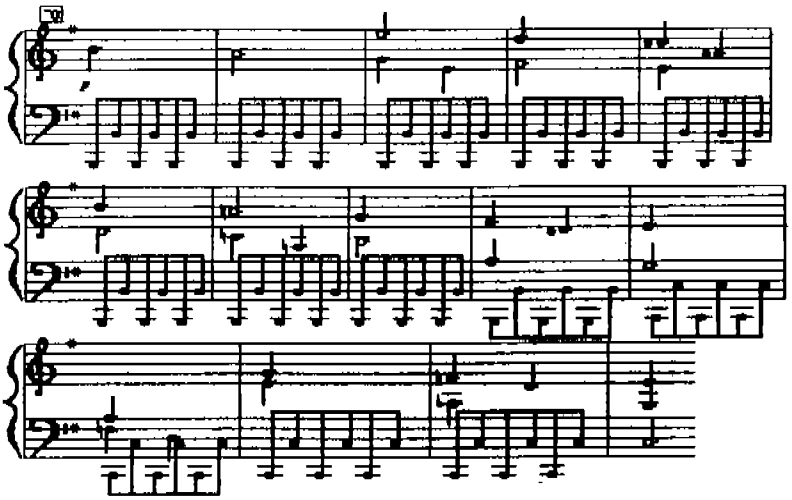
En el segundo movimiento, en Mi menor, Beethoven utiliza diversos procedimientos de contrapunto e imitación (ejemplo 1: a y b).

Ejemplo 1a



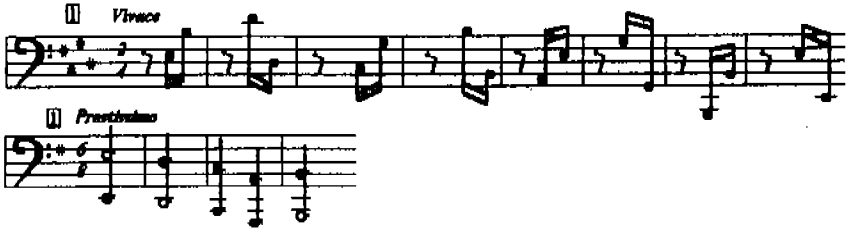
[47] Ph. G. Downs compara el desarrollo del primer movimiento con la dialéctica del filósofo G. W. F. Hegel (1770-1831), contemporáneo de Beethoven, y que a *grosso modo* se puede definir como el proceso donde se proponen dos ideas aparentemente irreconciliables y opuestas. Hegel creía que ese proceso 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

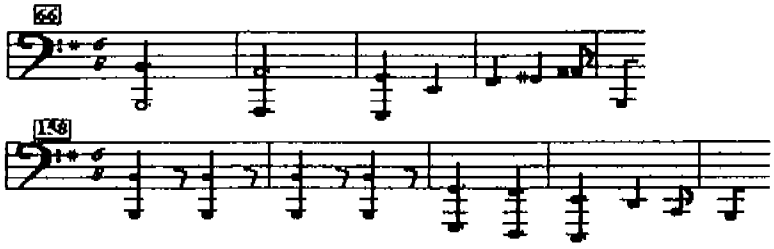
movimiento, están presentes todos los elementos principales de la forma sonata (cuadro IV).

Cuadro IV

	Exposición				Desarrollo	Reexposición				
material temático	1er gpo	Transición	2o gpo	Gpo. conclusivo		1er gpo	Transición	2o gpo	Gpo. conclusivo	Coda
nº de compás	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.[48] 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).

[48] 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 *f* 33 al 40: repetición de 25 al 32 en *p*	32 de la doble var. + 8 de la repetición 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.

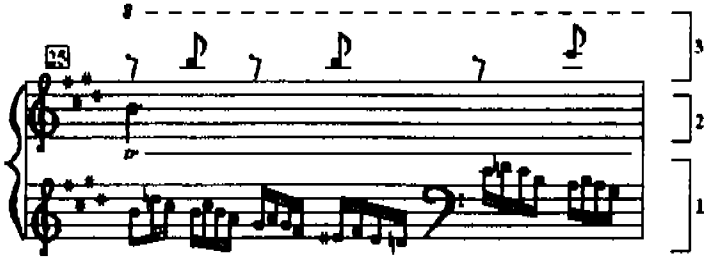
Las variaciones IV y V están escritas en una textura polifónica que pone de manifiesto el excelente manejo del contrapunto que Beethoven hizo en sus obras, de manera especial, en las últimas.

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.[49] El clímax de la

[49] 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.[50]

Ejemplo 4



A continuación se presentan tres compases de transición que conducen a la reiteración del tema pero esta vez sin barras de repetición.[51]

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.[52] 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, arpegios, movimiento a lo largo de todo el teclado, secciones contrapuntísticas y la velocidad con que han de ejecutarse.

---

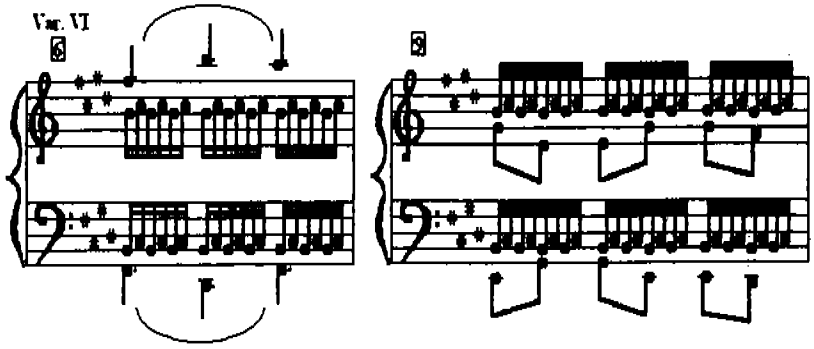
[50] El análisis aquí presentado es un resumen de los que ofrece Ph. G. Downs y N. Marston (véanse Ph. G. Downs, *op. cit.*, pp. 593-598; N. Marston, *op. cit.*, pp. 46, 97 y 219).

[51] 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).

[52] 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 arpegios, 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.[53] En cuanto a las apoyaturas y arpegios, estos deben ejecutarse antes del tiempo en el que entra la nota real.[54]

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 (♩=111). 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

[53] W. S. Newman, *op. cit.*, pp. 193-217.
[54] *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.[1] 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.[2]

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.[3] De esta época, sobresale la producción de obras para piano del compositor español, radicado en México, Manuel Antonio del Corral, (*ca.*1790-18??).[4] 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.[5] Es el caso de Mariano Elízaga (1786-1842), Aniceto Ortega (1825-1875), y Tomás León (1826-1893) por mencionar algunos.[6] El siglo XIX se caracterizó, principalmente, por el ávido interés del público mexicano por la música, el piano como el instrumento

---

[1] 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.

[2] 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).

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

[4] 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).

[5] 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.

[6] 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.[7]

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.[8] 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.[9]

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.[10] 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.[11]

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",[12] 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.[13]

---

[7] *Ibid*, p. 510.
[8] Uwe Frisch, *Trayectoria de la Música en México*, Cuadernos de música No. 5, México: Dirección General de Difusión cultural, UNAM, 1970, p. 16.
[9] Jorge Velazco, *op. cit.*, p. 512.
[10] Ibid, p. 514.
[11] *Ibid.*
[12] 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*).
[13] 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.[14] 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.[15]

Gran parte de la obra de Leonardo Velázquez está dedicada al piano.[16] 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.[17] En las *Bagatelas* (1972), Velázquez emplea la técnica de composición dodecafónica, pues fueron compuestas después de su contacto con C. Jiménez Mabarak.[18] 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*.[19]

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

---

[14] Aurelio Tello, "México: La música entre 1950 y 1995", en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *op. cit.*, p. 515.

[15] Aurelio Tello, "Velázquez Valle, Leonardo", en E. Casares Rodicio (dir y coord.. gral.), *op. cit.*, vol. 10, p. 799.

[16] 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.

[17] Aurelio Tello, "Velázquez Valle, Leonardo, en E. Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *op. cit.*, p. 799.

[18] *Ibid.*

[19] 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,[20] 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.[21] En el siglo XX algunos compositores lo revivieron, principalmente en obras creadas para el piano.[22]

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.

---

[20] 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.

[21] 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).

[22] 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:[23] su forma es libre (cuadro I) y su escritura está relacionada con el estilo de improvisación y la *fantasía*.[24]

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.

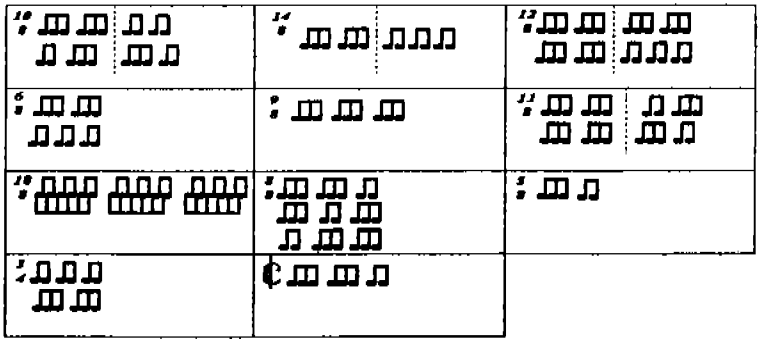
En esta obra se manifiesta el, ya mencionado, eclecticismo de Velázquez, pues en ella se emplea una síntesis del lenguaje modal, tonal y serial, aplicados libremente.[25]

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 ♪ = ♪ 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).

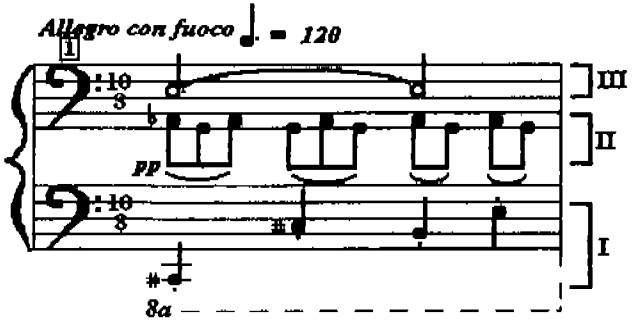
[23] Sin embargo el compositor no tuvo la intención, al menos, no conscientemente de relacionar, en cuanto al carácter, esta *Toccata* con otras del siglo XX. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.
[24] Cuando Adrián Velázquez, hijo de Leonardo Velázquez, estudiaba esta *Toccata*, sugirió a su padre el título *Toccata-Fantasía* 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 Veláquez, *Toccata para piano*, Colección Arión No. 127, México: Ediciones Mexicanas de Música, 1975).
[25] 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.

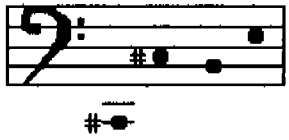
Ejemplo 1



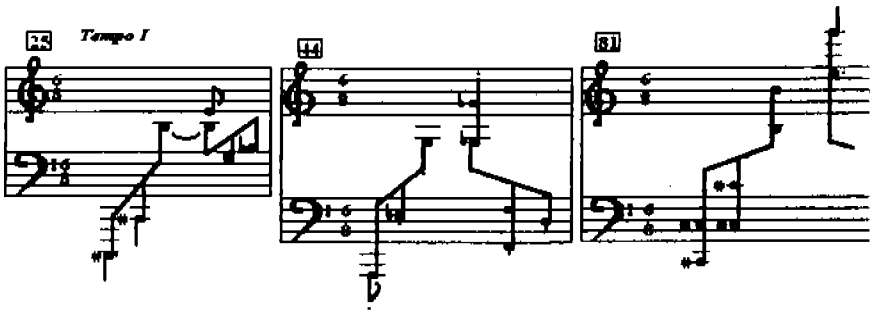
Hay pasajes dentro de la obra, en donde están simultáneamente, por lo menos, dos de los planos sonoros mencionados. Por ejemplo, en los compases 16 al 20 solamente están presentes los planos I y II.

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 construidos estos puntos dinámicos, de su permanencia en ese matiz y de su ubicación dentro de la pieza. Hay cuatro de

* Véase también el ejemplo1.

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,[26] 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 ♩= 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.[27]

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

[26] Según L. Velázquez, el piano Pleyel en quecompuso está obra no tenía el *Si* b^{6} al que llega en este pasaje. Entrevista a Leonardo Velázquez realizada el 31 de mayo de 2004.
[27] 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 Nicoló Paganini (1782-1840)[1] 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.[2] 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.[3]

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,[4] pues continuó con la tradición del siglo XIX, utilizando en sus composiciones el lenguaje musical y expresivo del romanticismo en una época en que

---

[1] 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).

[2] Denis Matthews (ed.), *Keyboard Music*, Nueva York: Praeger Publishers, 1972, p. 242.

[3] Rey M. Longyear, *Nineteenth Century Romanticism in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988, p. 83.

[4] 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.[5]

La obra de Rachmaninov está ligada a las tradiciones de Rimsky-Korsakov y Piotr Ilich Tchaikovsky,[6] 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.[7] En la época en que Rachmaninov estudiaba en el Conservatorio de Moscú conoció a Tchaikovsky[8] 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,[9] por lo tanto tuvo mucho interés por alcanzar al público con su música.[10] 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.[11] La crítica contemporánea le reprochaba al compositor la atención insuficiente al "color local",[12] 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.[13]

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.[14]

---

[5] F. Maes, *op. cit.*, p. 203.
[6] G. Abraham, *op. cit.*, p. 75.
[7] F. Maes, *op. cit.*, p. 203.
[8] 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 *Trío elegíaco* (véase G. Abraham, *op. cit.*, p. 78 y 80; Herbert Weinstock, *Tchaikovsky*, México: Nuevo Mundo, 1945, p. 488; F. Maes, *op. cit.*, p. 194).
[9] 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).
[10] *Ibid.* p. 137
[11] *Ibid.* p. 138.
[12] H Weinstock, *op.cit.*, Prólogo.
[13] R. M. Longyear, *op. cit.*, p. 227.
[14] 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.[15] Además de éstas características, en las obras de Rachmaninov podemos encontrar un carácter elegiaco.[16]

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.[17]

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,[18] compuesta en Suiza en 1934. Ese mismo año escribió a su amigo Vladimir Vilshau:

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

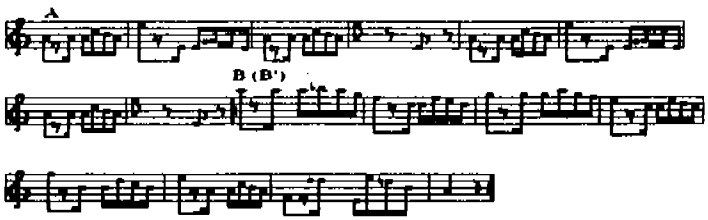
[15] Como señala F. Maes, "la melodía con que inicia el *Tercer Concierto para piano*, por ejemplo, tiene una afinidad cercana a los cantos ortodoxos" (véase F. Maes, *op. cit.*, p. 203).
[16] Rachmaninov en una de sus cartas (1912) escribió: "los tonos brillantes no vienen a mí con facilidad" (véase *ibid*, p. 204).
[17] M. Kennedy y J. Bourne, *op. cit.*, p. 705.
[18] Después de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, Rachmnainov 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".[19]

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,[20] 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.[21] 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.[22]

Ejemplo 1



[19] *Ibid.*

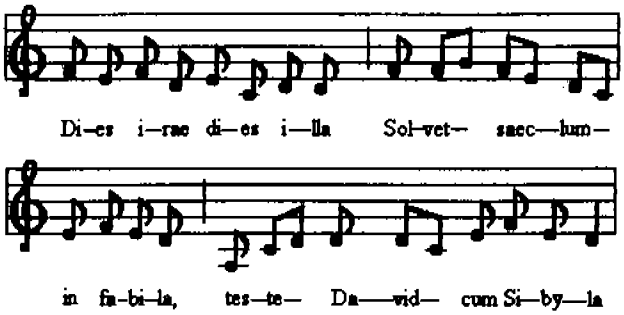
[20] En la antigua Grecia el término rapsodia, se empleó para designar a "la sección de un poema épico que es recitado separadamente". Según M. Randel, las 15 Rapsodias de Vaclav Jàn Tomásek fueron las primeras piezas individuales para piano en llevar este título, y desde entonces, este instrumento permaneció 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, Massachussets- London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 697).

[21] 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).

[22] 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).

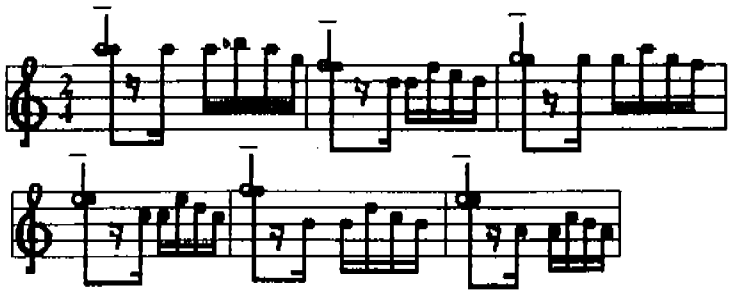
En la *Rapsodia op. 43*, Rachmaninov empleó, además del tema de Paganini, el *Dies irae*, canto del réquiem gregoriano de la liturgia católica de la Edad Media (ejemplo 2), que fue citado en obras de algunos compositores del siglo XIX,[23] generalmente, en un contexto de muerte, de carácter oscuro o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

Ejemplo 2



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

Ejemplo 3



[23] 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).

[24] 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).

[25] 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:

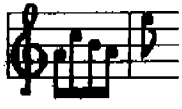
> "¿Por qué no resucitar la leyenda de Paganini, quien, por la perfección de su arte y por una mujer, vendió su alma a un espíritu maligno? Todas las variaciones que tienen el tema de *Dies irae* representan el espíritu del mal. Las Variaciones 11 y 18 son episodios de amor. El propio Paganini, primero 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 dialogo 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*".[26]

La puesta en escena se ajustó, en gran medida, a las ideas del compositor.[27]

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).

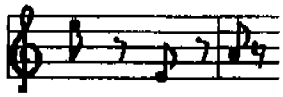
Ejemplo 4



[26] J. Kramer, *op. cit.*, p. 585-586.
[27] *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

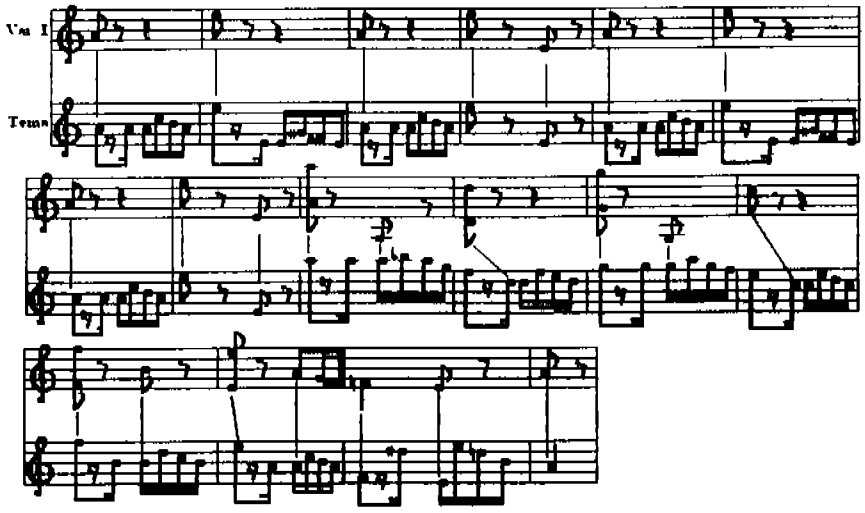
La Introducción (primeros diez compases),[28] es un diálogo vigoroso entre el piano y la orquesta, basado en el motivo de dieciseisavos A y en donde se afirma la tonalidad principal de la obra, que es La menor.

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),[29] 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).

[28] 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, *Rapsodie 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).

[29] Los números de compás a los que se hace referencia corresponden a los compases de cada una de las variaciones por separado.

Ejemplo 7



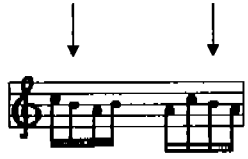
La exposición del tema corresponde a la orquesta, mientras el piano presenta lo que la orquesta hizo en la variación I. La forma del tema es A (compases 1 al 8), B (compases 9 al 16), B' (compases 17 al 24).

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 al 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



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 treintaidosavos (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' varia 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 si*♭*, 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: Si*b* 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 Si*b* 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 arpegios, 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 Re*b* 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 Mi♭ mayor (compás 32 hasta el final de la variación) que, en la *cadenza* de esta variación, funciona como quinto grado de La♭ 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 La♭ 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), Si*b* menor (variaciones XVI y XVII), hasta llegar al clímax de la obra en la variación XVIII en la tonalidad de Re*b* 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*".[30] 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: arpegios (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."[31]

[30] G. Abraham, *op. cit.*, p. 90.
[31] 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, "Toccata", 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

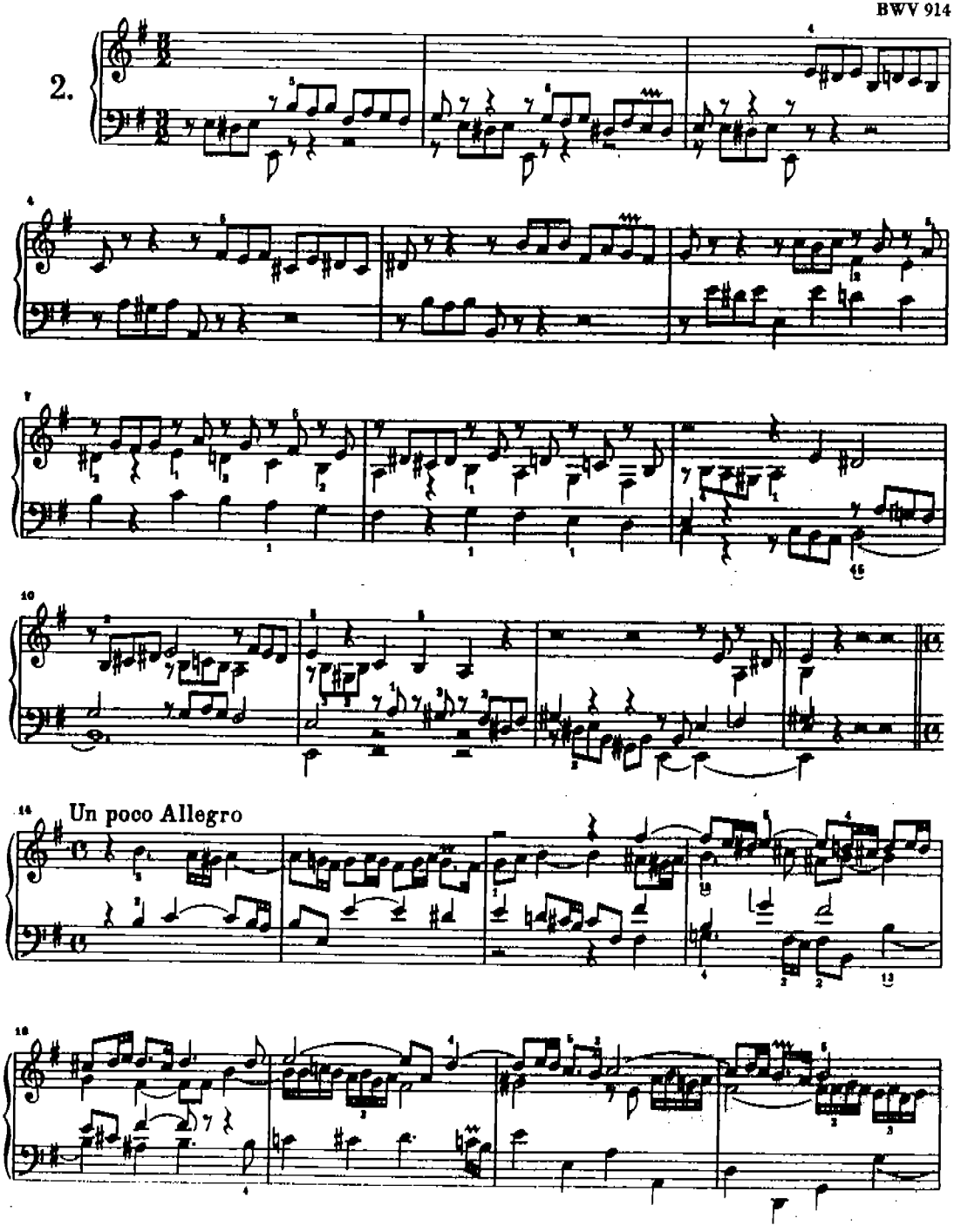
Toccata en Mi menor BWV 914 de J. S. Bach.
R. Steglich (ed.), *Toccatas BWV 910-916 de J.S. Bach*,
Munich: Henle Verlag, 1971.

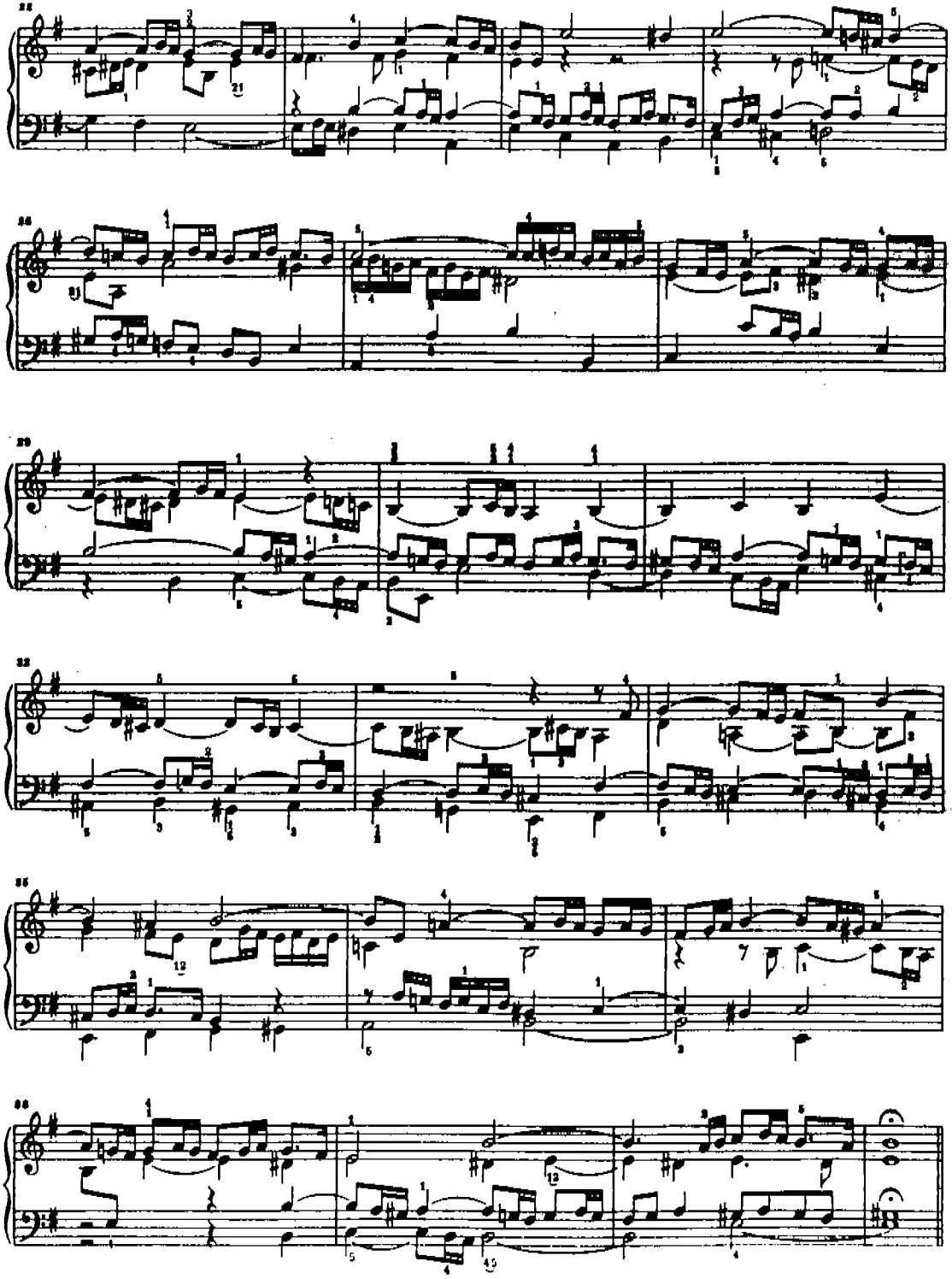
TOCCATA

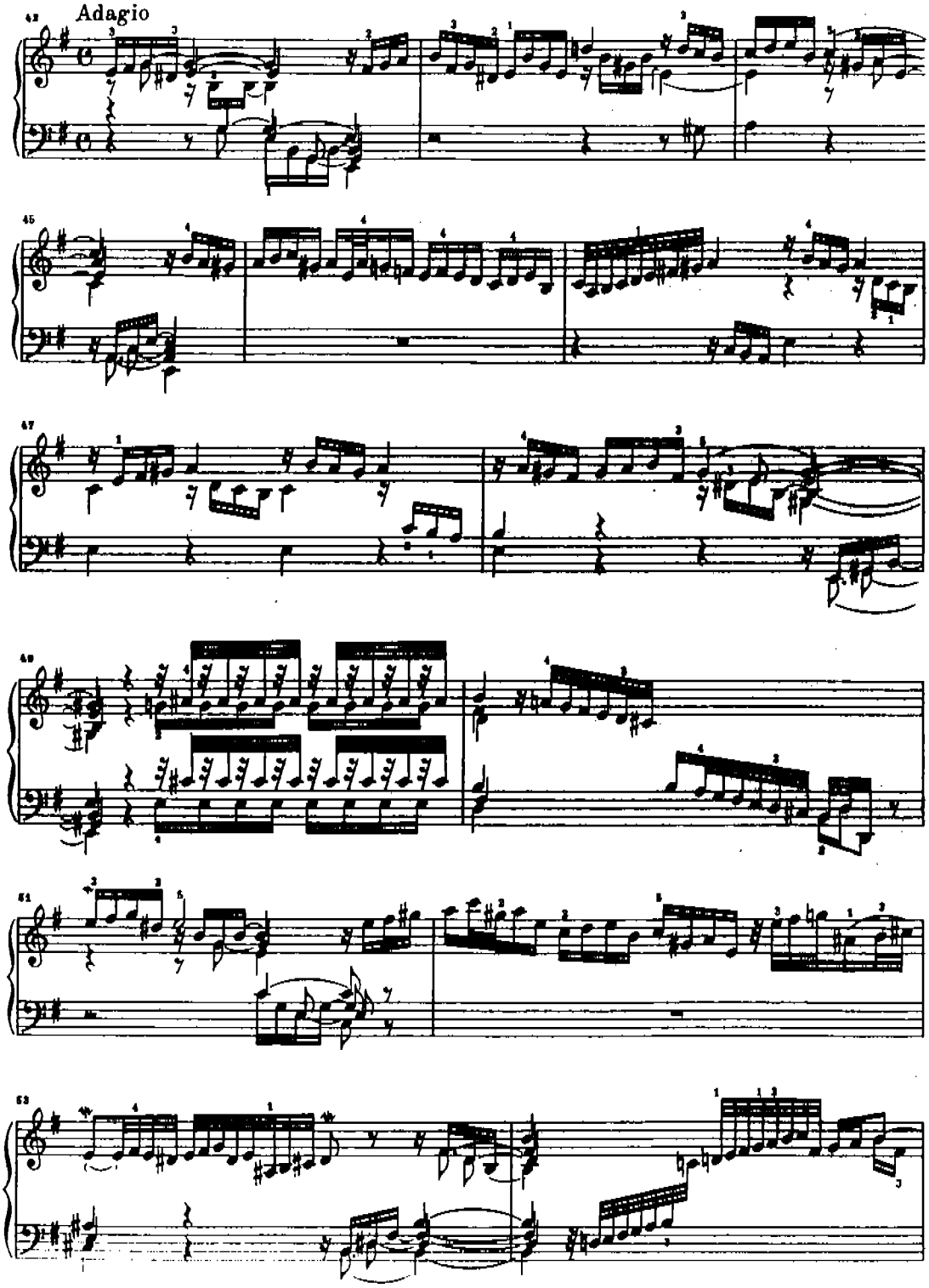
e-moll

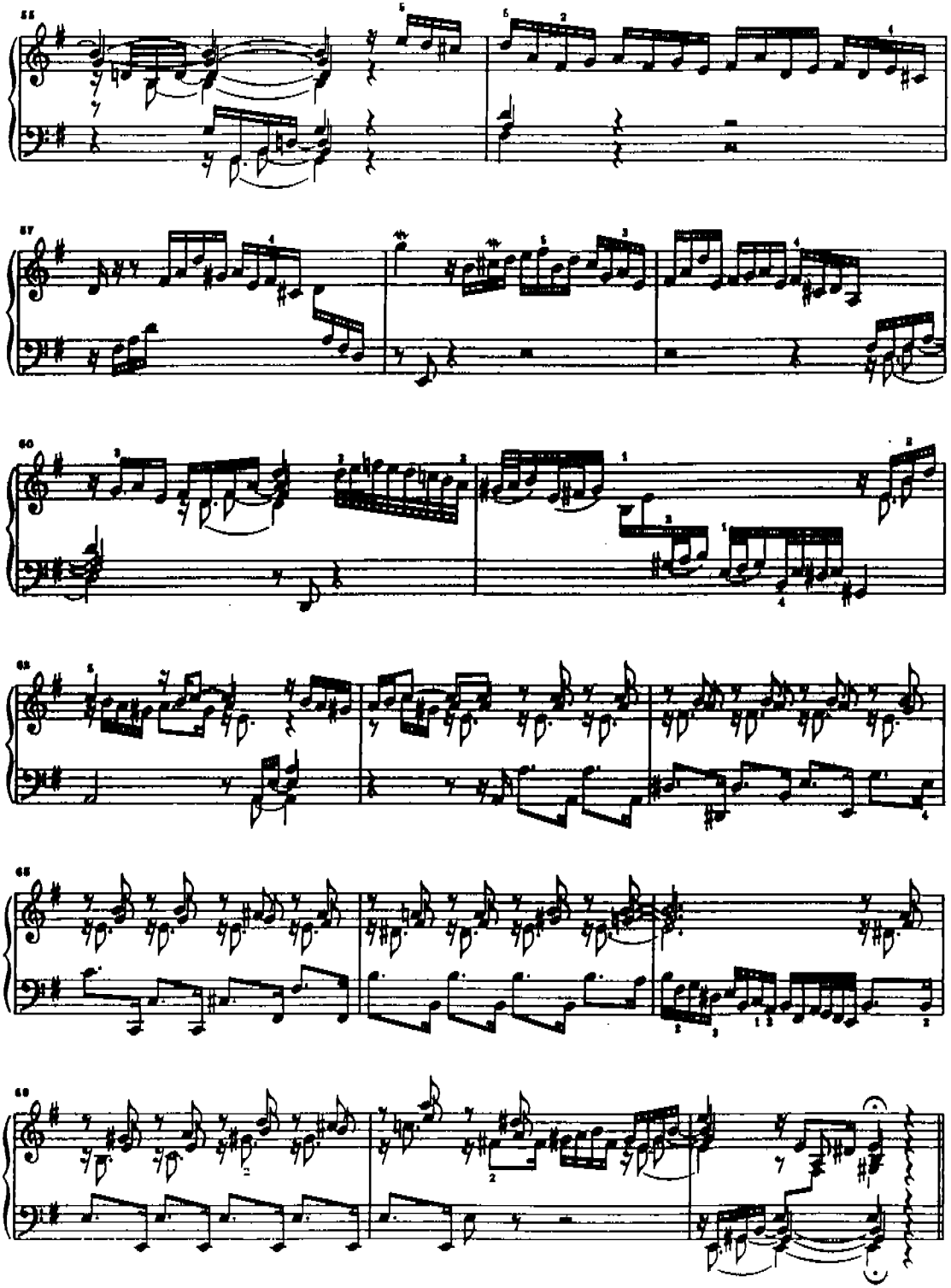
BWV 914

2.



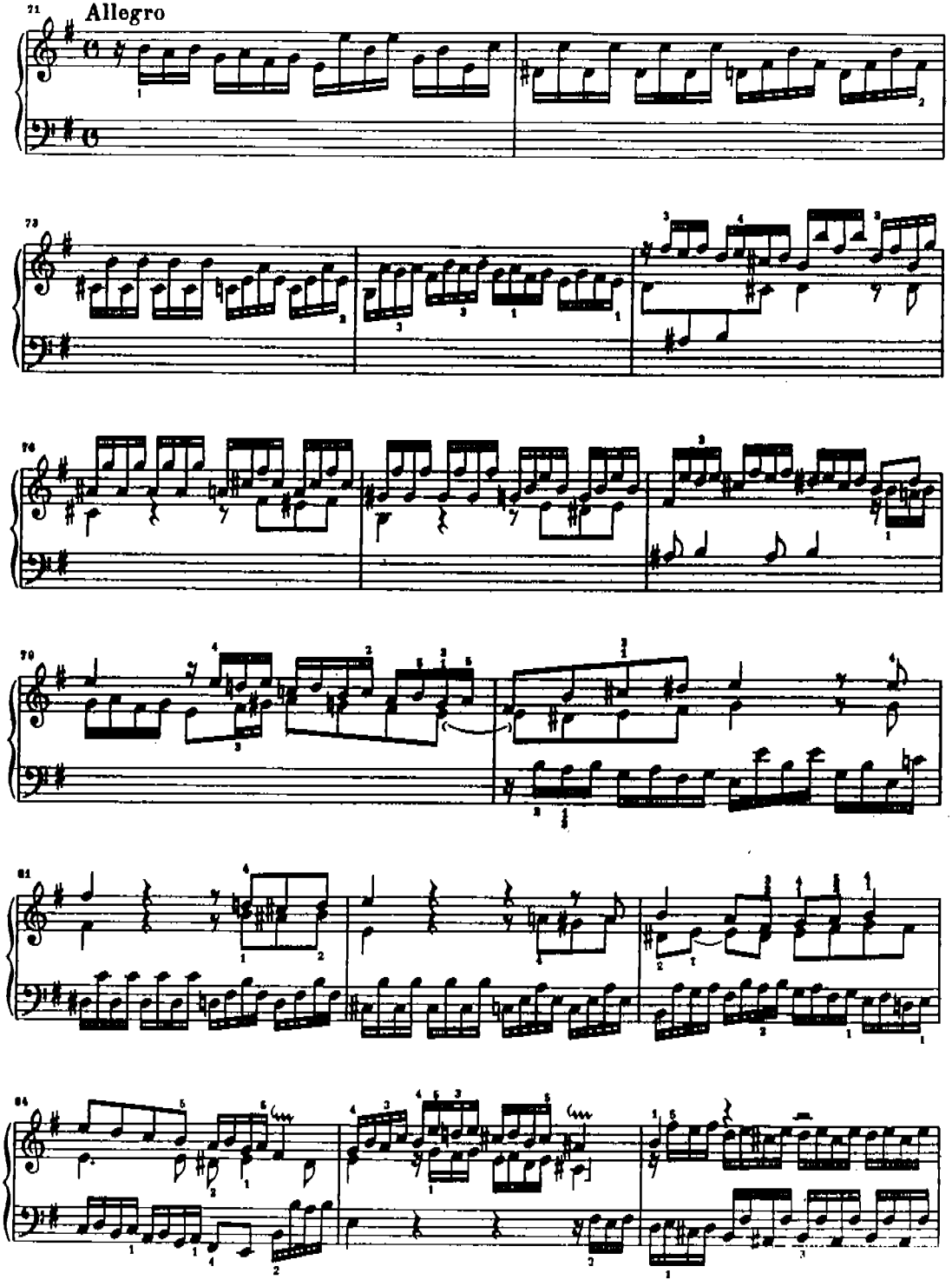


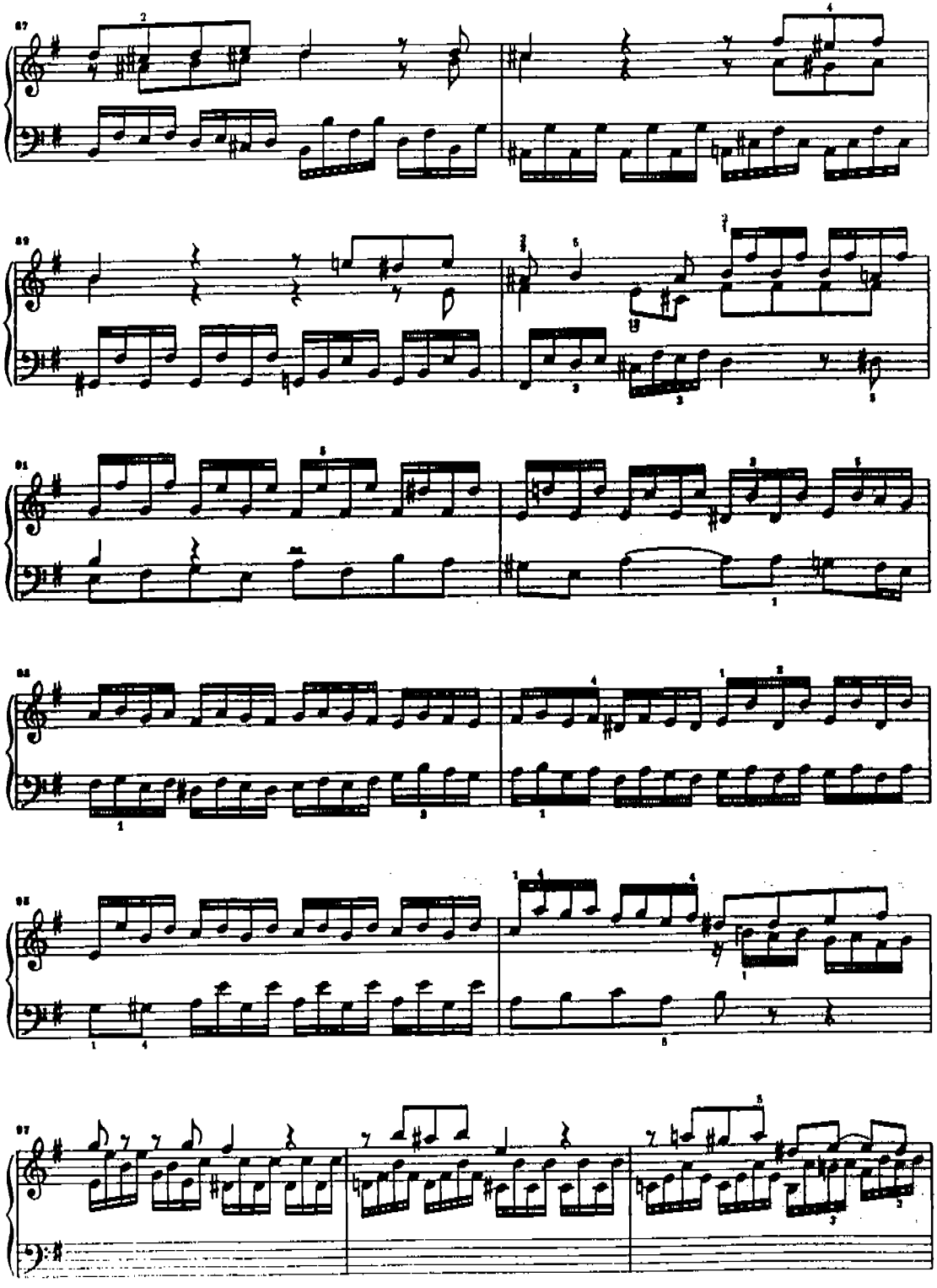

Adagio

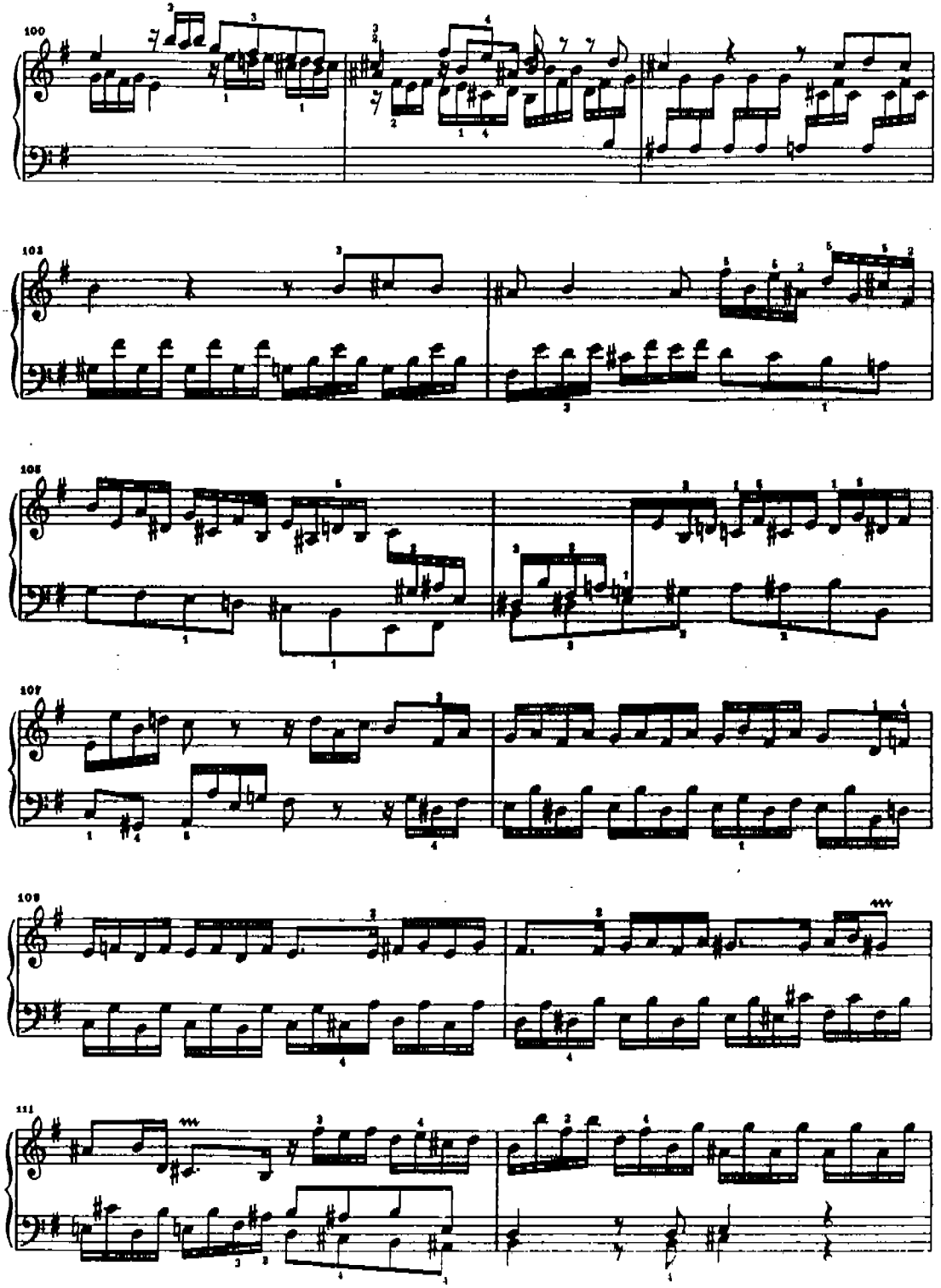


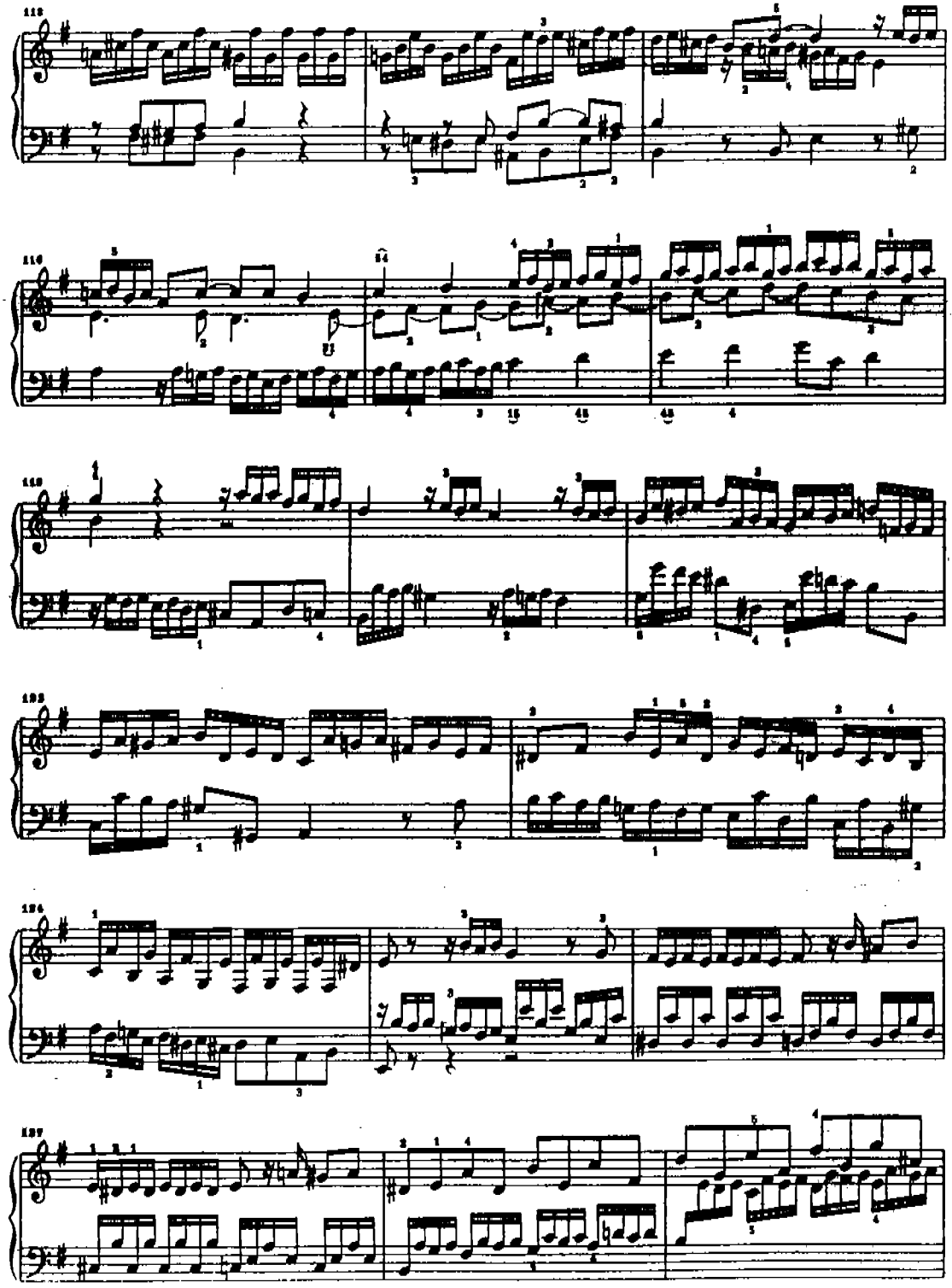
FUGA

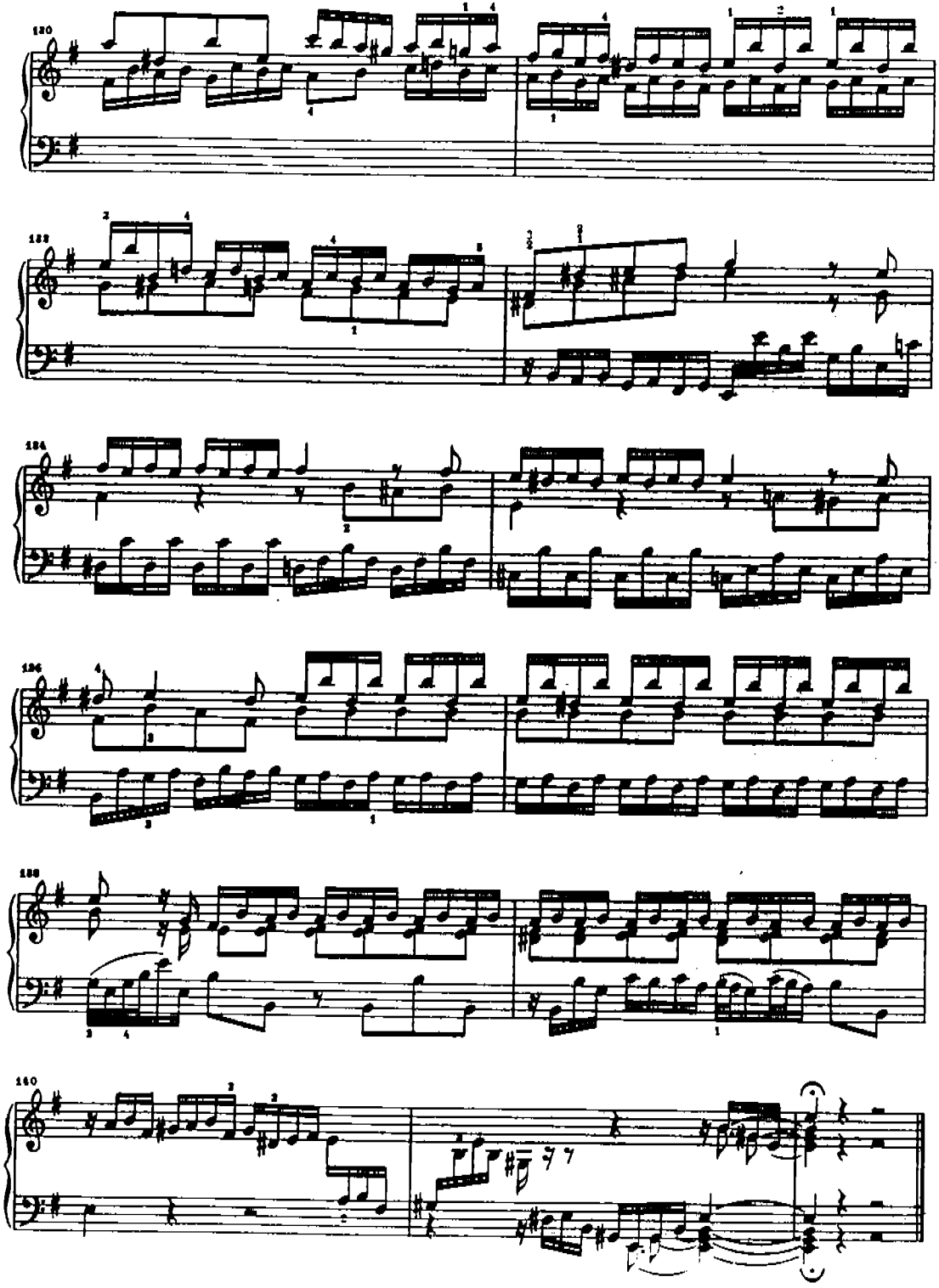
Allegro









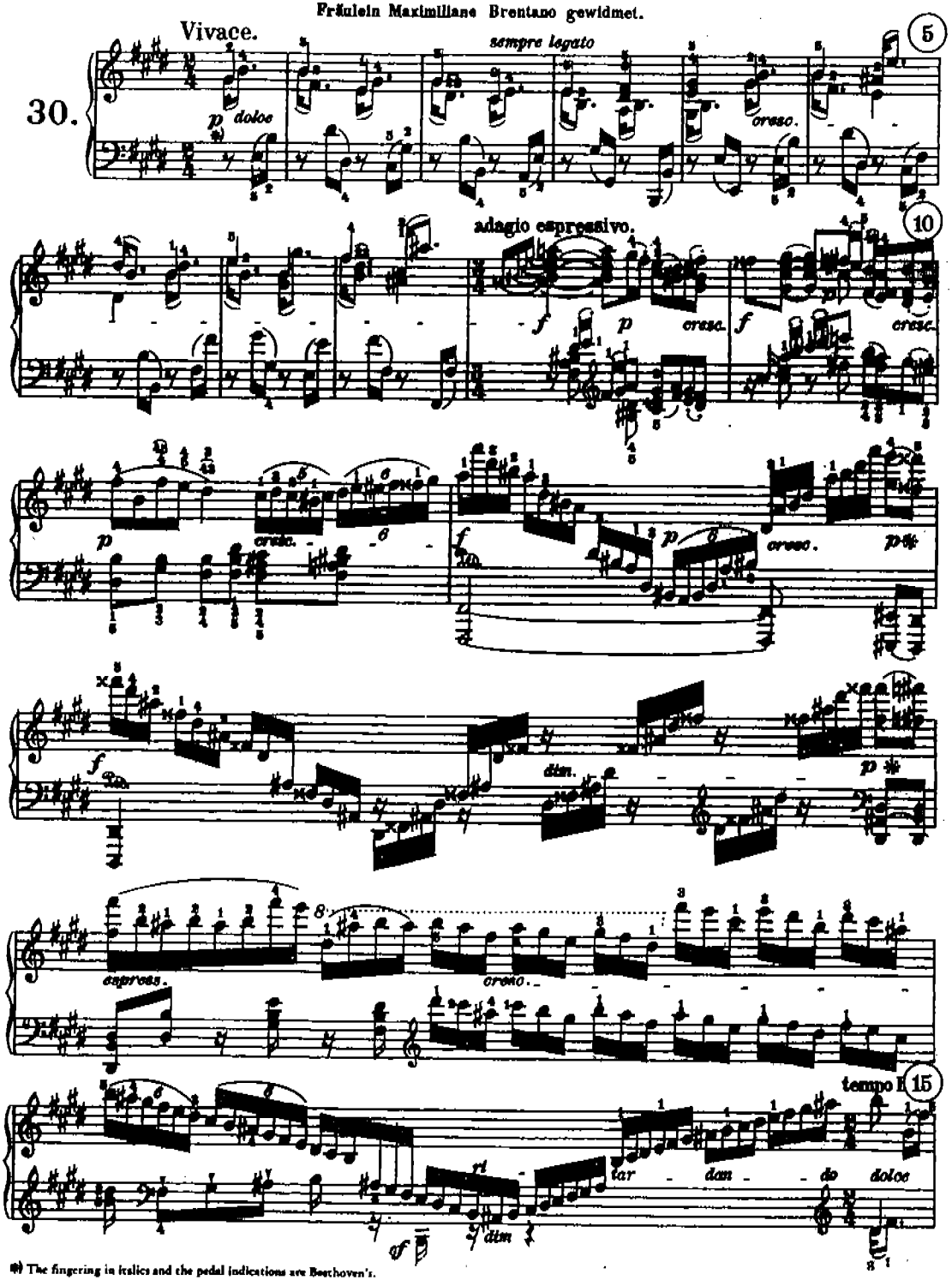


Sonata op. 109 en Mi mayor de L. V. Beethoven. Heinrich Schenker (ed.), *Sonatas para piano solo de L. V. Beethoven*, vol. 2, Nueva York: Dover Publications, 1975.

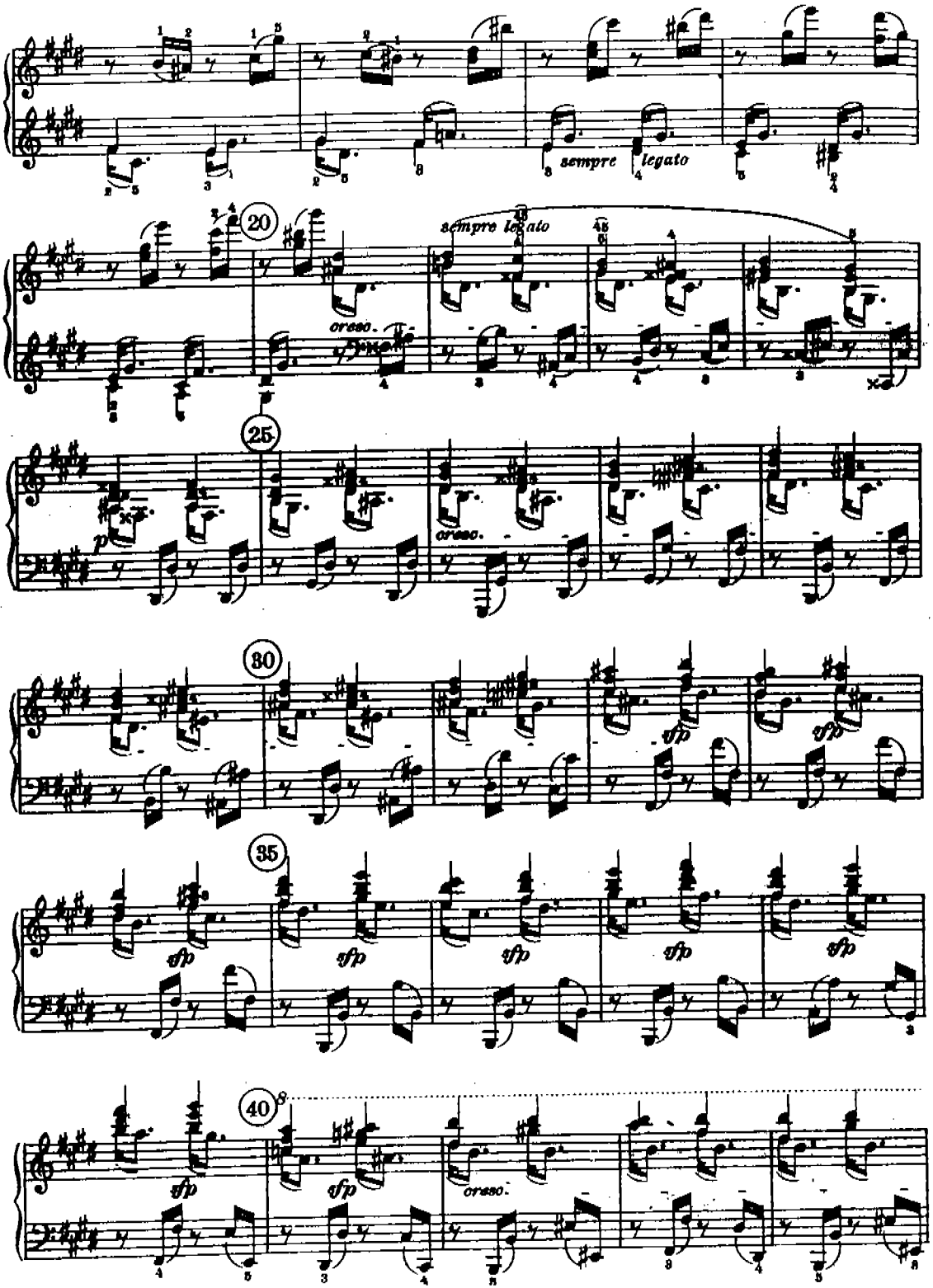
SONATE.

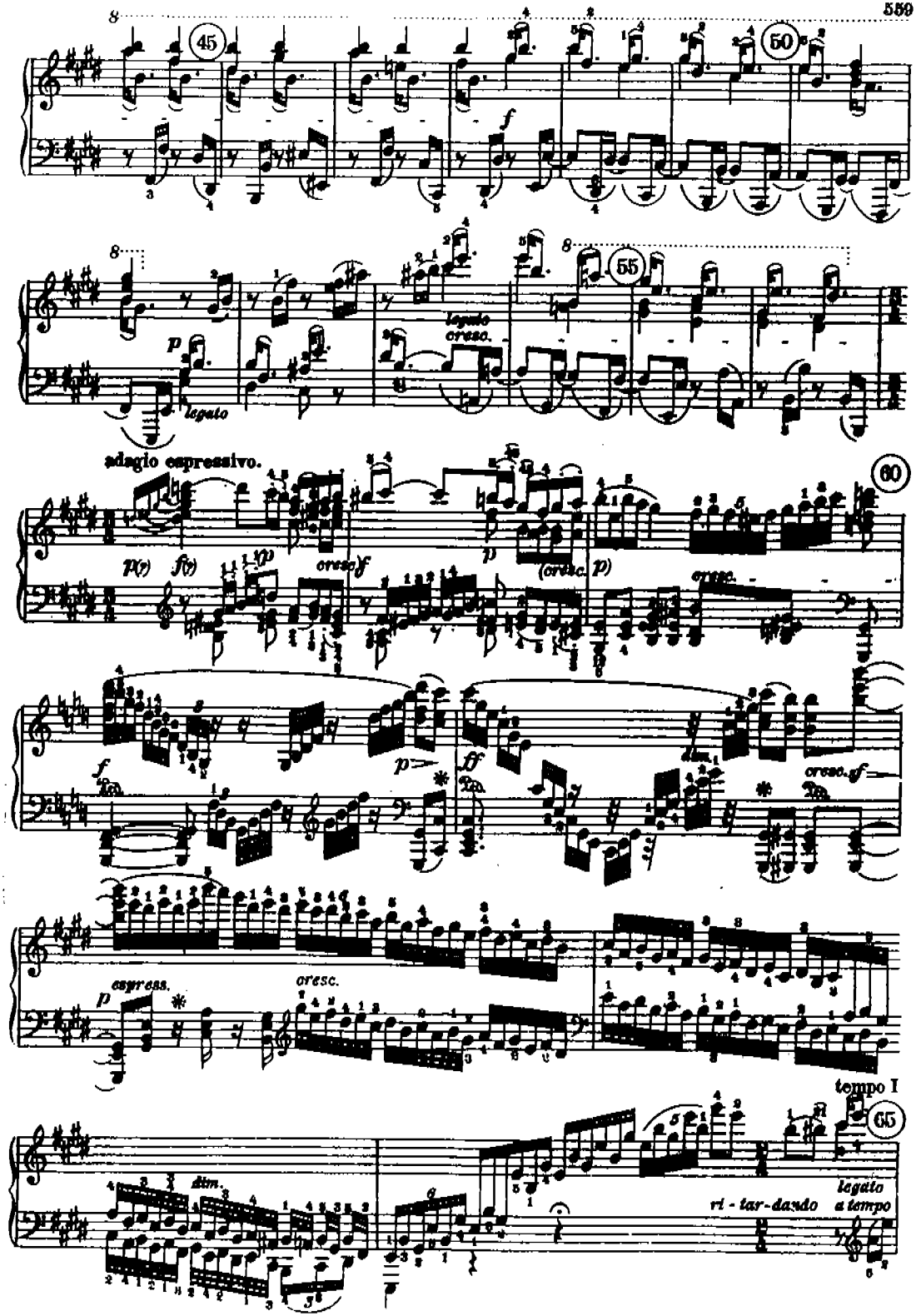
Op. 109.

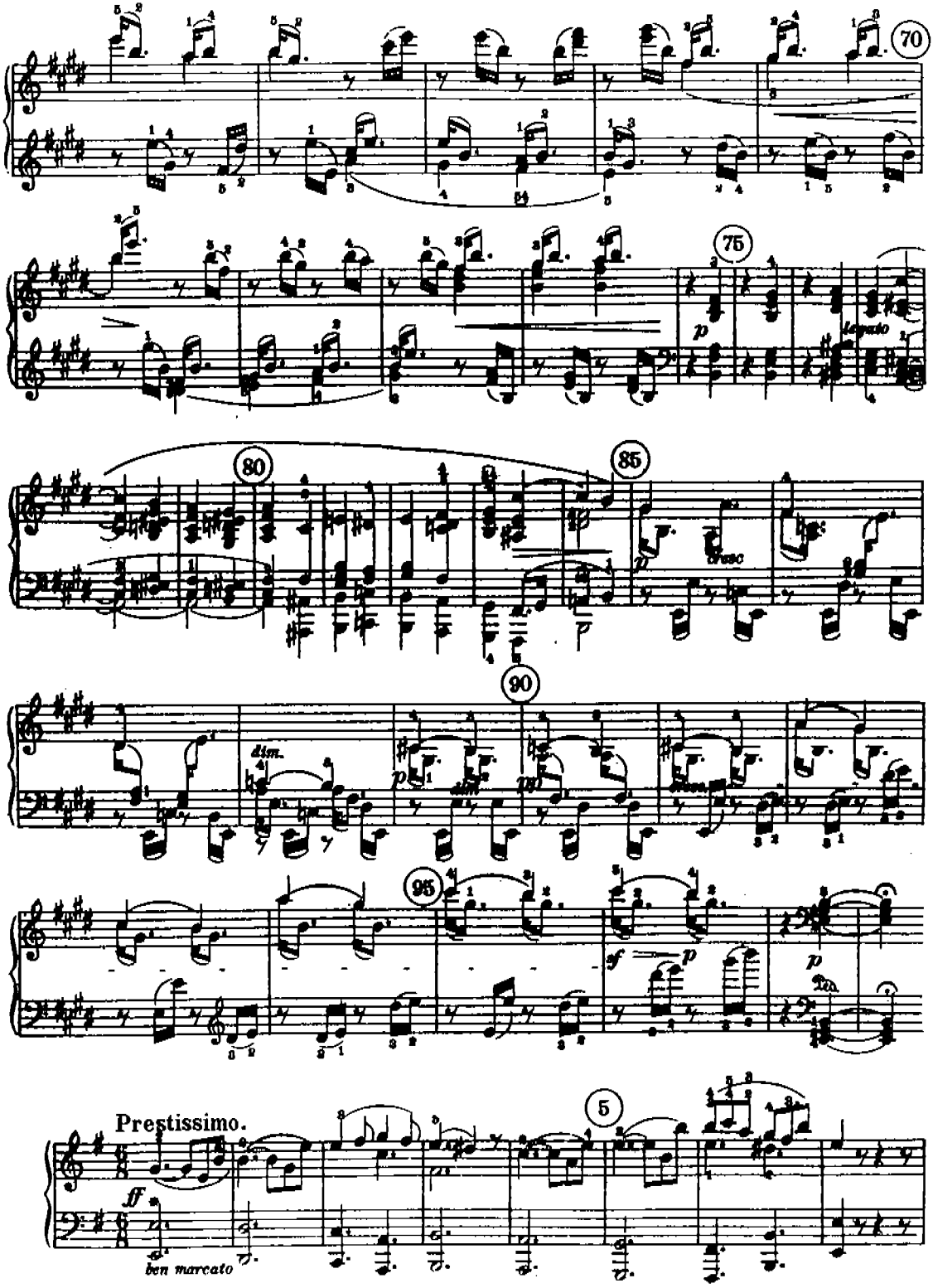
Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet.

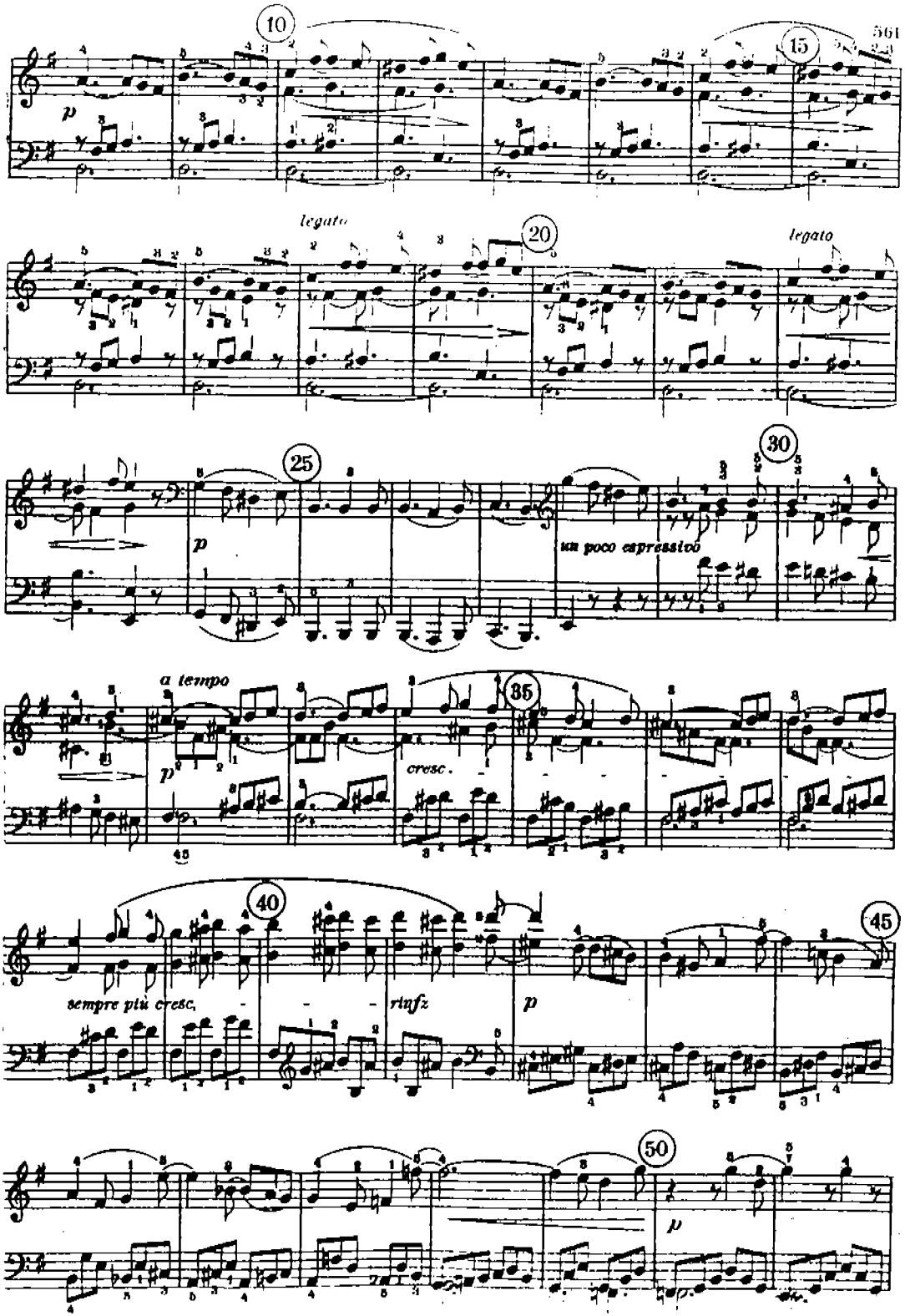


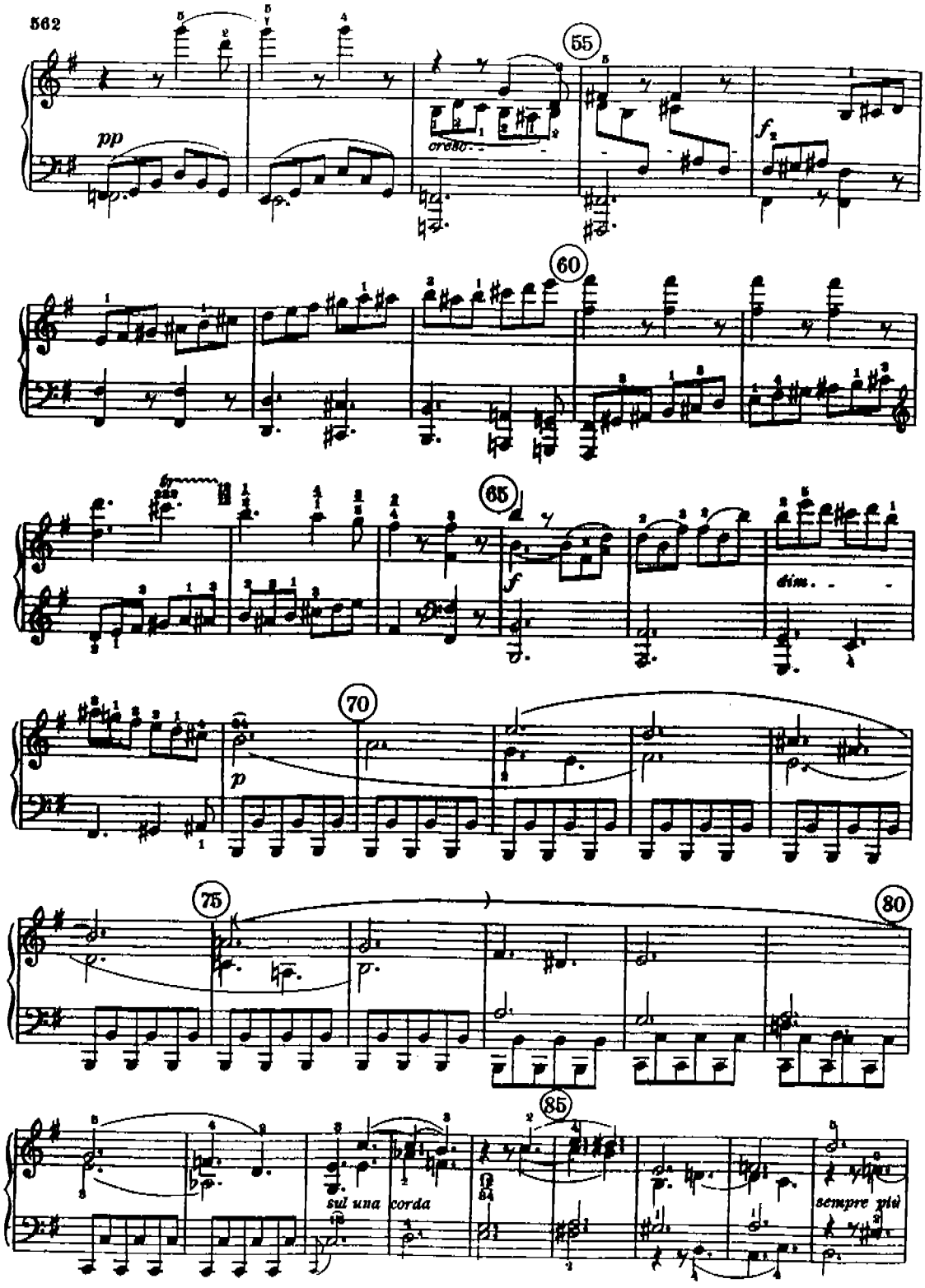
(*) The fingering in italics and the pedal indications are Beethoven's.

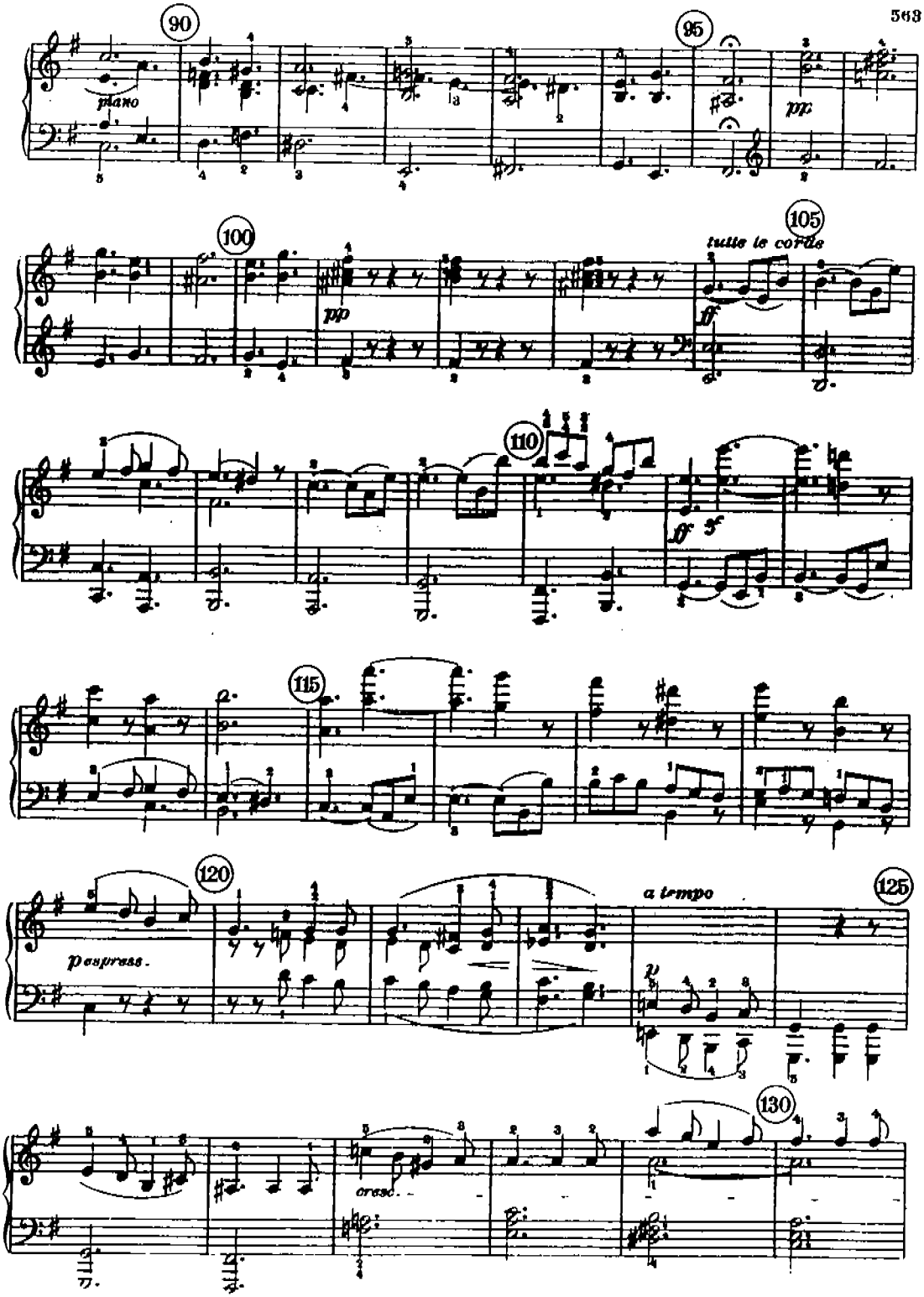

sempre legato
20
sempre legato
cresc.
25
cresc.
30
sfp
sfp
35
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
40
sfp
sfp
cresc.

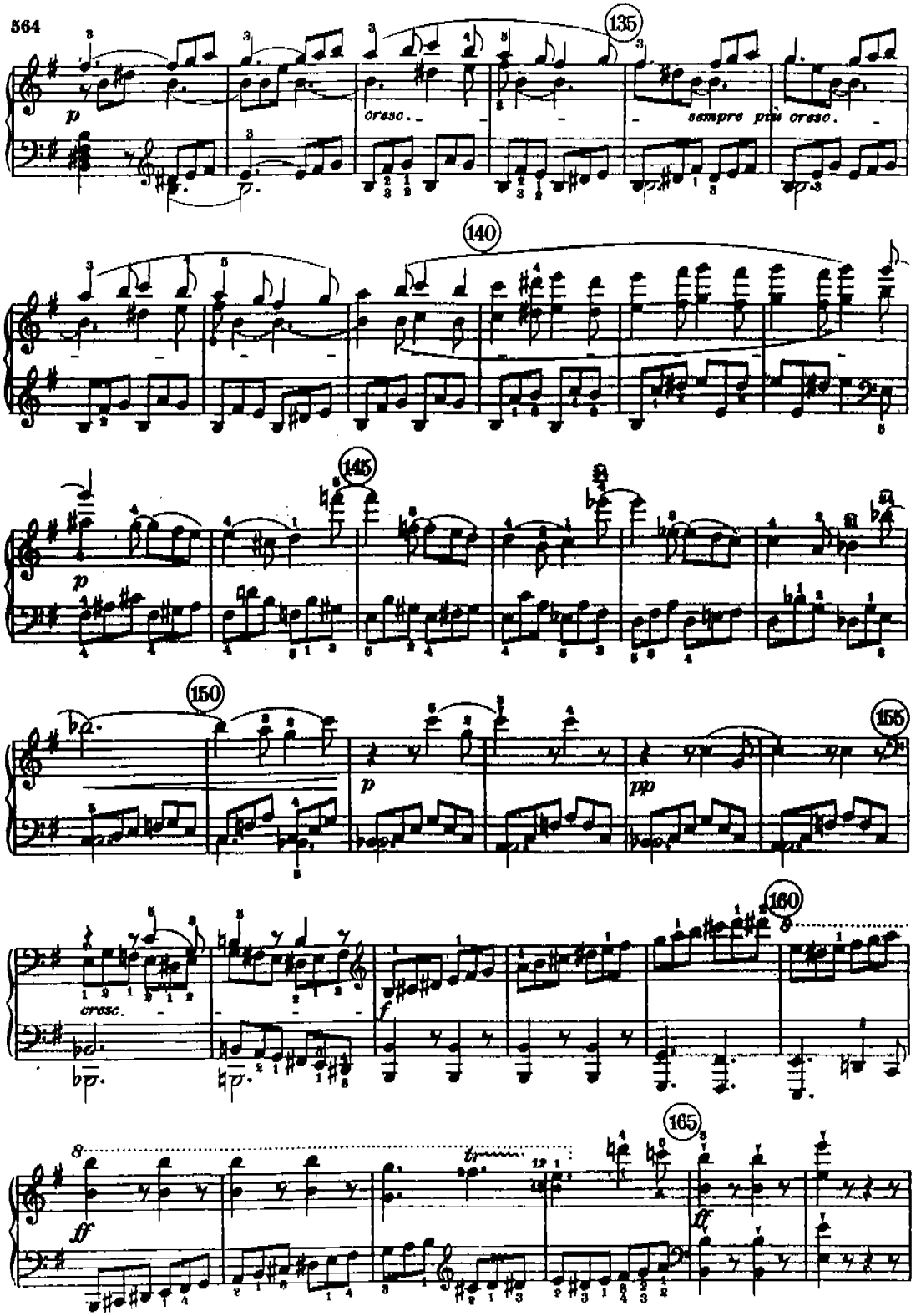

45
50
55
legato
cresc.
adagio espressivo.
60
cresc.
espress.
cresc.
dim.
tempo I
65
ri - tar - dando
legato
a tempo

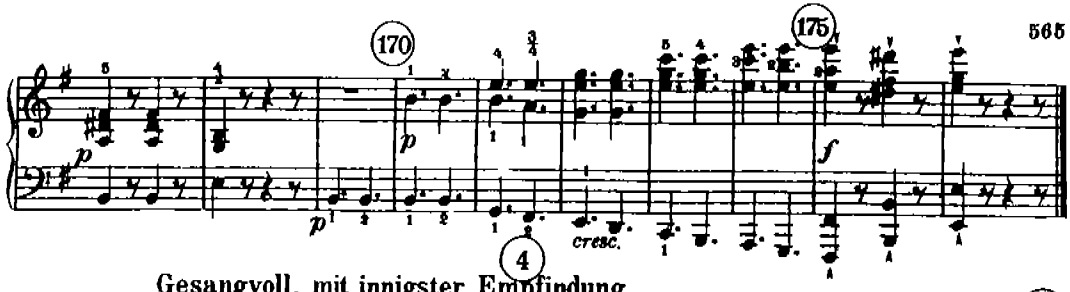

70
75
p
legato
80
85
brusco
90
dim.
95
sf
p
Prestissimo.
5
ff
ben marcato


10
15
legato
20
legato
25
30
p
un poco espressivo
a tempo
35
cresc.
40
45
sempre più cresc.
rinfz
p
50
p

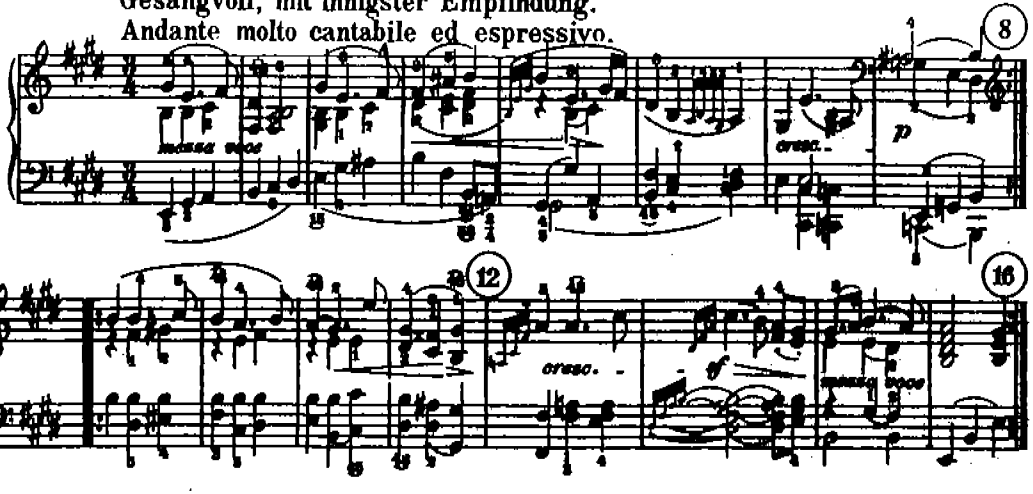

55
pp
cresc.
f_2
60
65
f
dim.
70
p
75
80
85
sul una corda
sempre più


90
piano
95
pp
100
pp
105
tutte le corde
ff
110
ff
115
120
pespress.
a tempo
125
130
cresc.

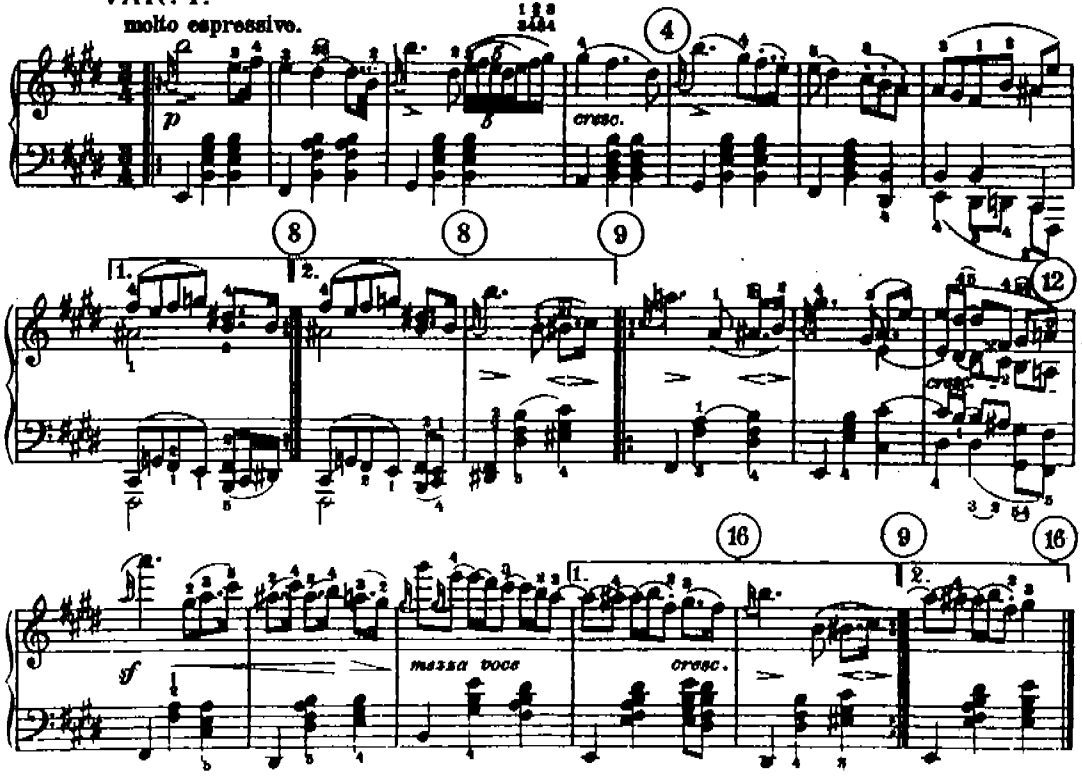

135
cresc.
sempre più cresc.
140
145
150
155
cresc.
160
165
tr

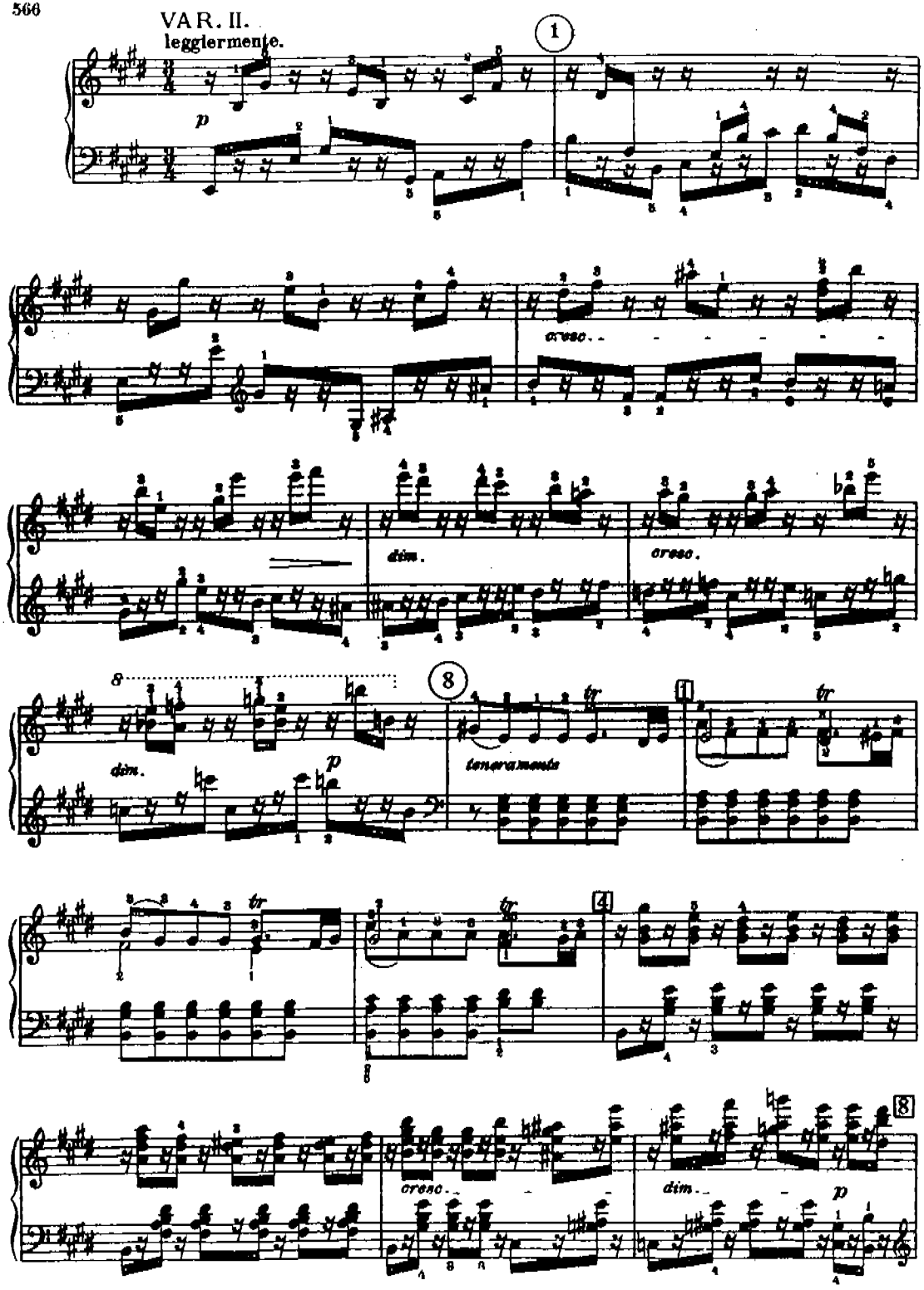


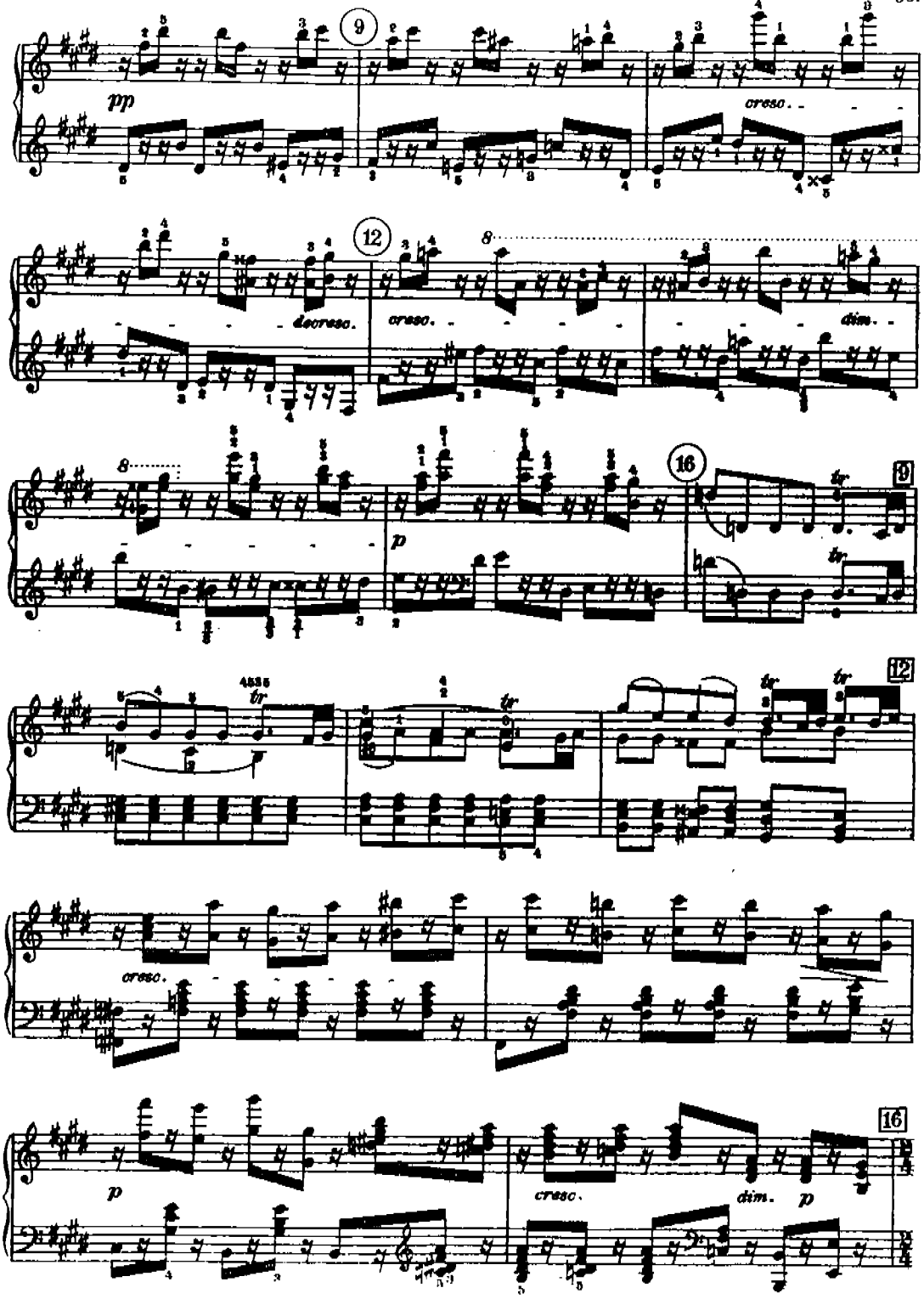
Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo.



VAR. I.
molto espressivo.

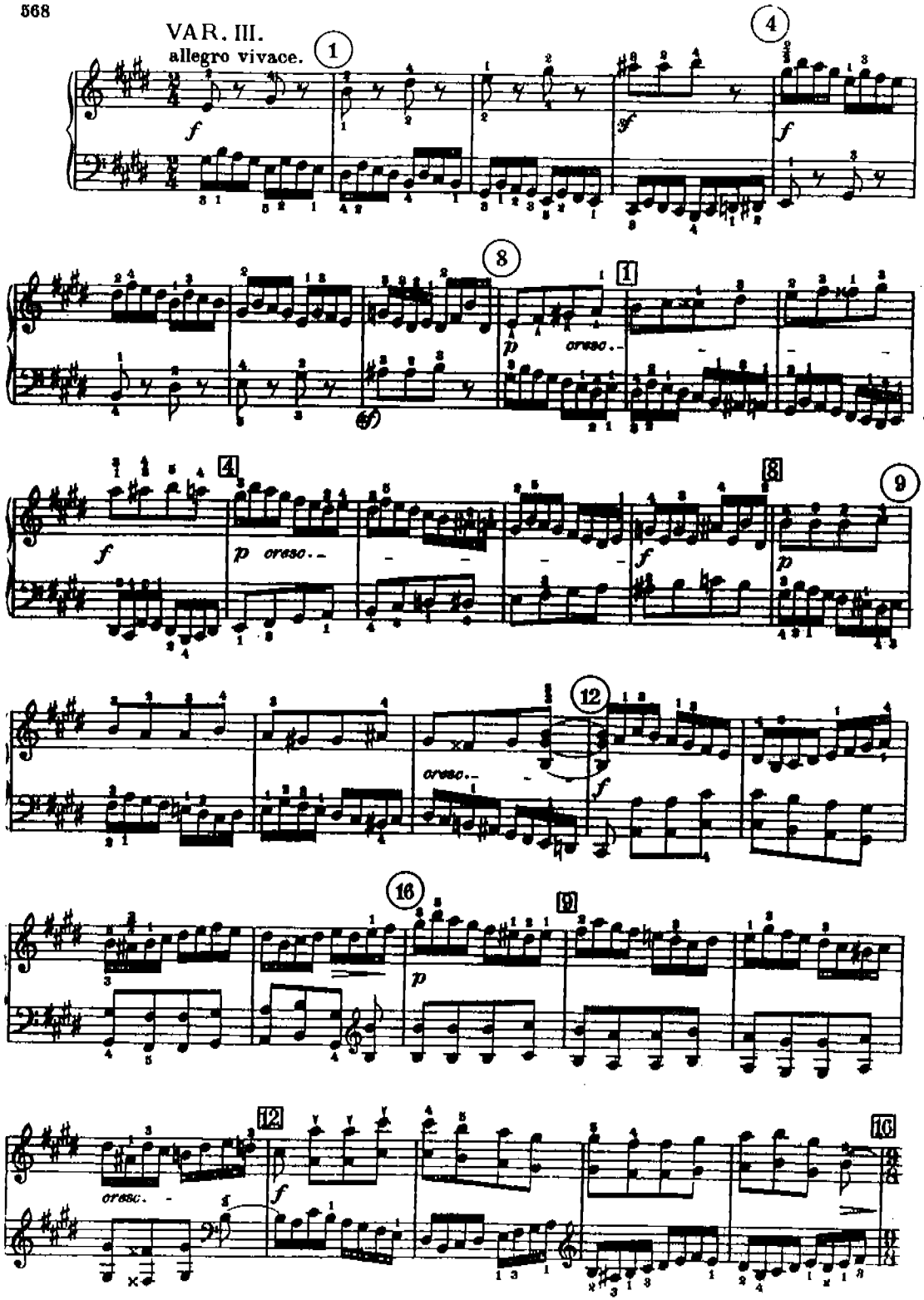



VAR. II.
leggiermente.
p
cresc.
dim.
cresc.
dim.
p
tenera mente
cresc.
dim.
p


9
pp
cresc.
12
decresc.
cresc.
8
dim.
8
16
9
p
tr
12
cresc.
16
p
cresc.
dim.
p

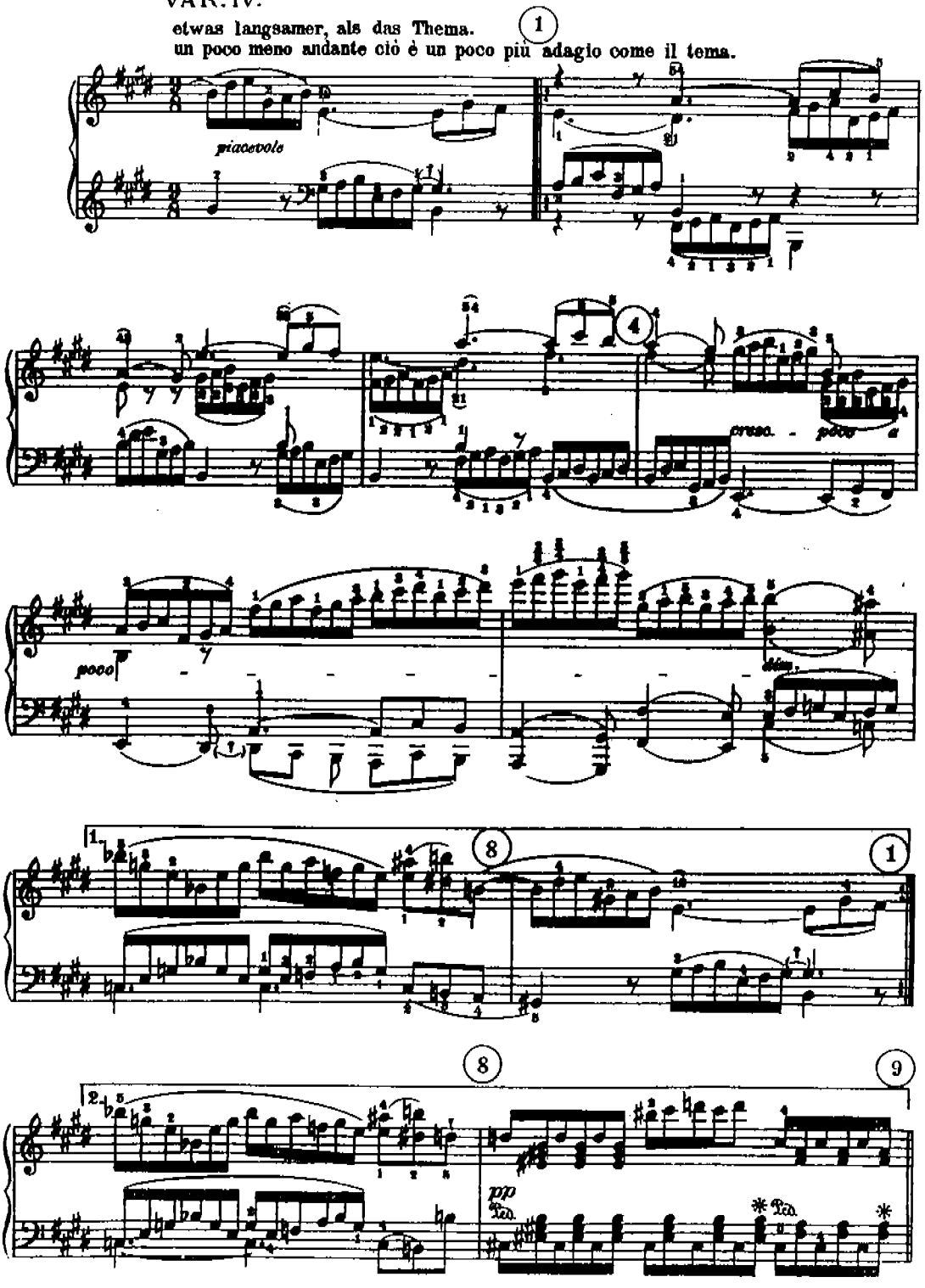
VAR. III.

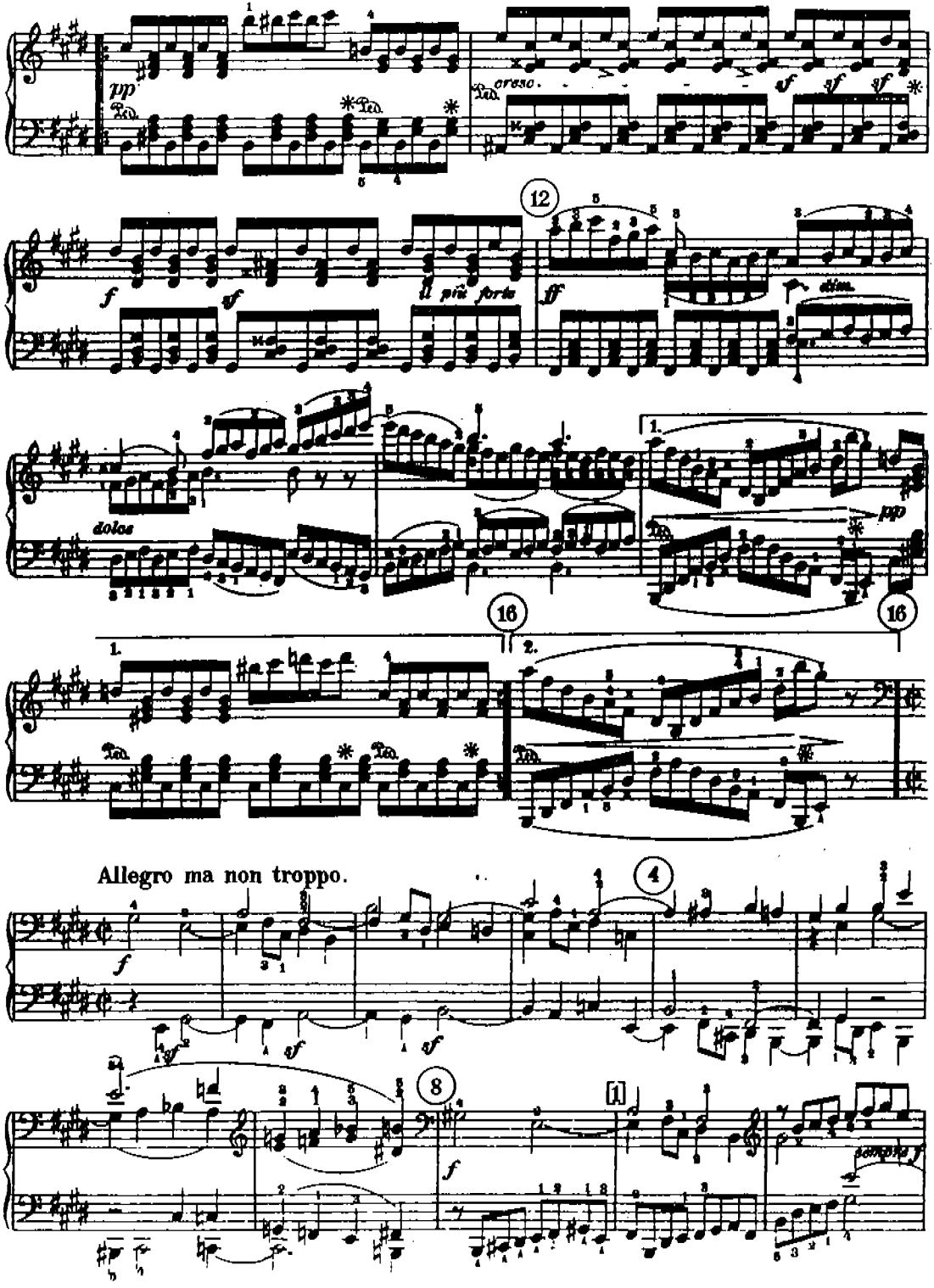
allegro vivace.

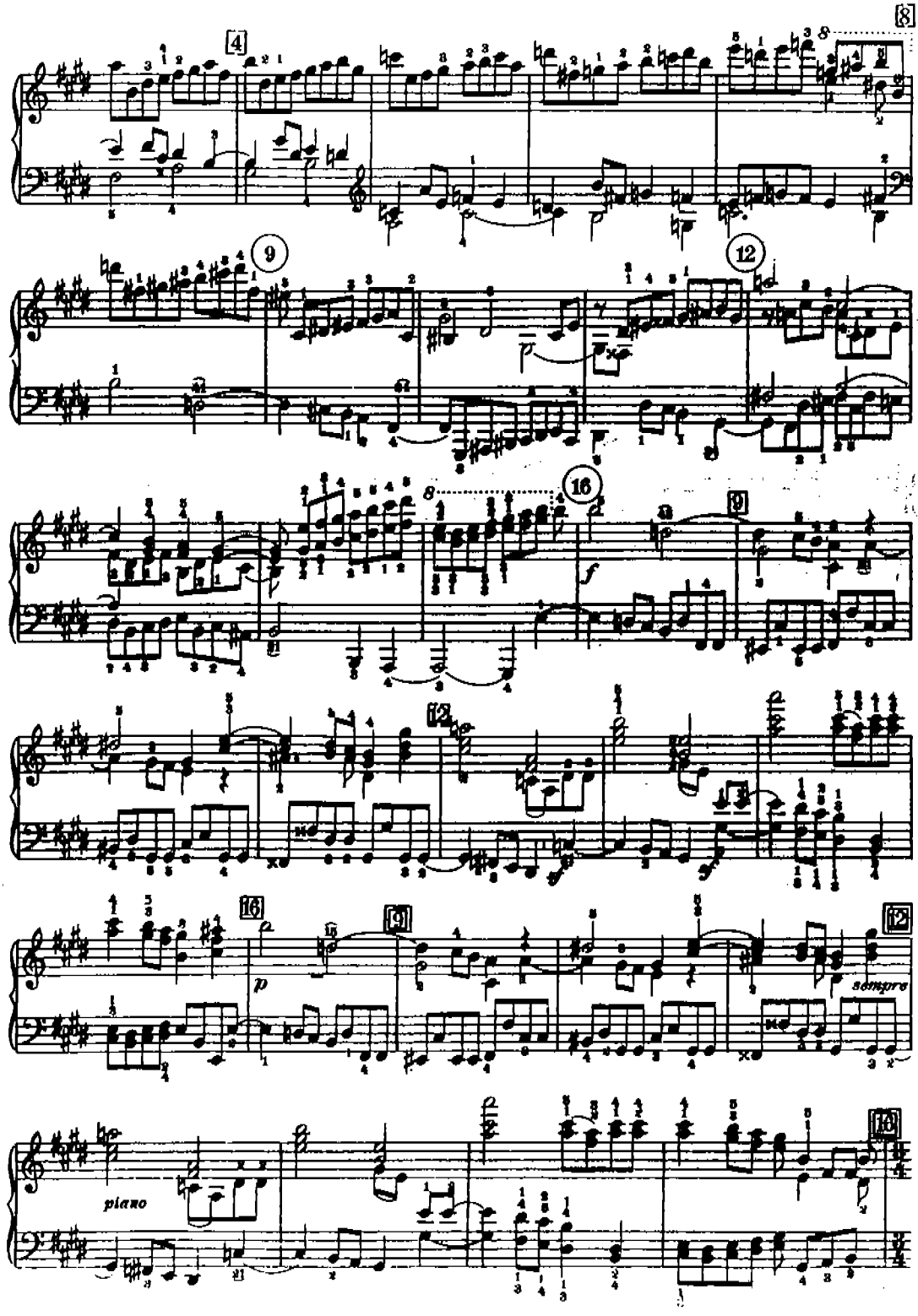


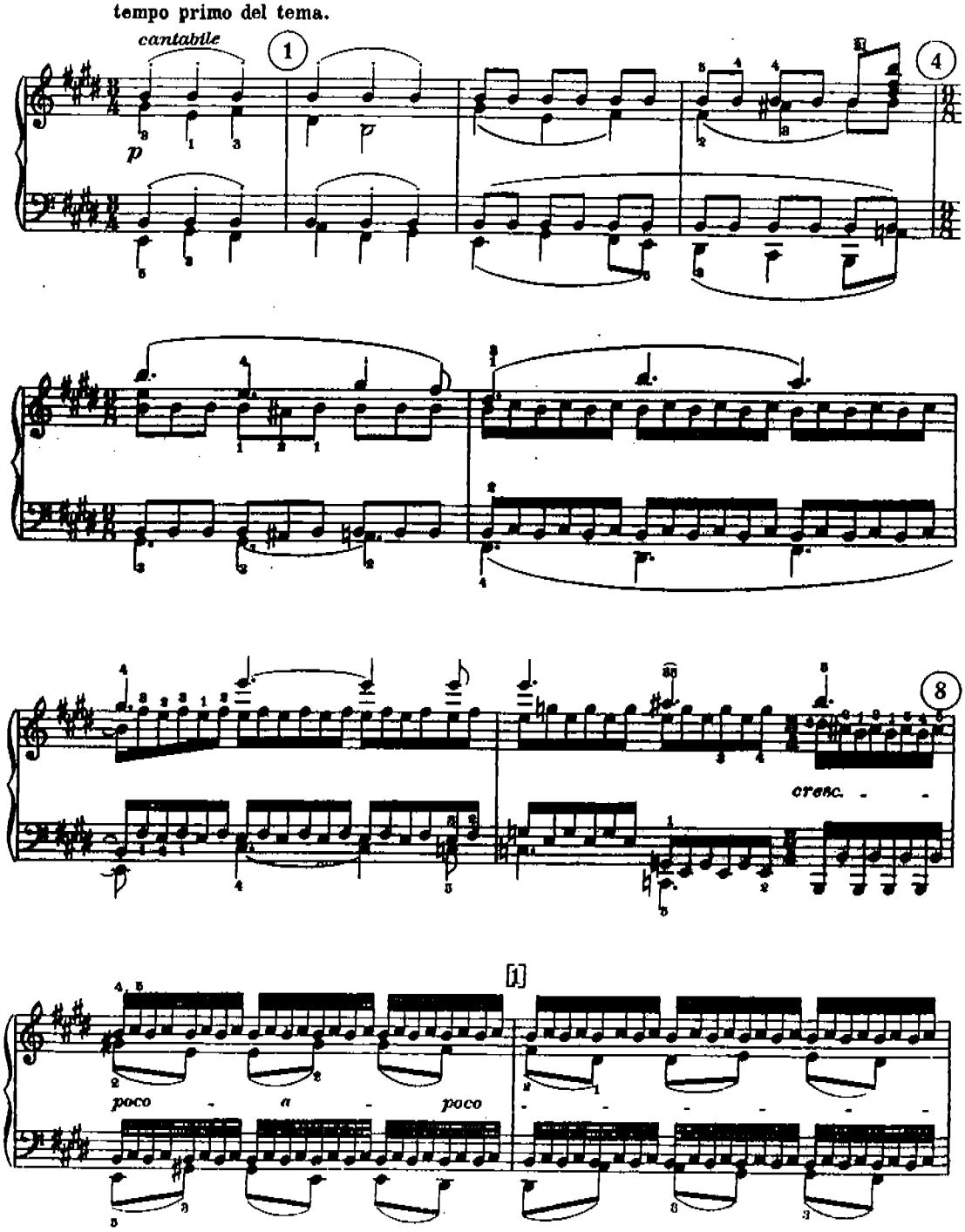
VAR. IV.

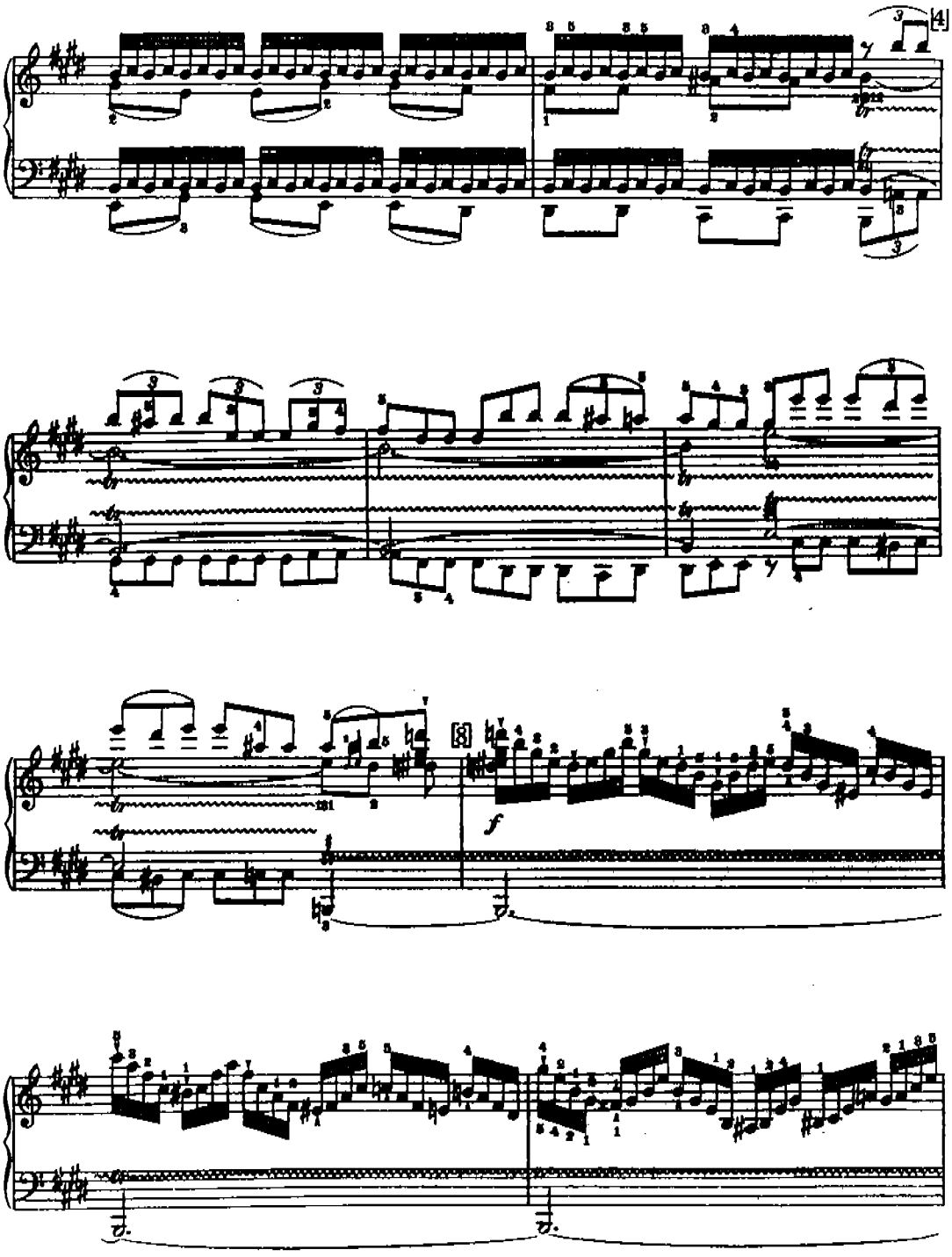
etwas langsamer, als das Thema.
un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.

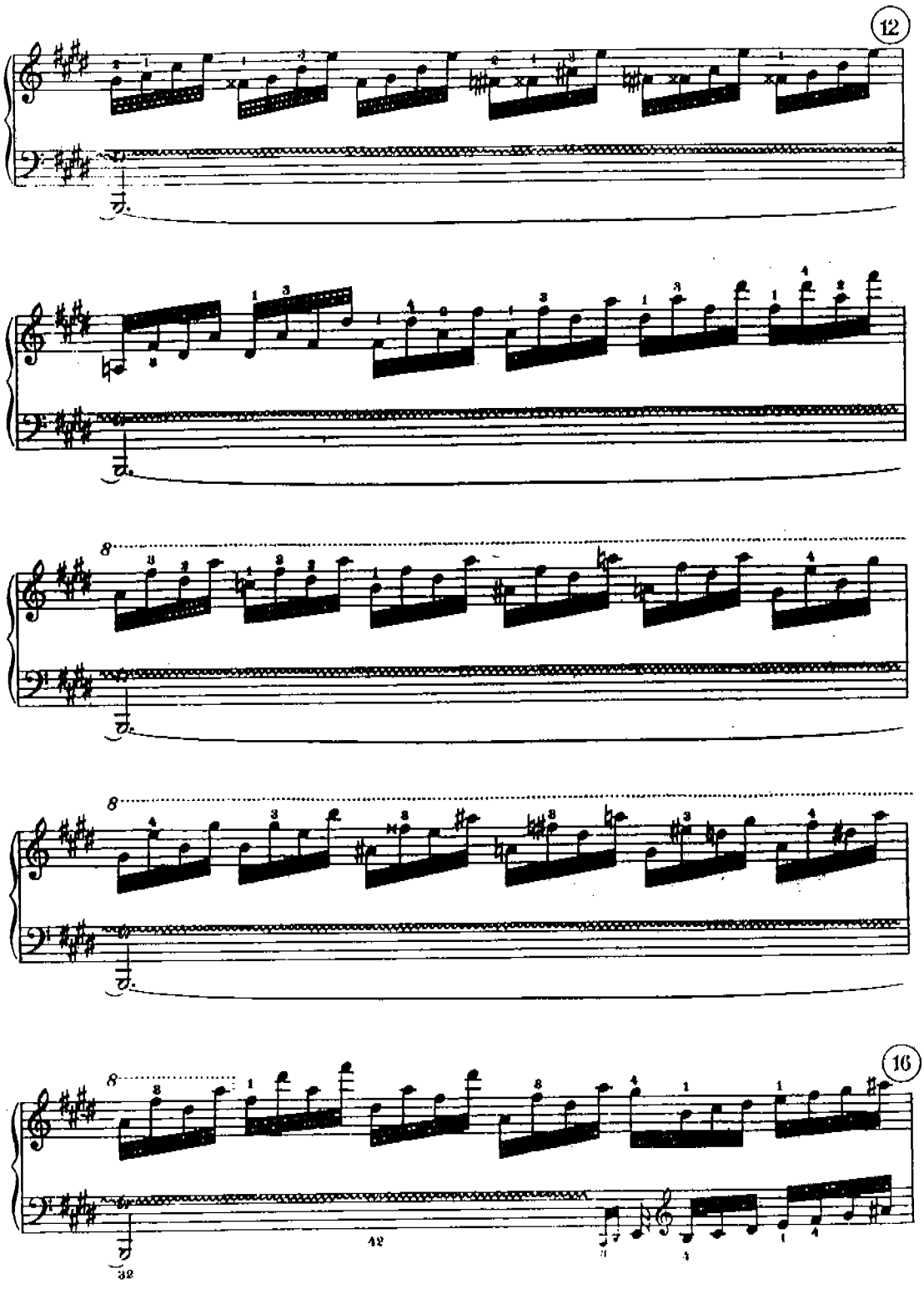


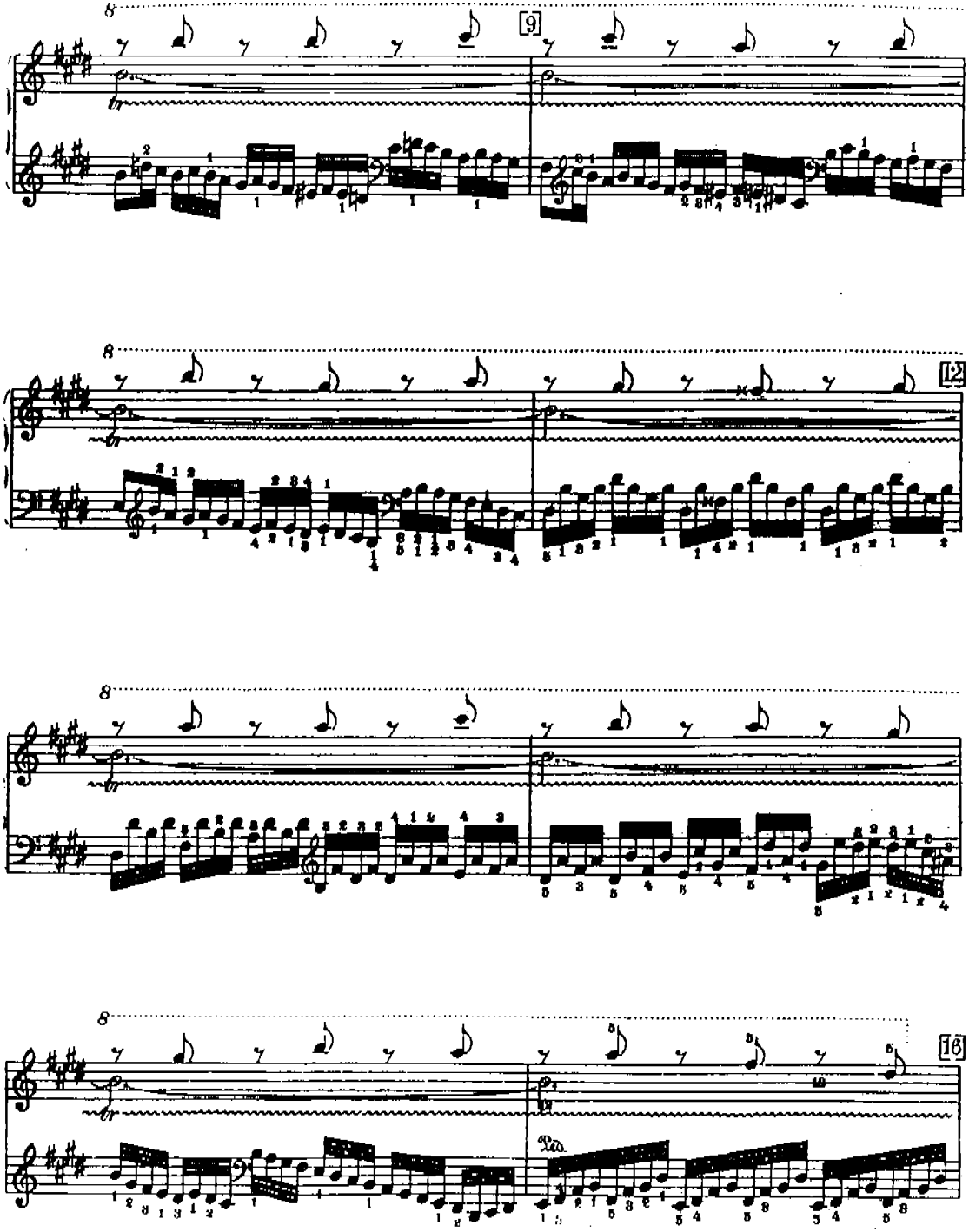

pp
cresc.
sf
f
il più forte
ff
dim.
dolce
pp
Allegro ma non troppo.
sempre f

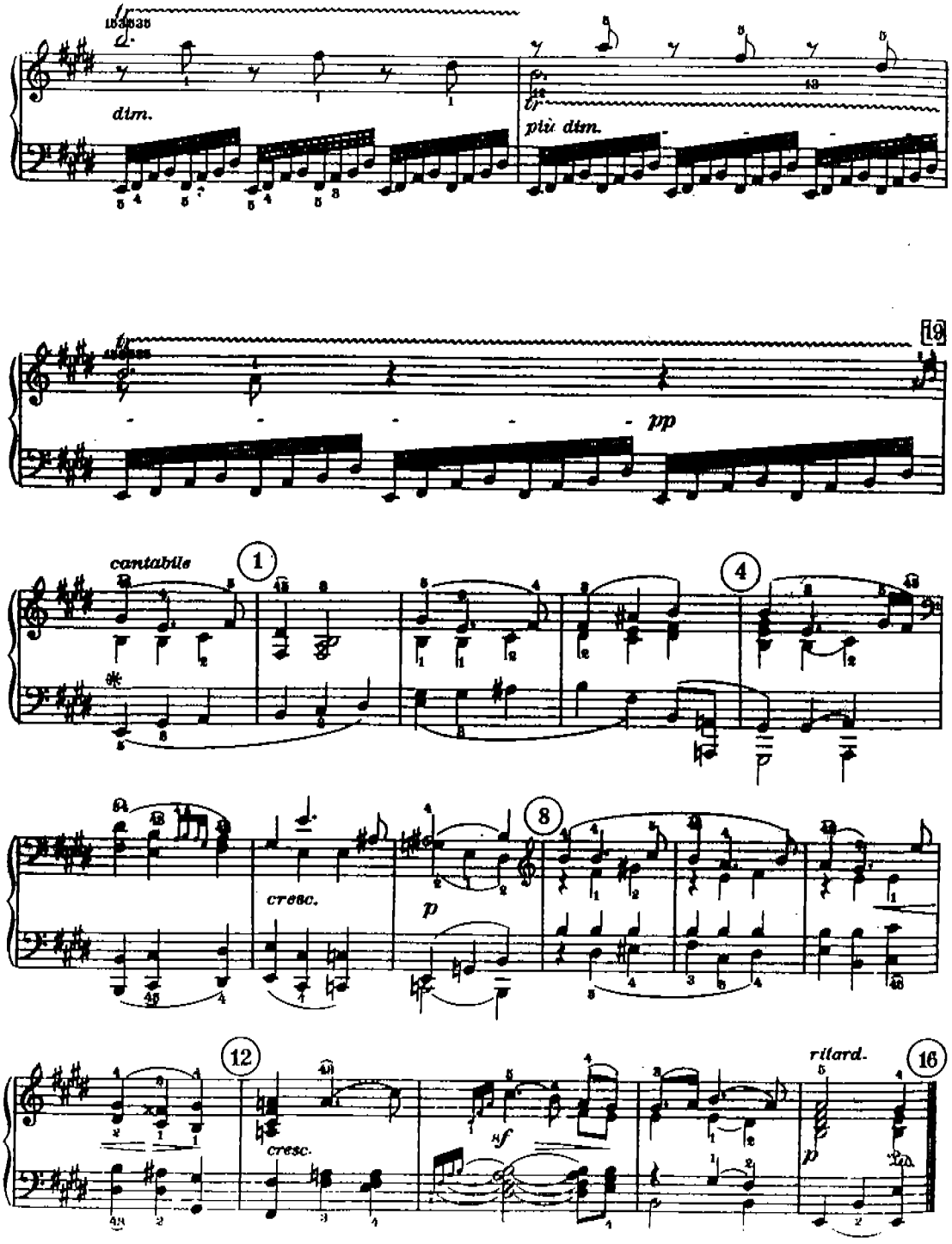

[8]
[4]
8
9
12
16
9
12
16
9
12
sempre
piano
16


tempo primo del tema.
cantabile
p
cresc.
poco - a - poco


[4]
[5]
f


12
8
8
16
42
32


8
[9]
8
[12]
8
8
[16]
Ped.


dim.
più dim.
pp
cantabile
cresc.
p
cresc.
sf
p
ritard.

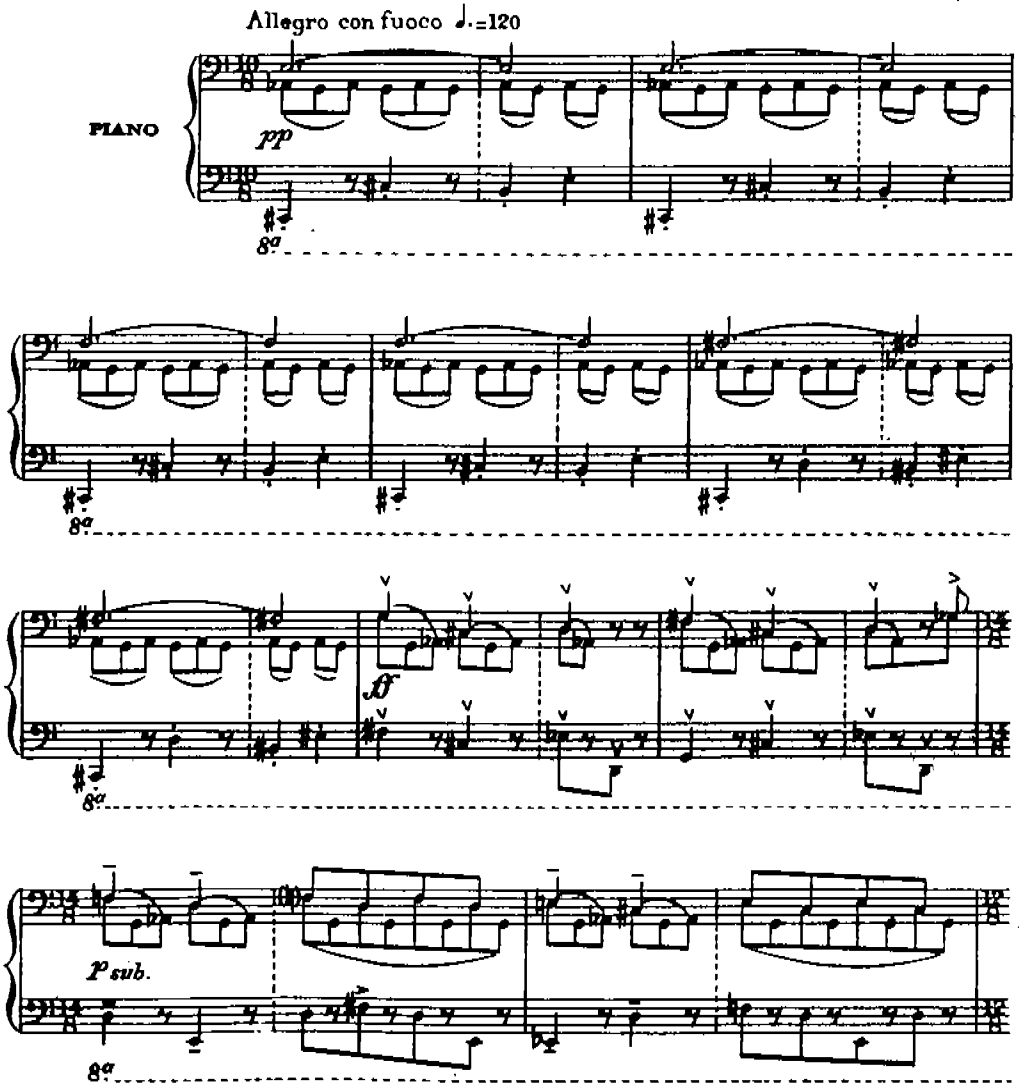
Toccata para piano de Leonardo Velázquez. Colección Arión No. 127, México: Ediciones Mexicanas de Música, 1975.

A María del Carmen

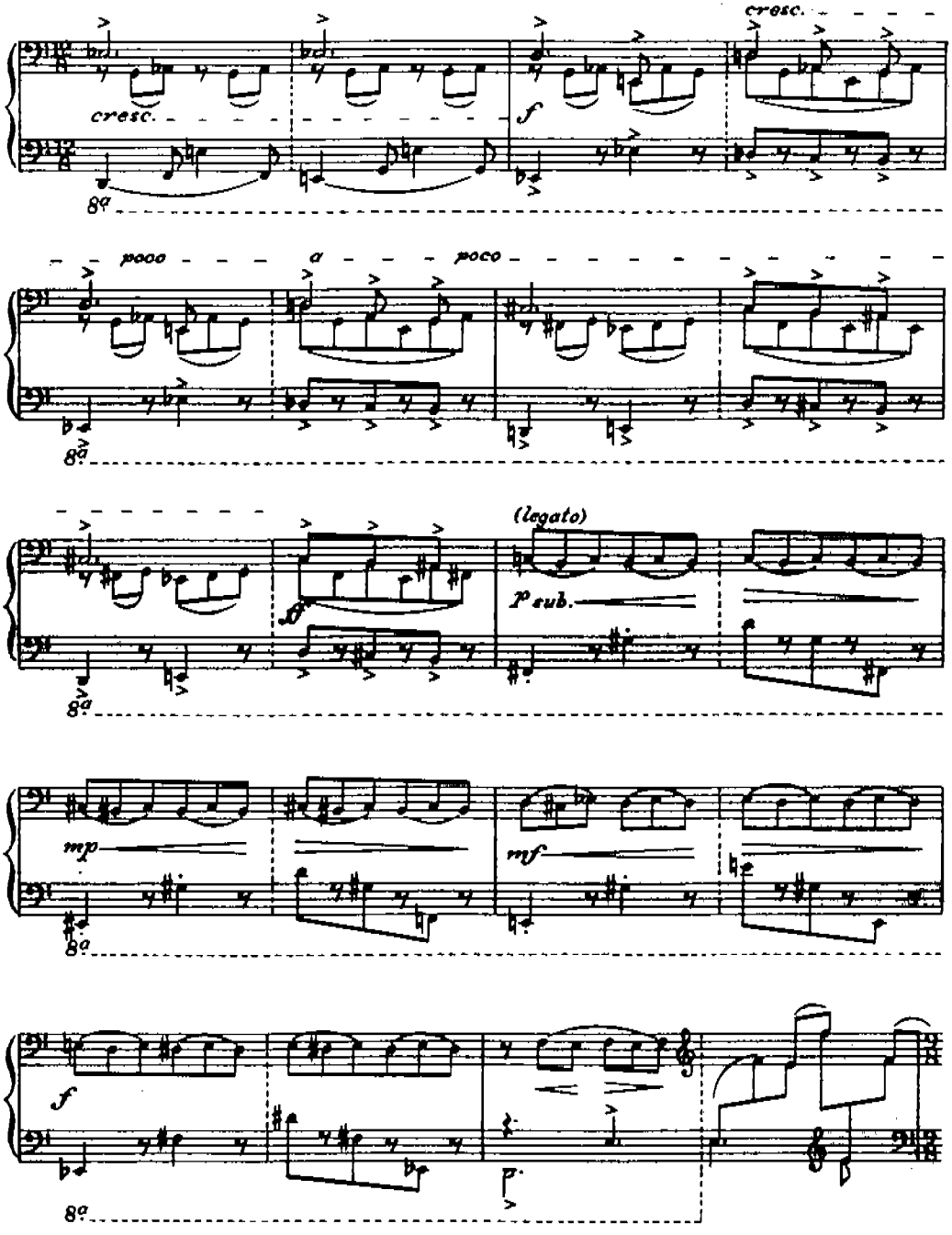
TOCCATA

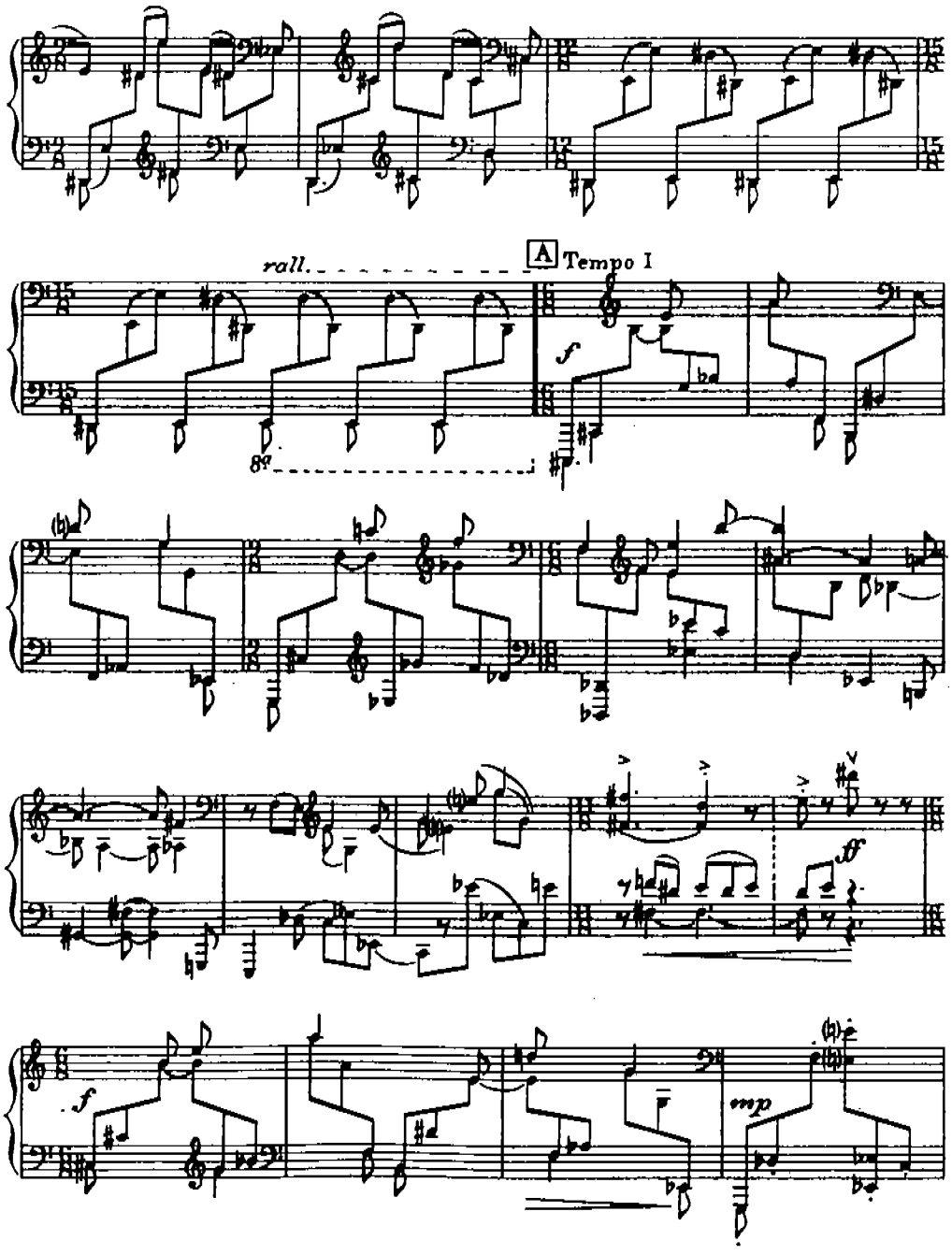
para piano

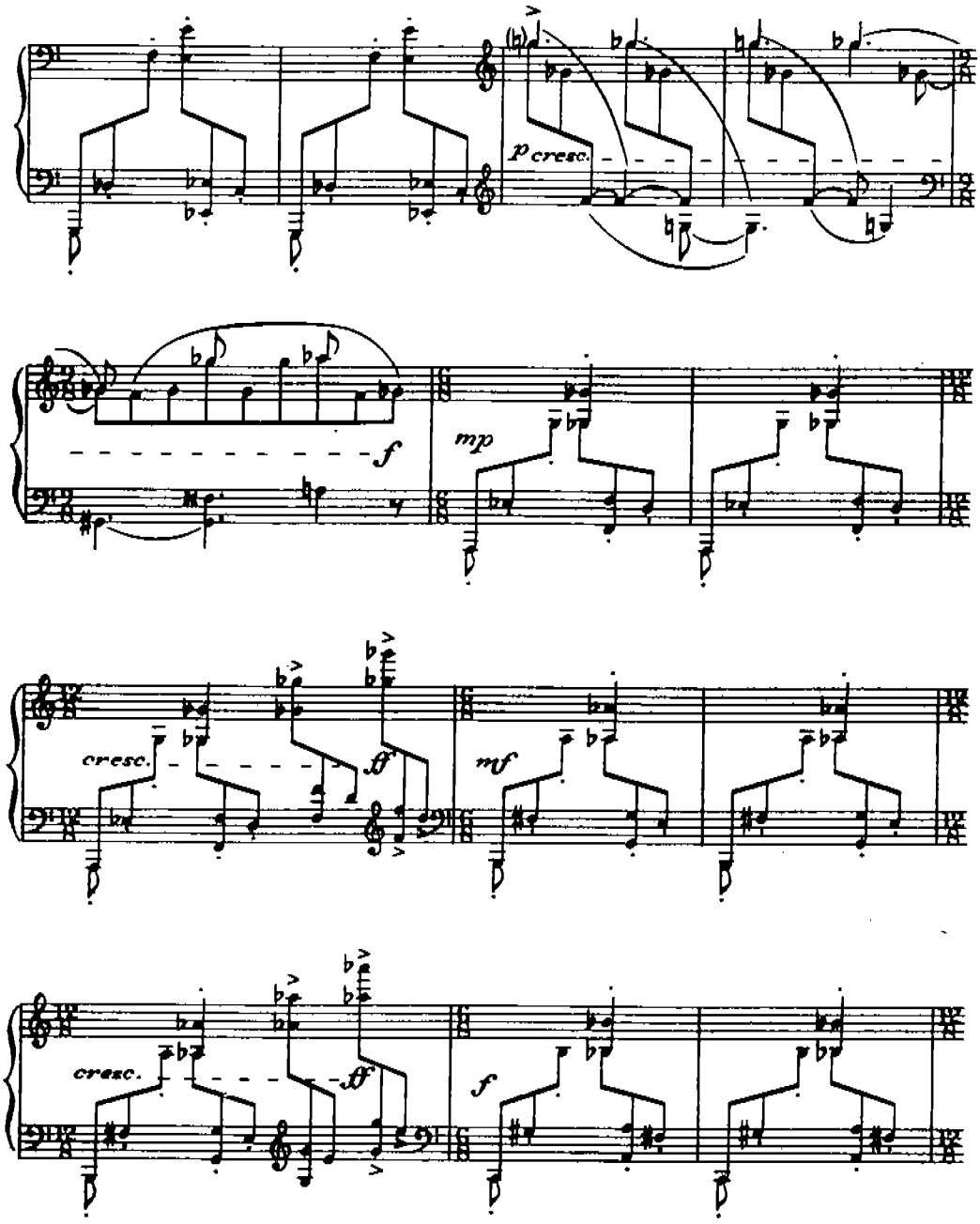
Leonardo Velázquez

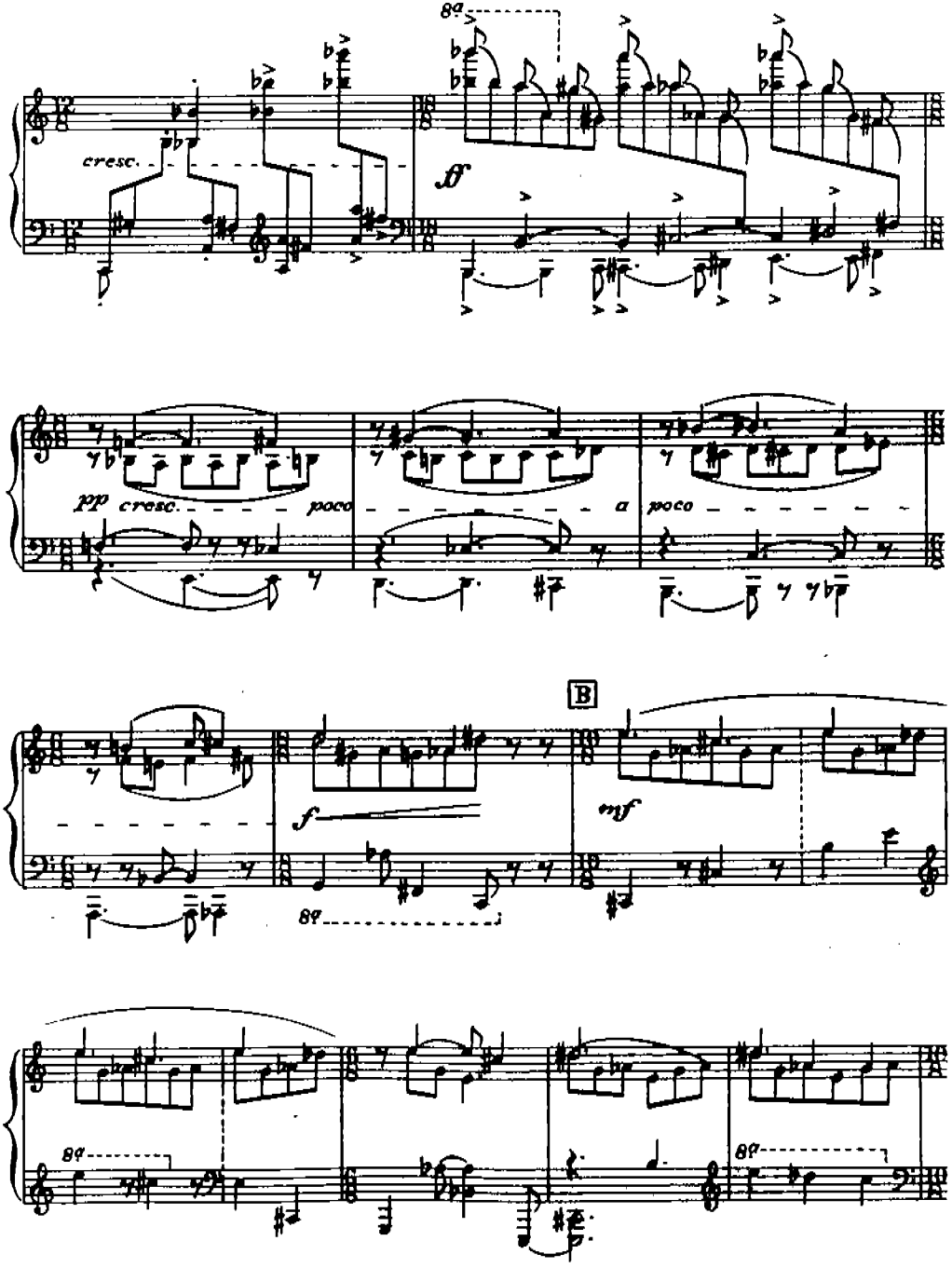


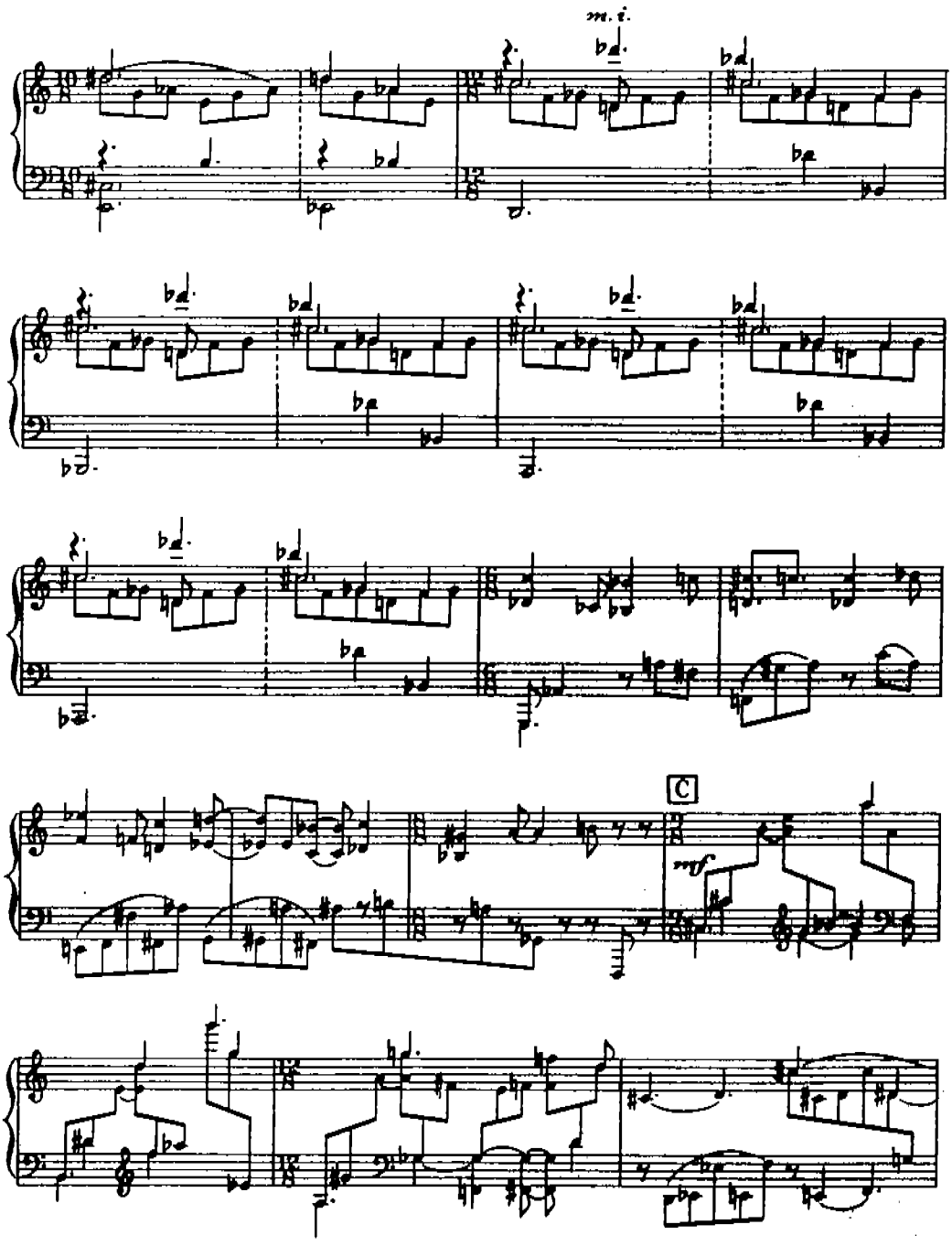
D.R.© Leonardo Velázquez, México 1975.
Avenida Juárez 18– 206 México 1, D. F.

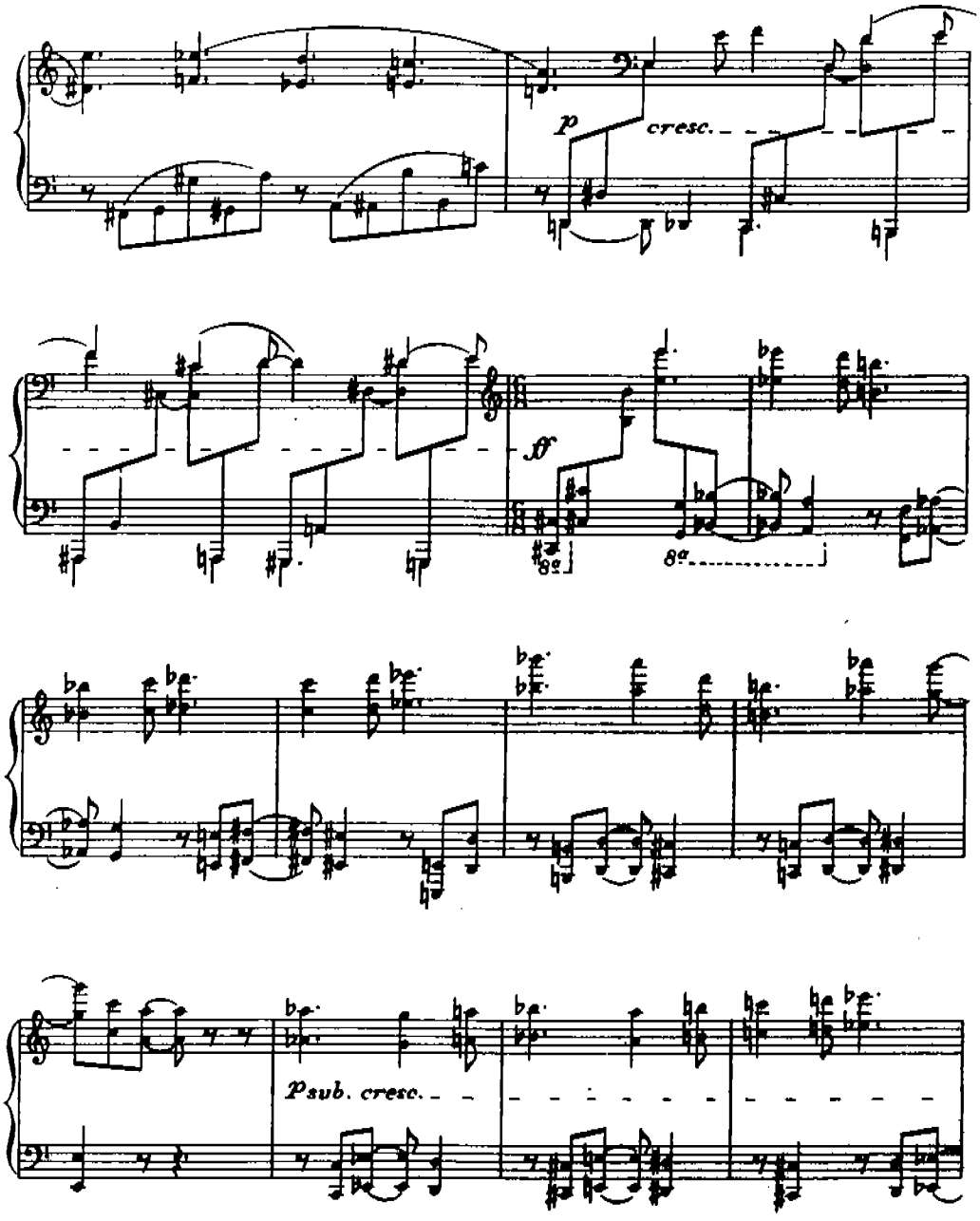

cresc.
cresc.
f
8a
poco
a
poco
8a
(legato)
p sub.
8a
mp
mf
8a
f
8a

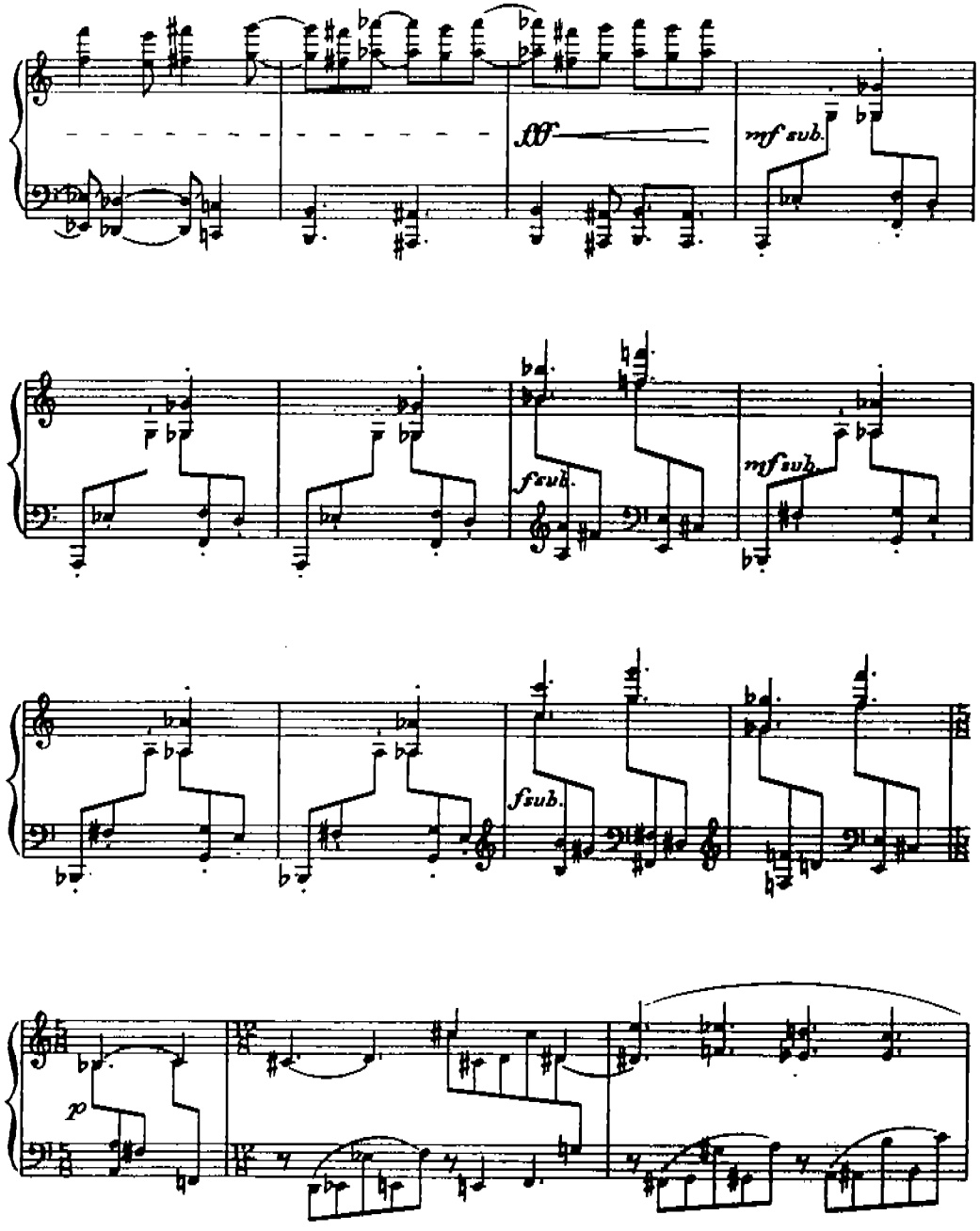

rall.
A Tempo I
f
8va
ff
f
mp

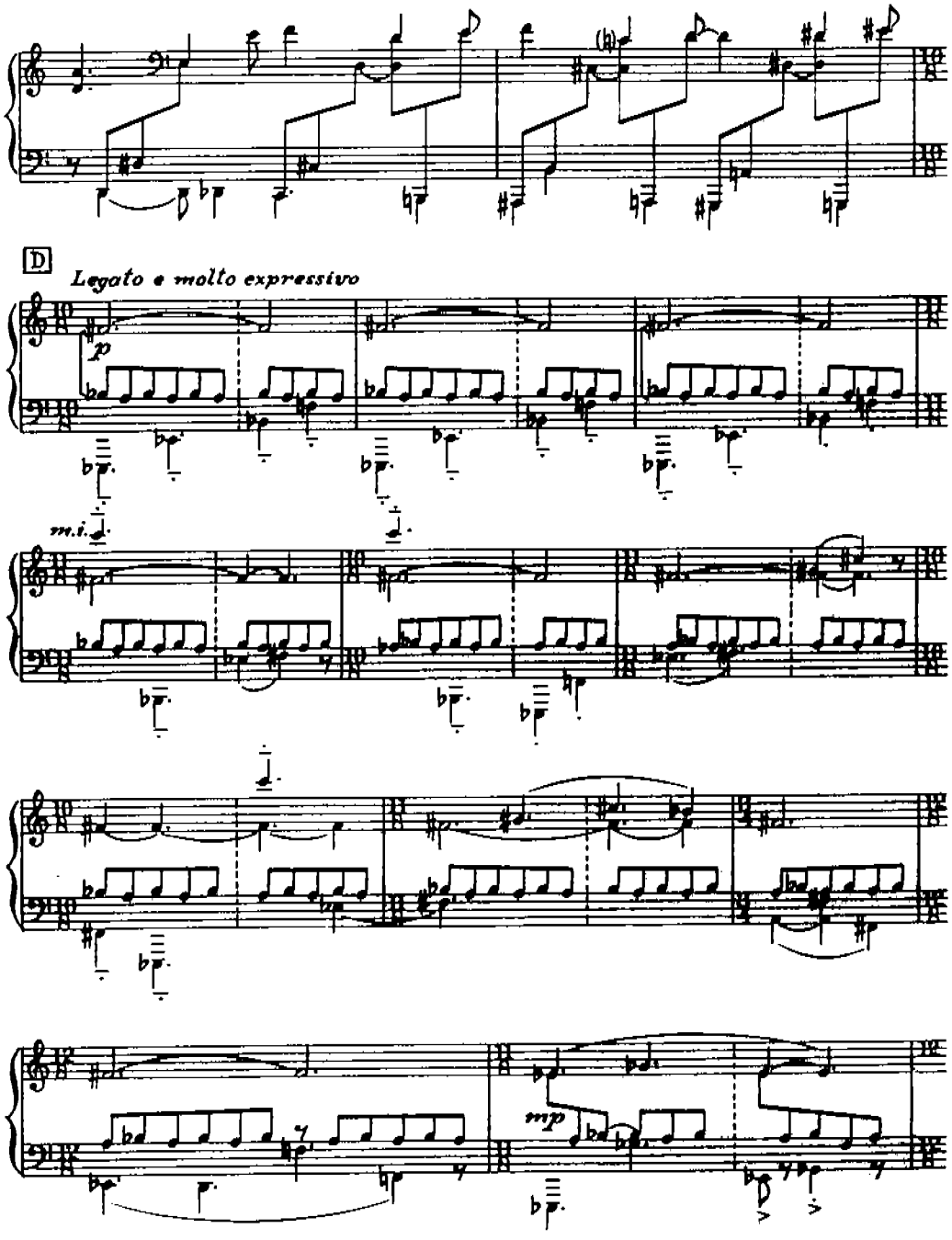

p cresc.
f
mp
cresc.
ff
mf
cresc.
ff
f

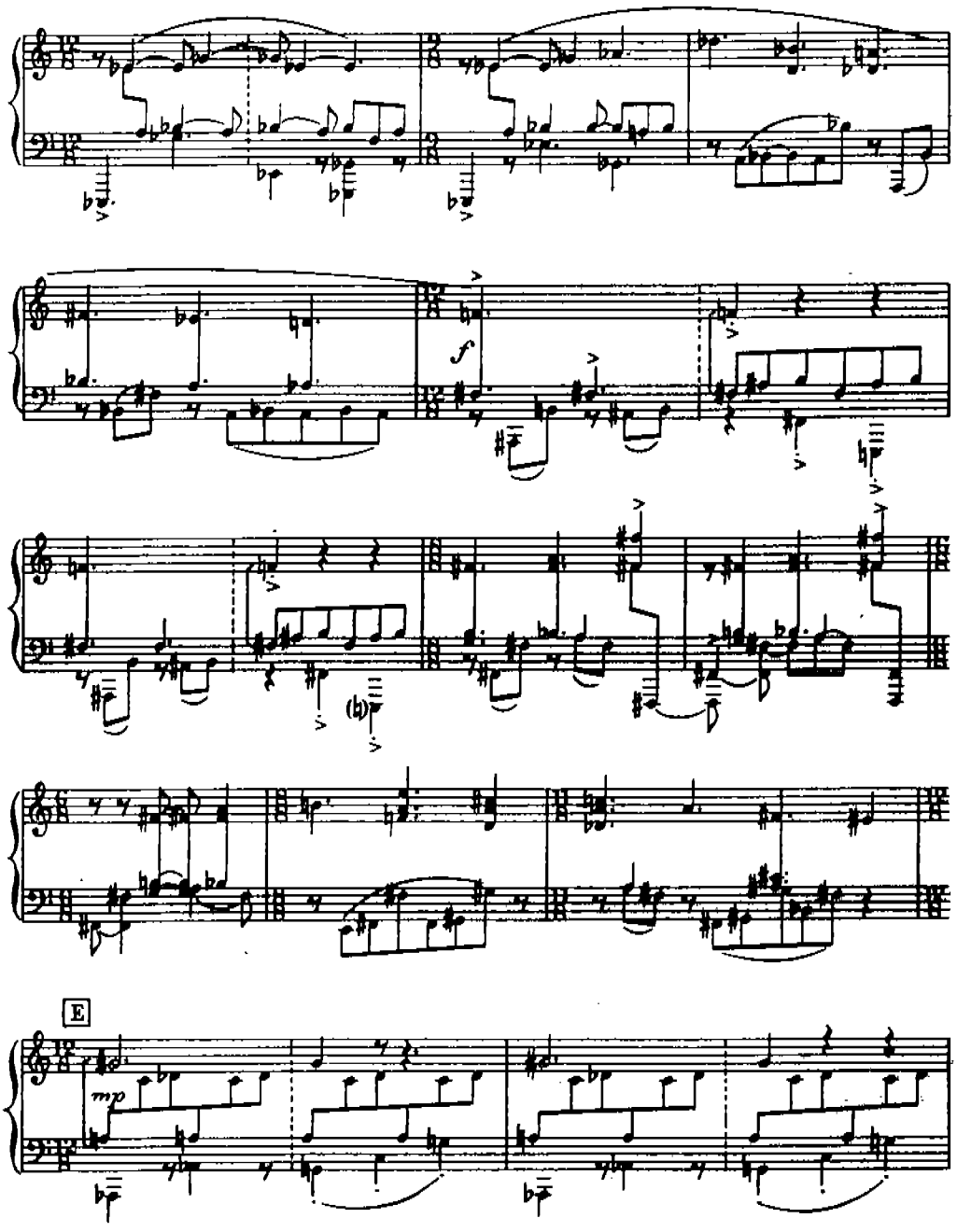

8a
cresc.
ff
pp cresc. poco a poco
B
f
mf
8a
8a
8a

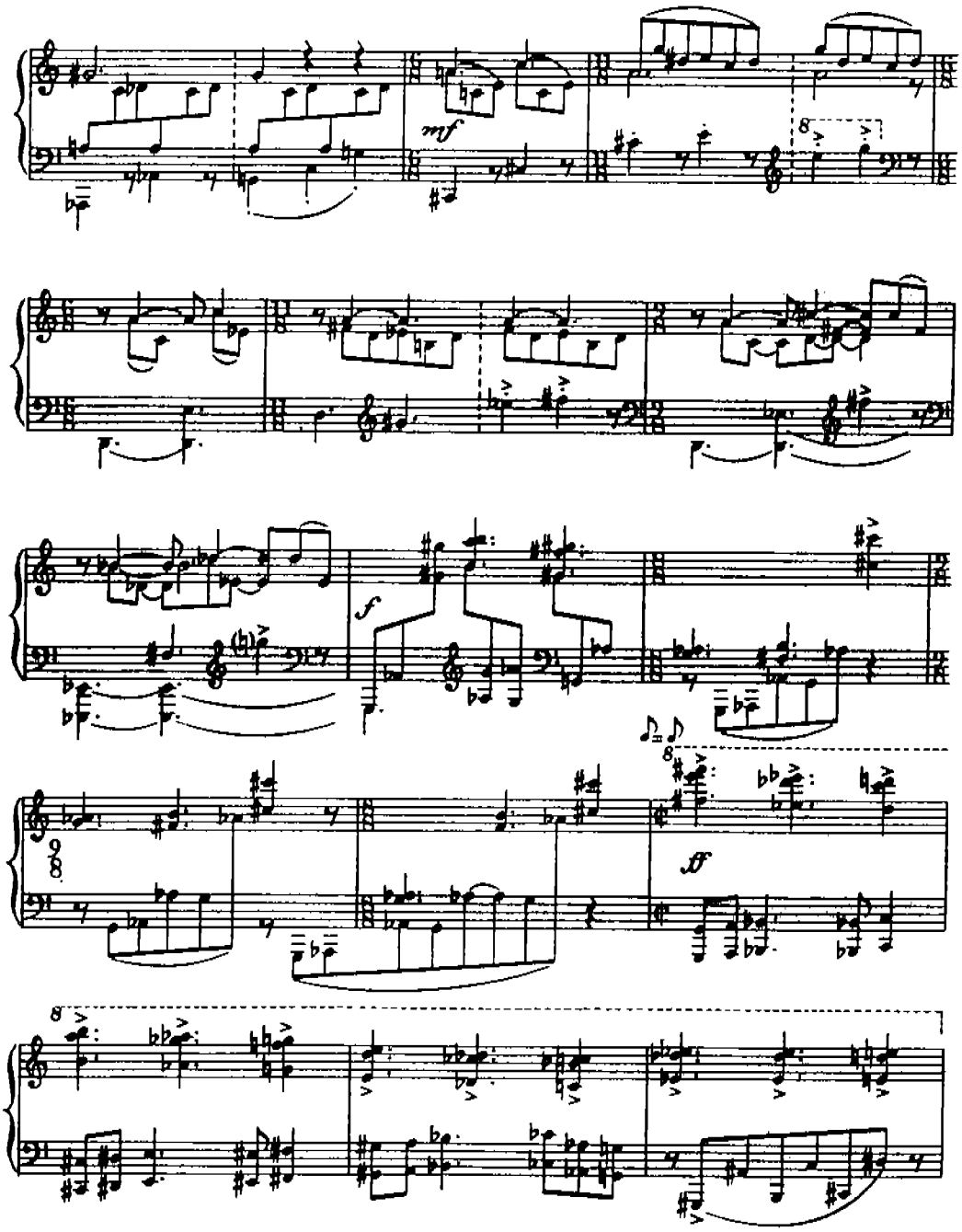

m. i.
C
mf

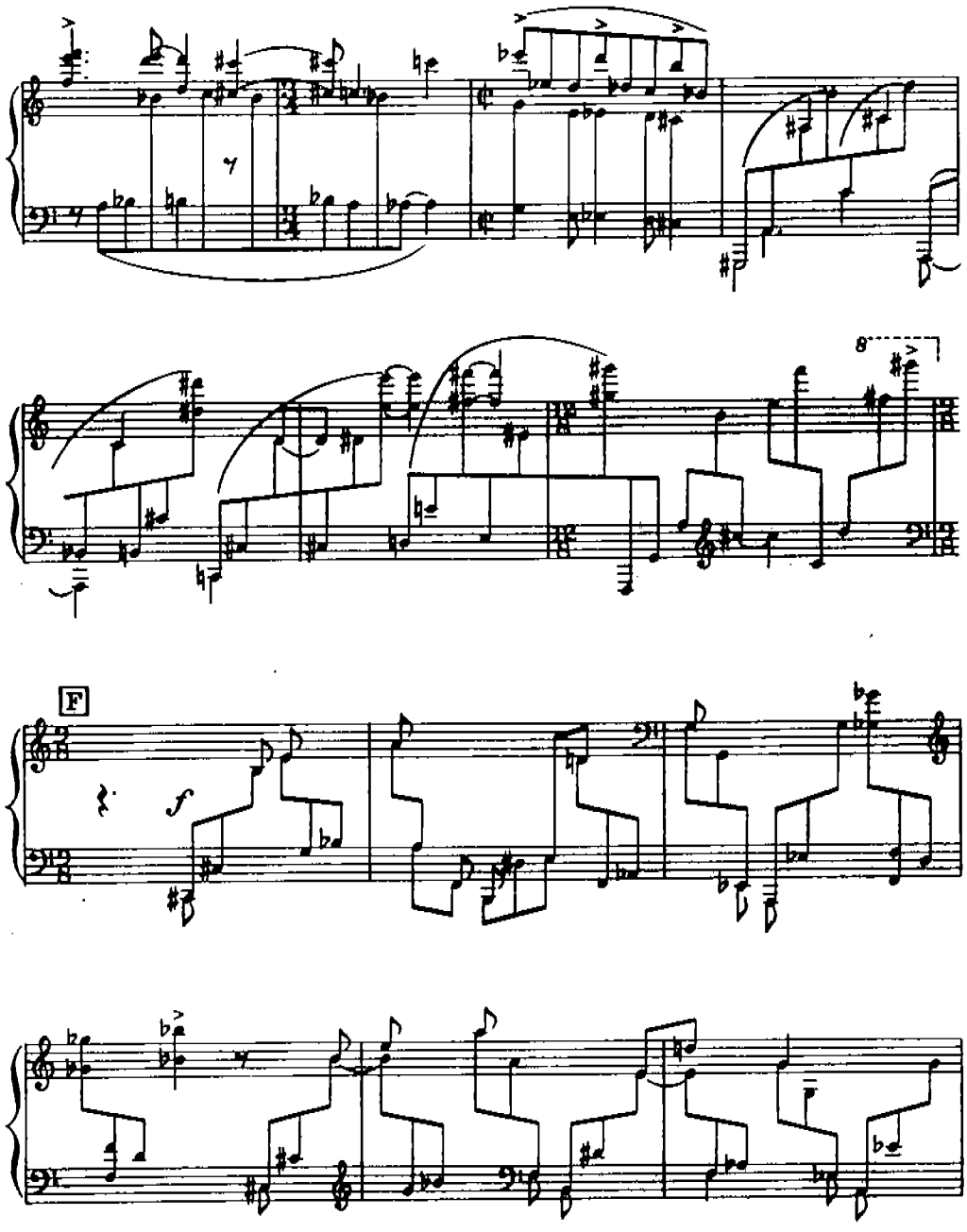

p
cresc.
ff
8va
8va
Psub. cresc.

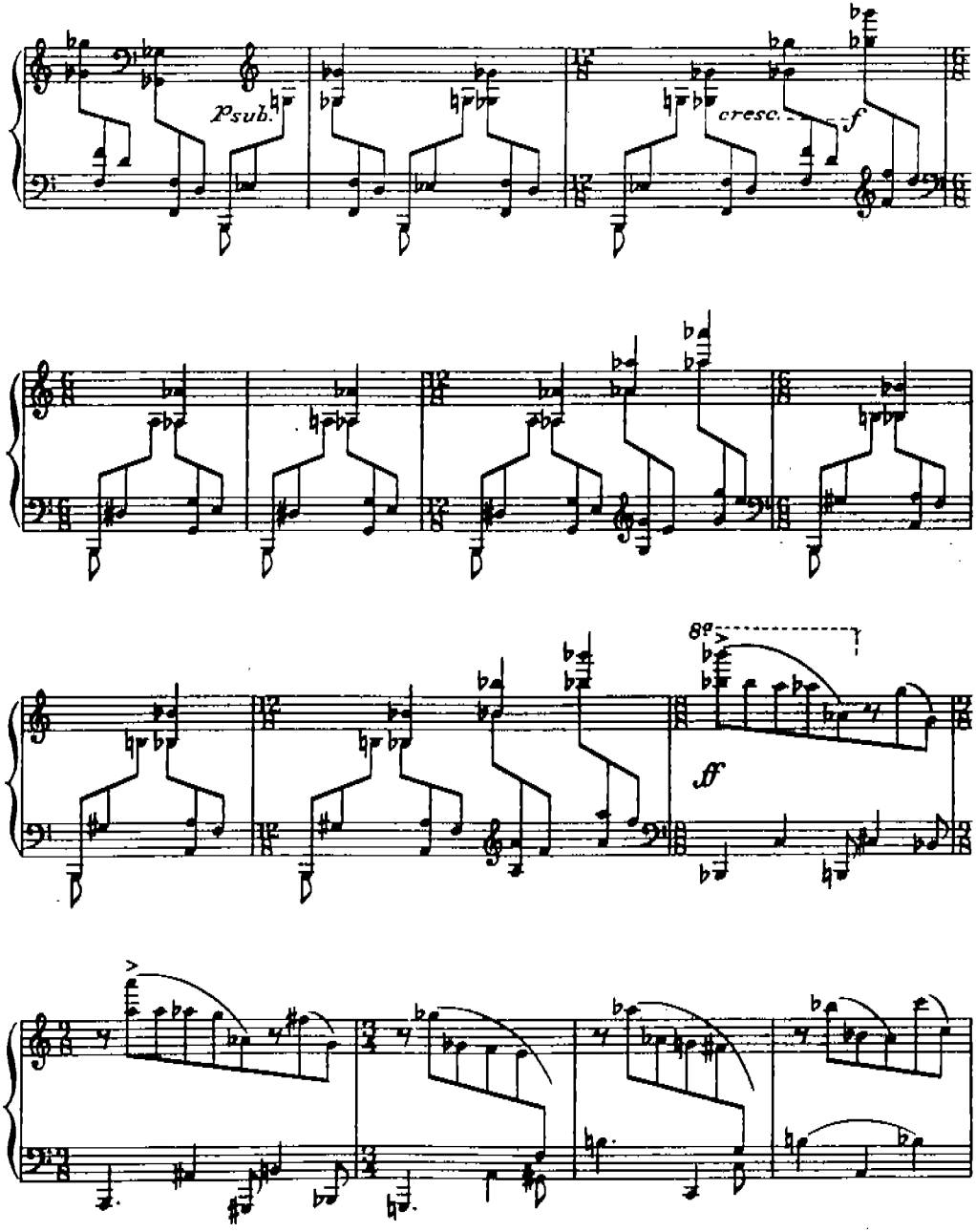

ff
mf sub.
fsub.
mf sub.
fsub.
p

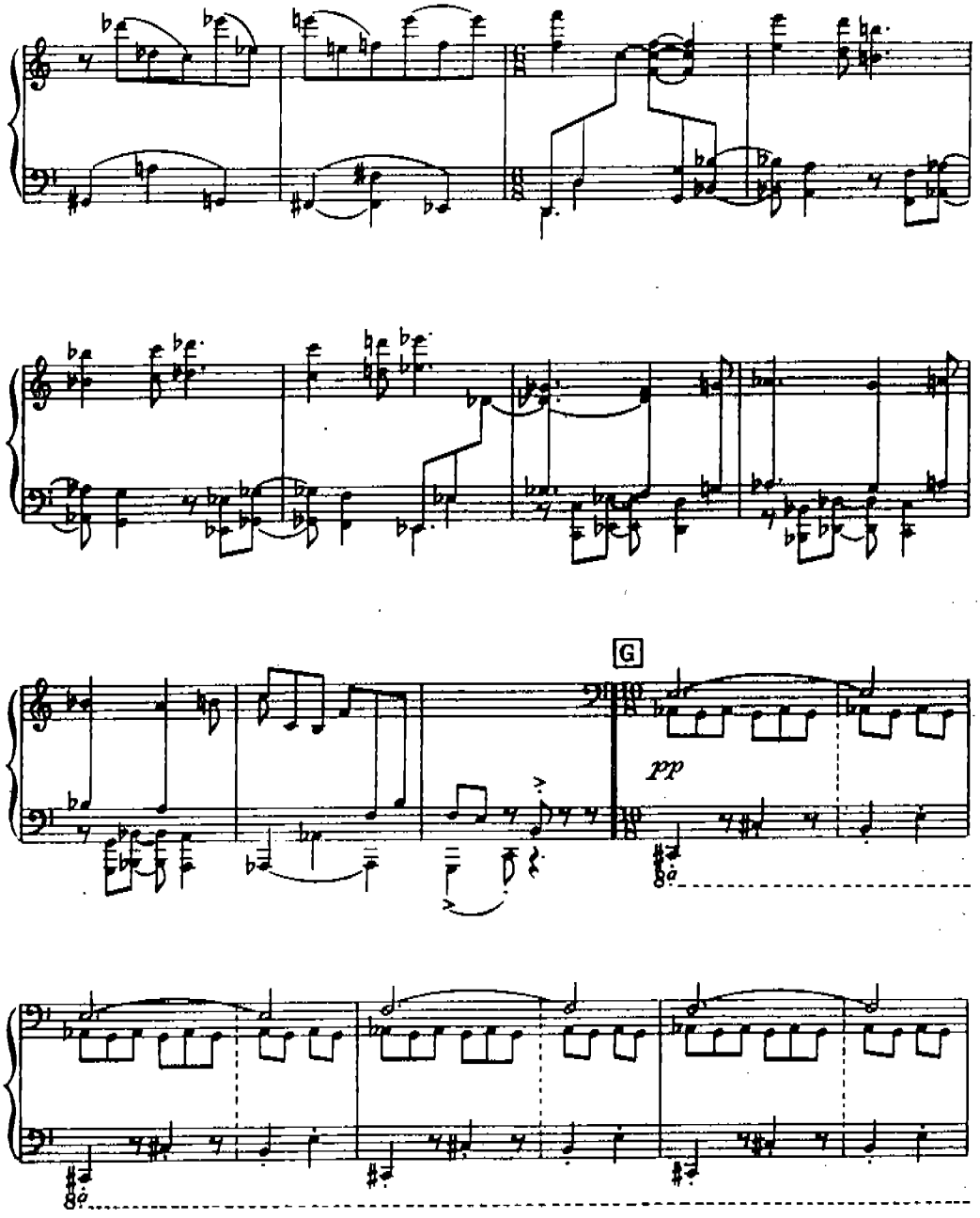

D
Legato e molto expressivo
p
m.i.
mp

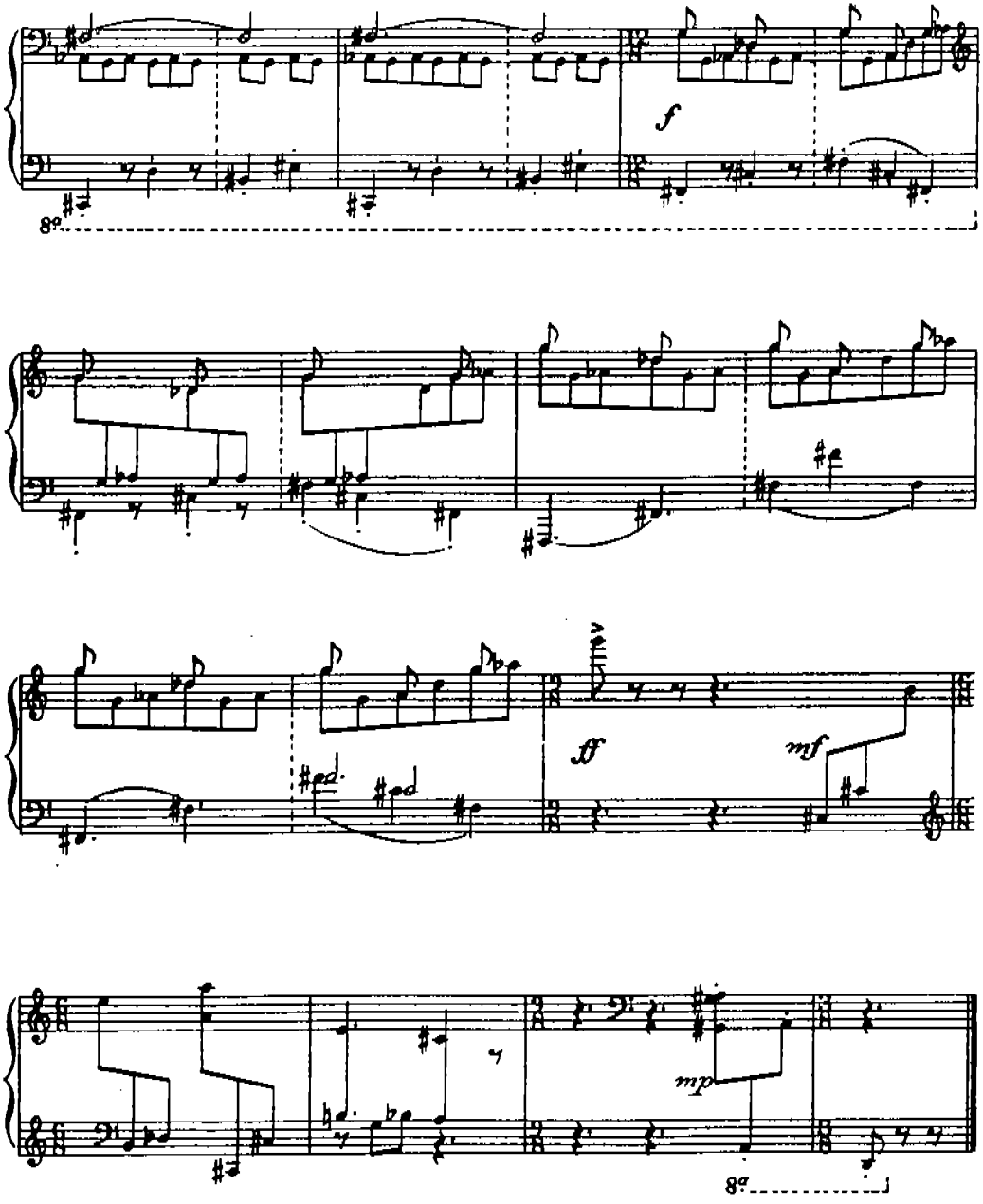

f
(b)
E
mp


mf
f
ff


8
F
f


p sub.
cresc.
f
8va
ff


G
pp


f
8va
ff
mf
mp
8va

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.

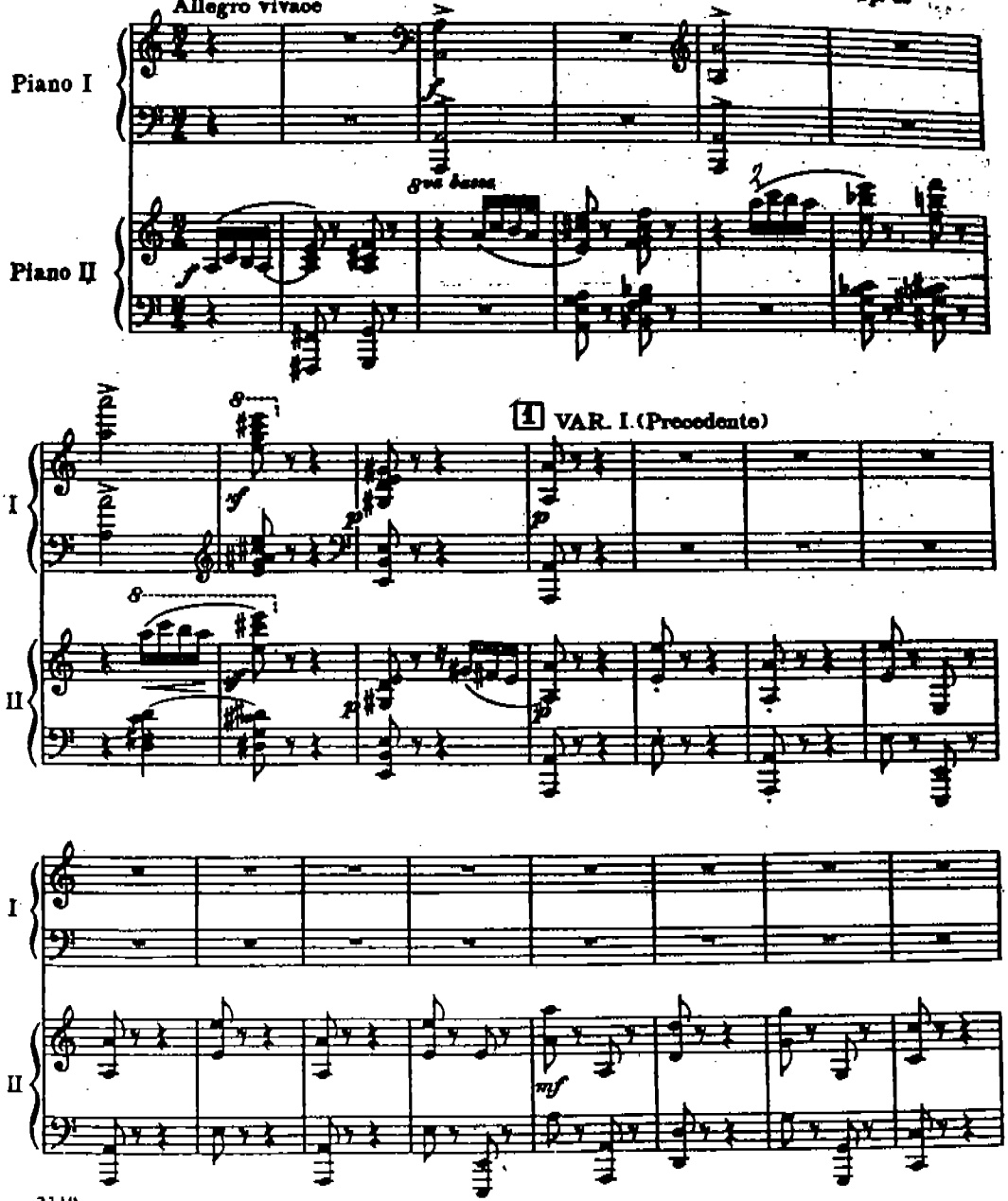
Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta op. 43 de Sergei Rachmaninov.
(Reducción para dos pianos)
Charles Foley (ed.), Nueva York, 1934.

RAPSODIE

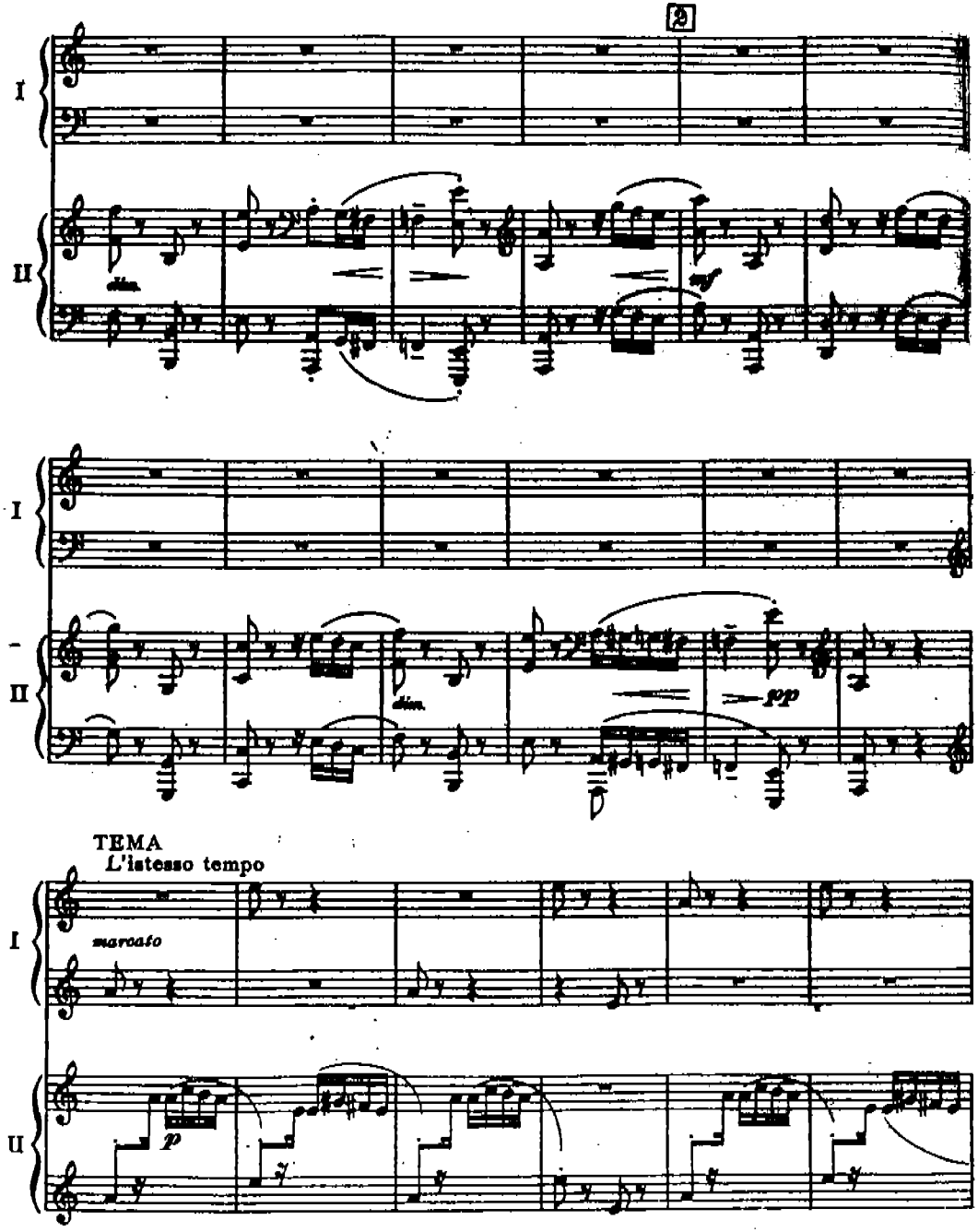
sur un thème de Paganini

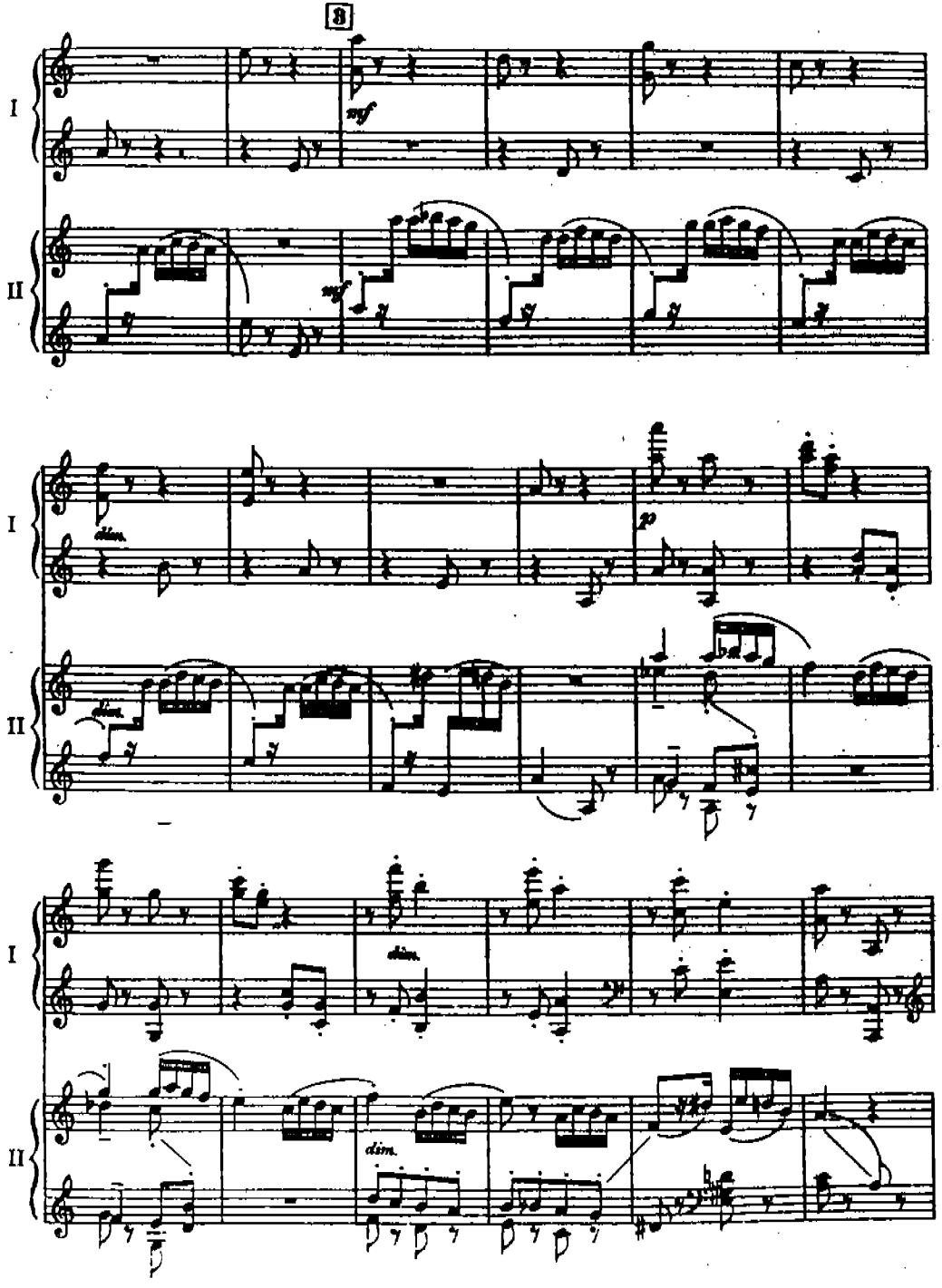
INTRODUCTION
Allegro vivace

S. RACHMANINOFF
Op. 43

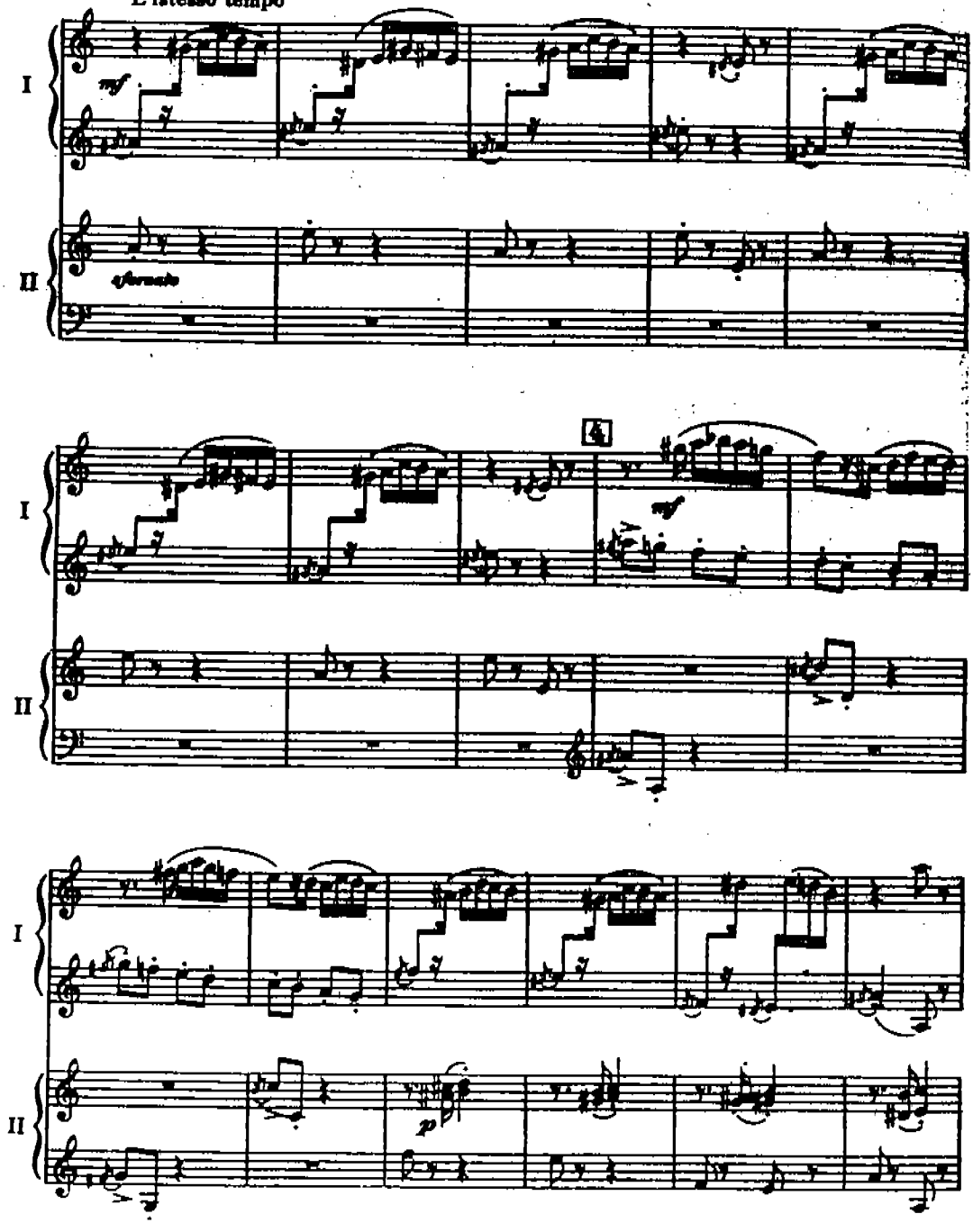


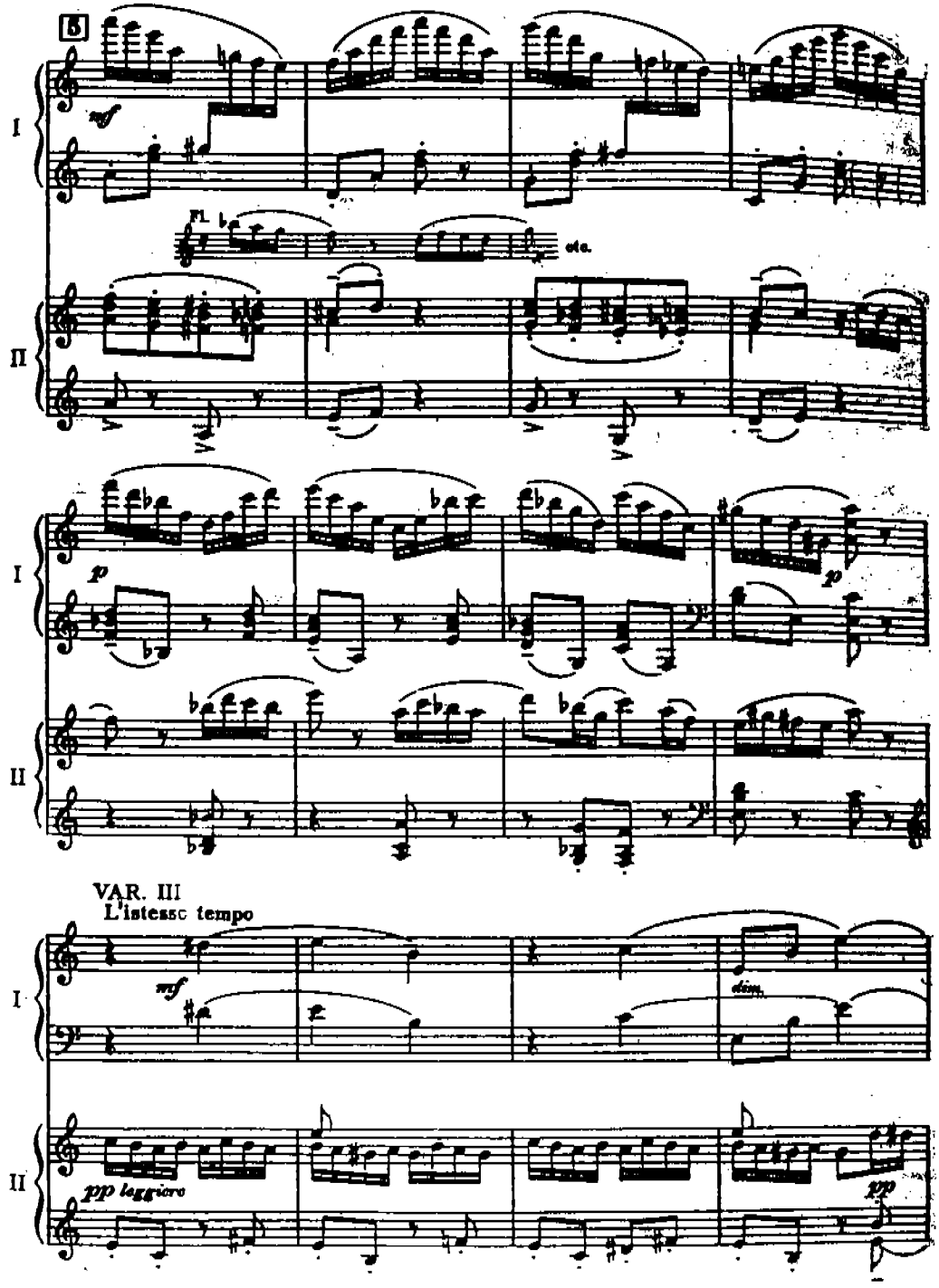
Copyright MCMXXXIV by Charles Foley, New York
International Copyright Secured

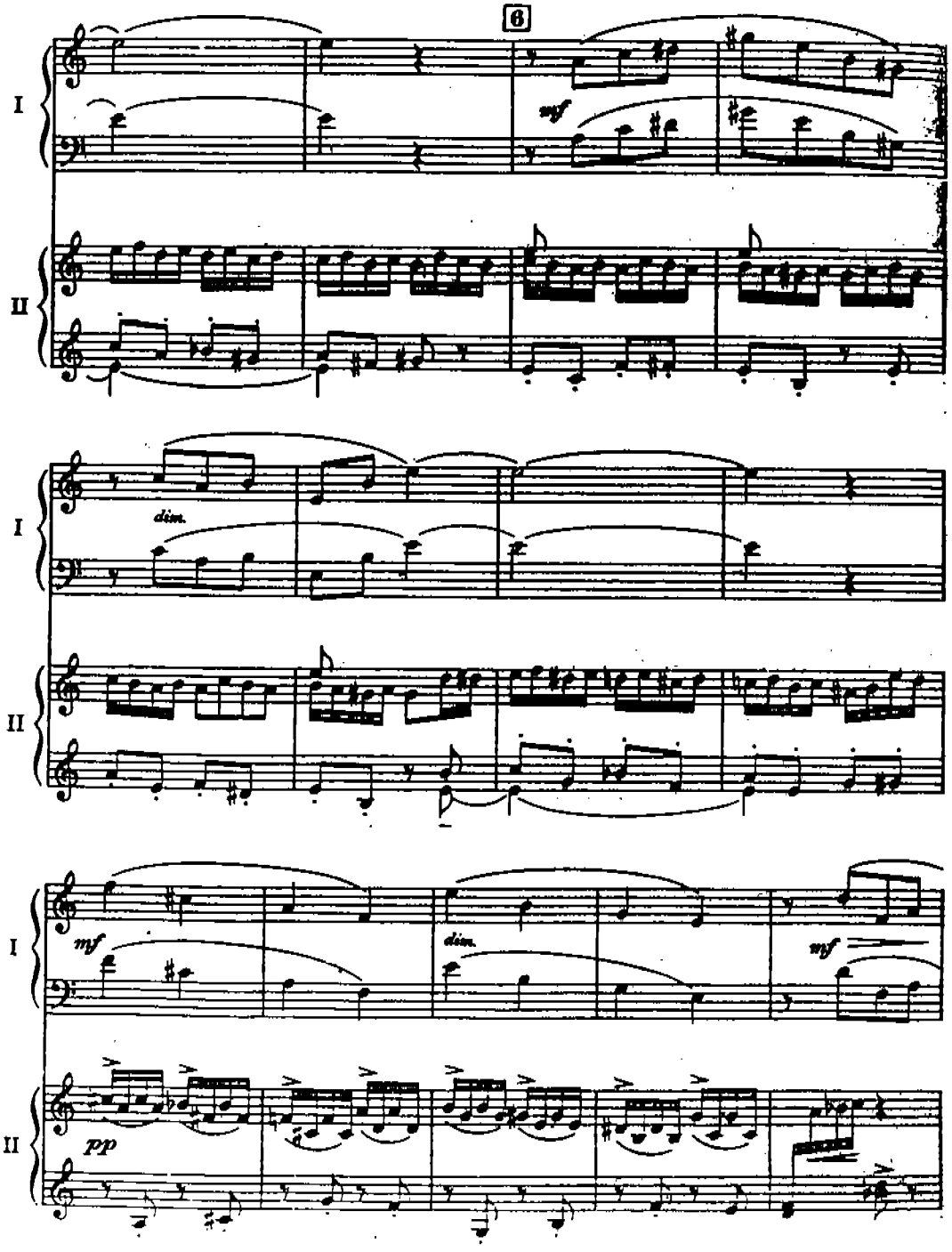

2
I
II
dim.
mf
I
II
dim.
pp
TEMA
L'istesso tempo
I
marcato
II
p

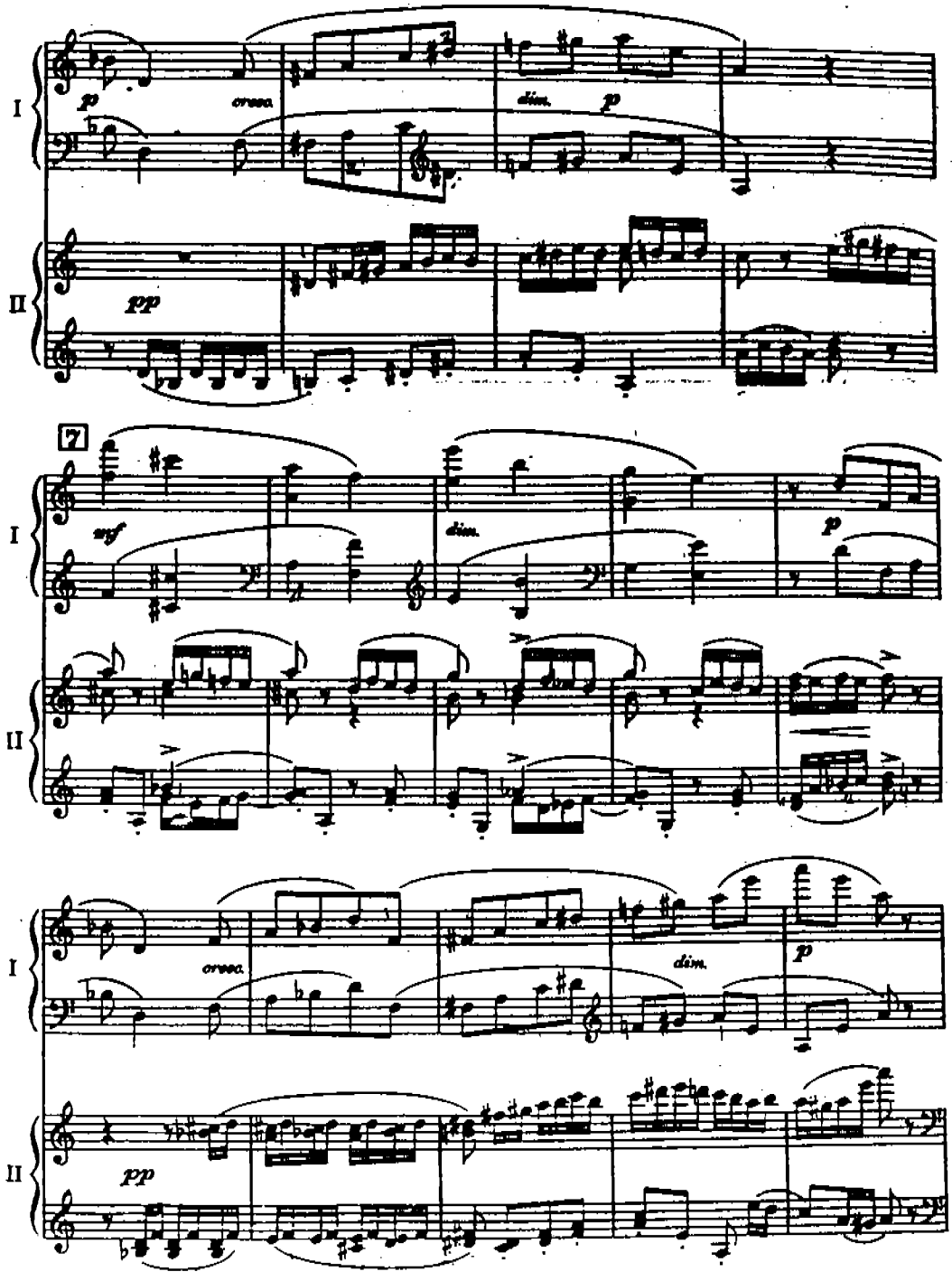

8
I
II
mf
mf
dim.
dim.
p
dim.
dim.

VAR. II
L'istesso tempo

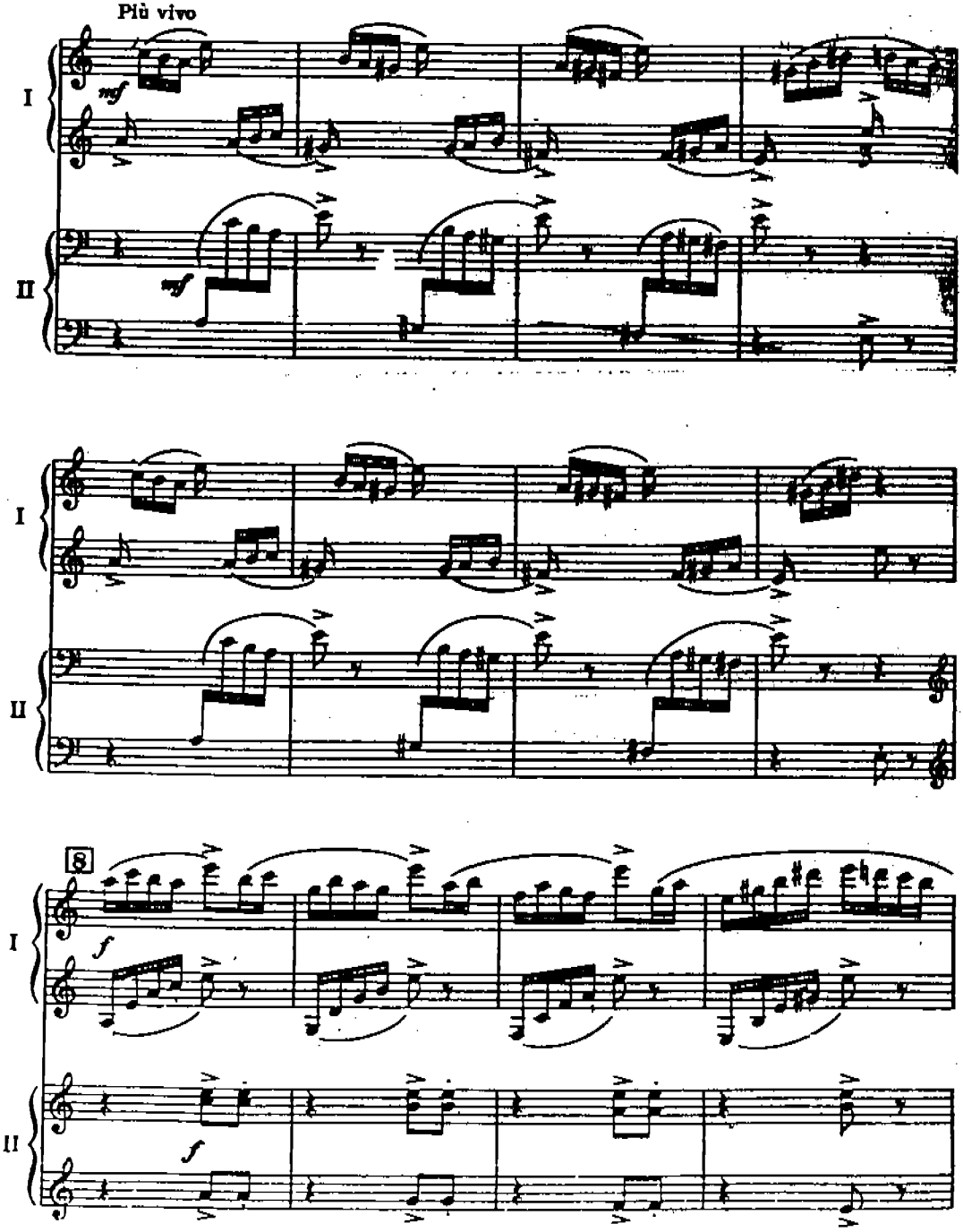


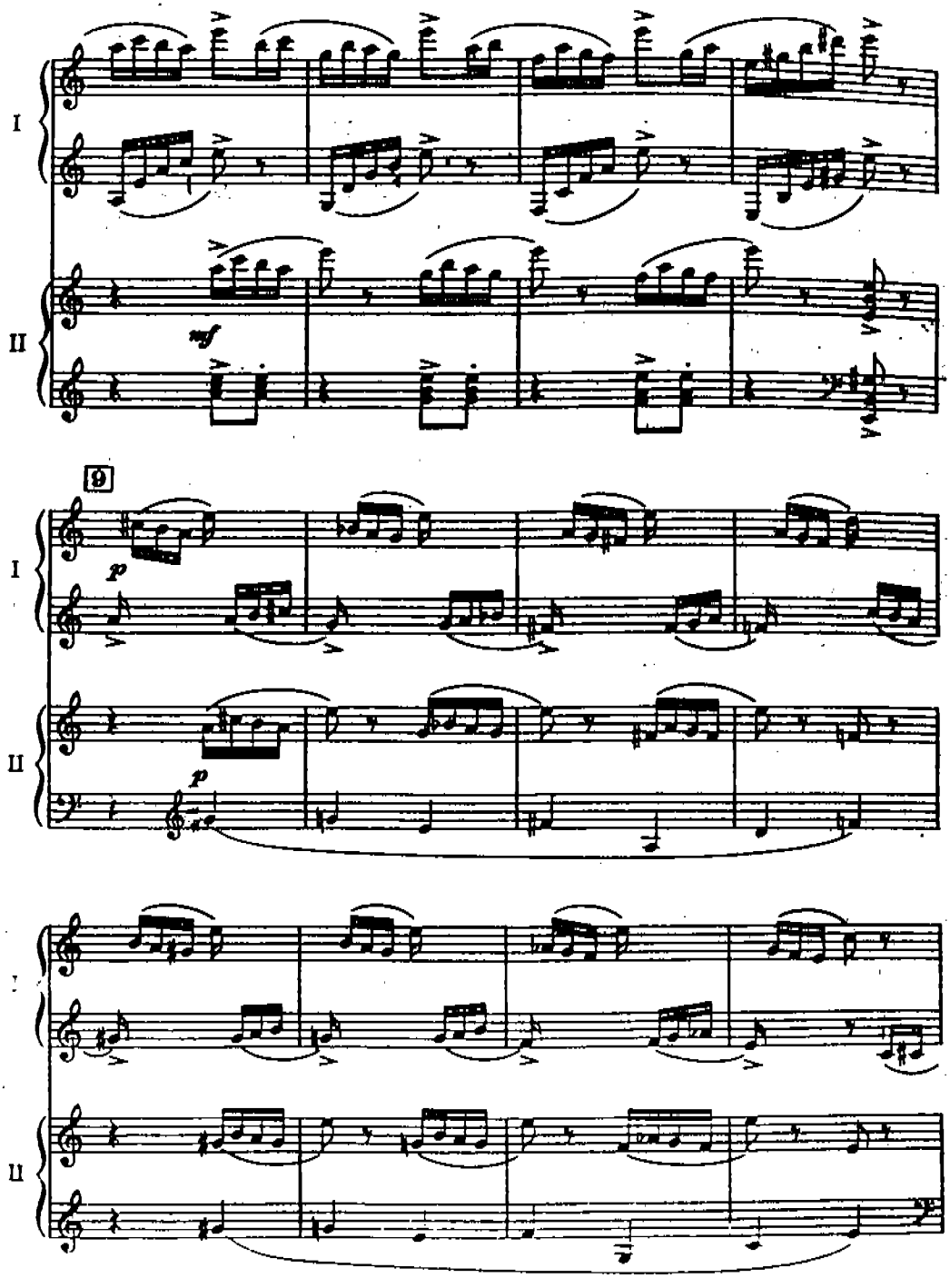

5
I
mf
Fl.
ede.
II
I
p
p
II
VAR. III
L'istesso tempo
I
mf
dim.
II
pp leggiero
pp

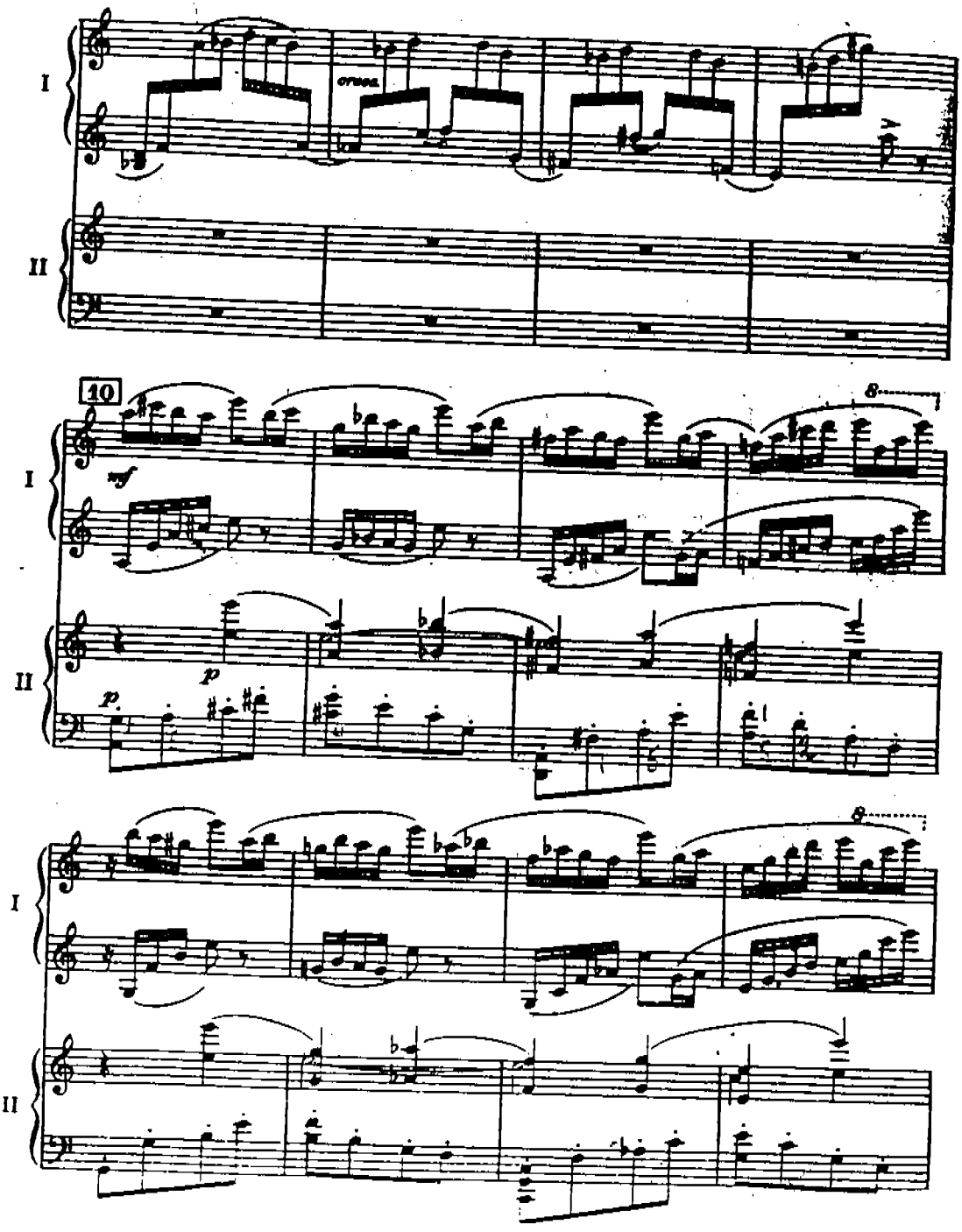

6
I
II
mf
dim.
mf
dim.
mf
pp

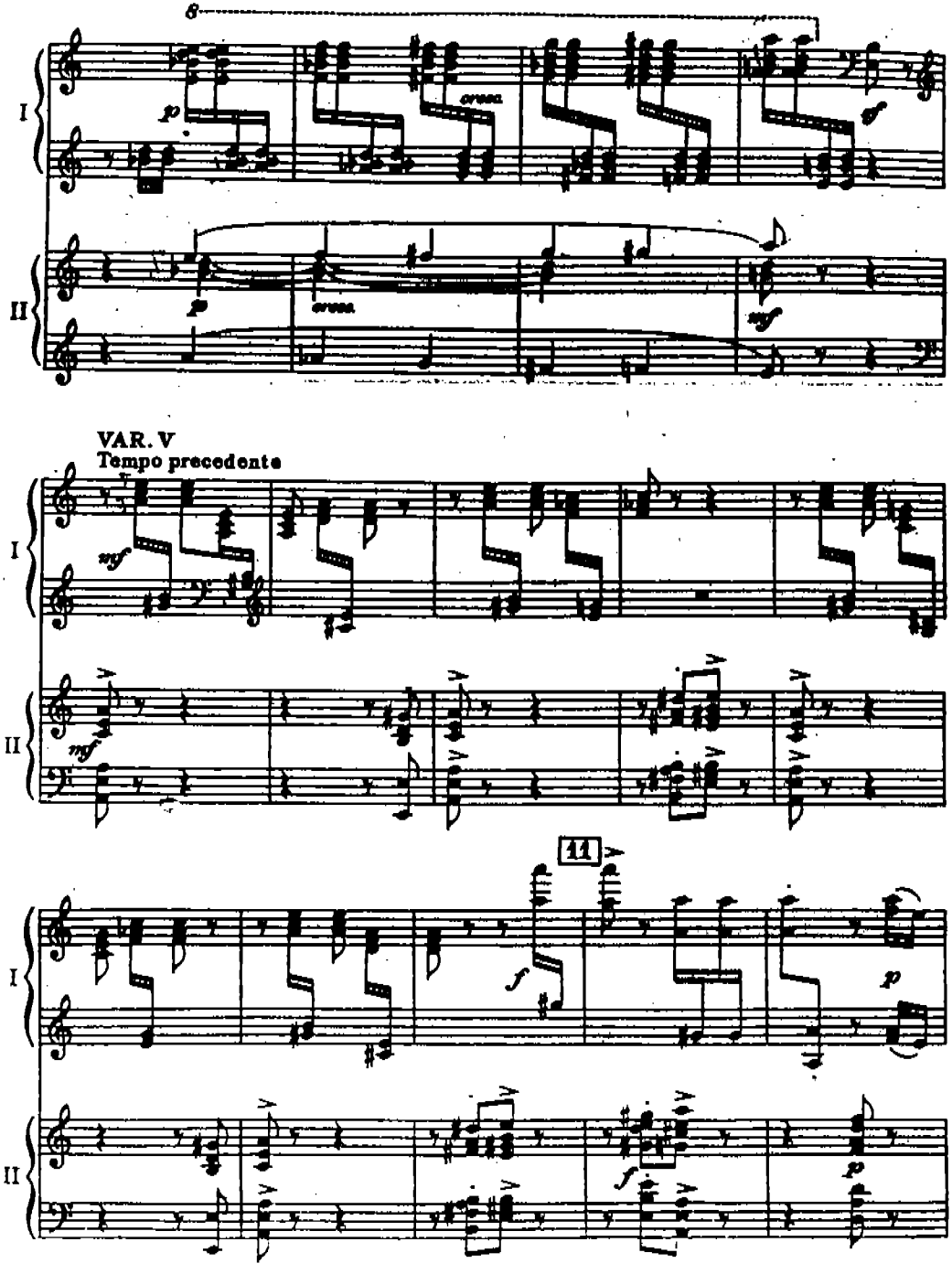

I
II
p
orvo.
dim.
p
pp
7
mf
dim.
p
orvo.
dim.
p
pp

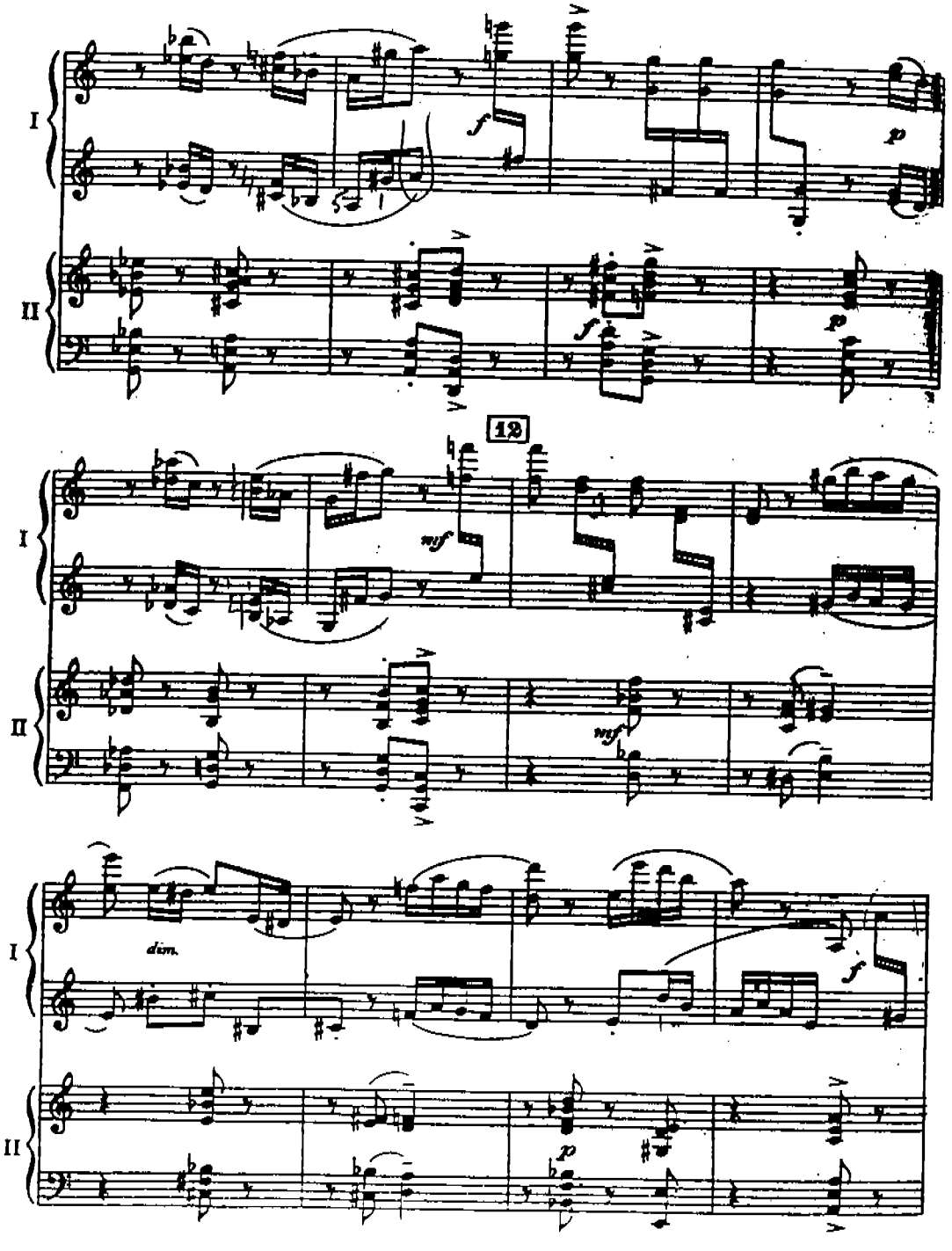
VAR. IV
Più vivo

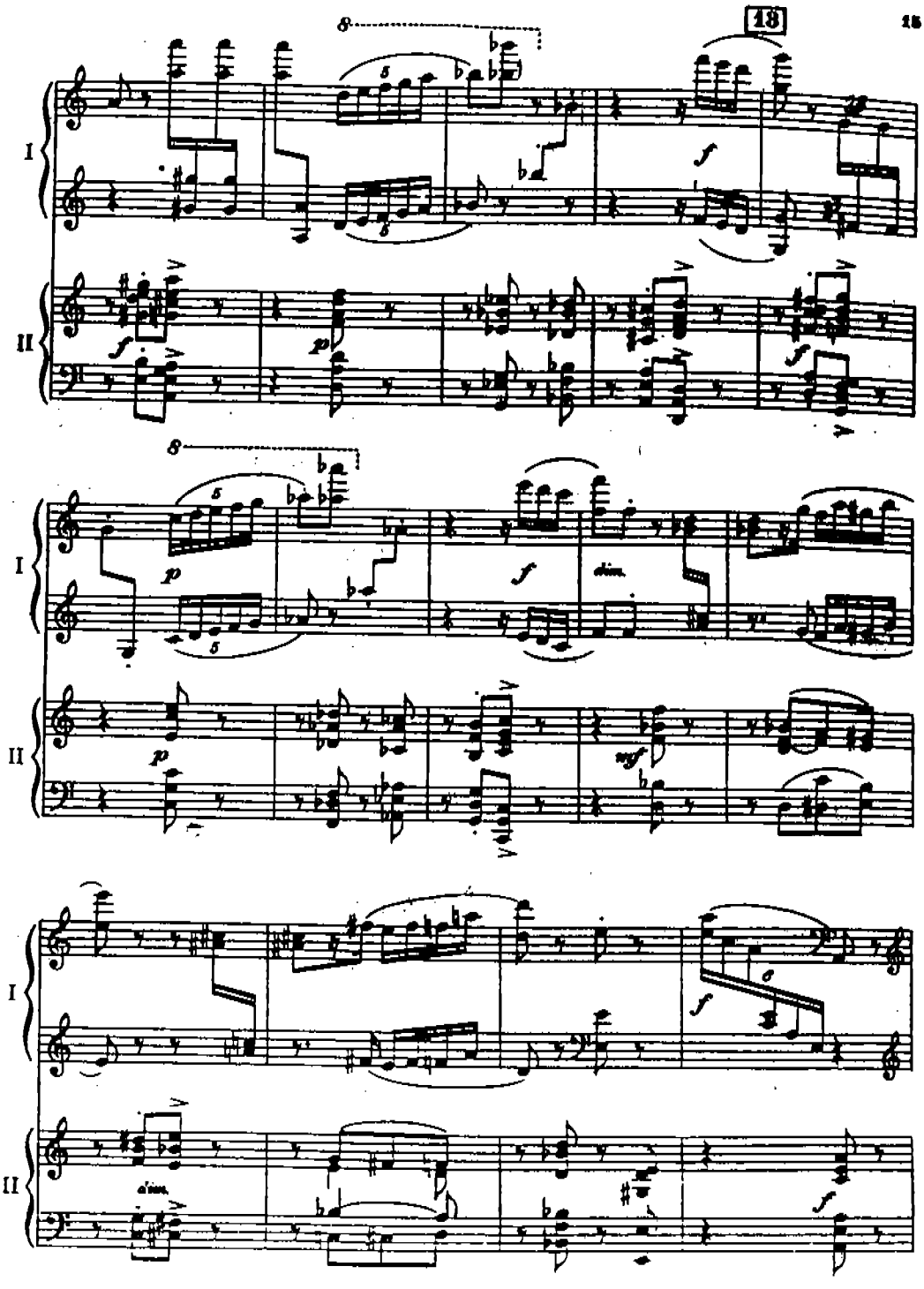


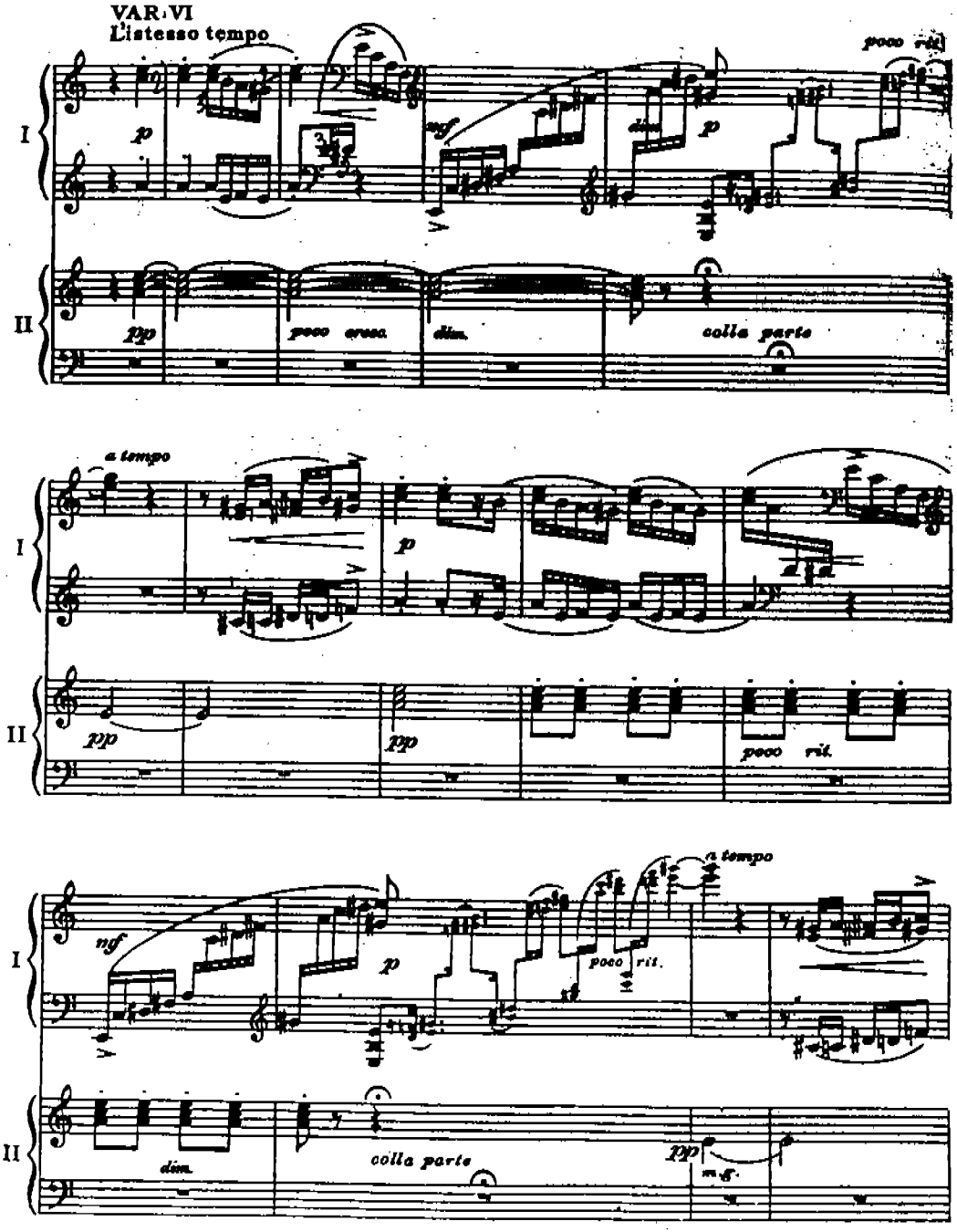

I
II
mf
9
p
p

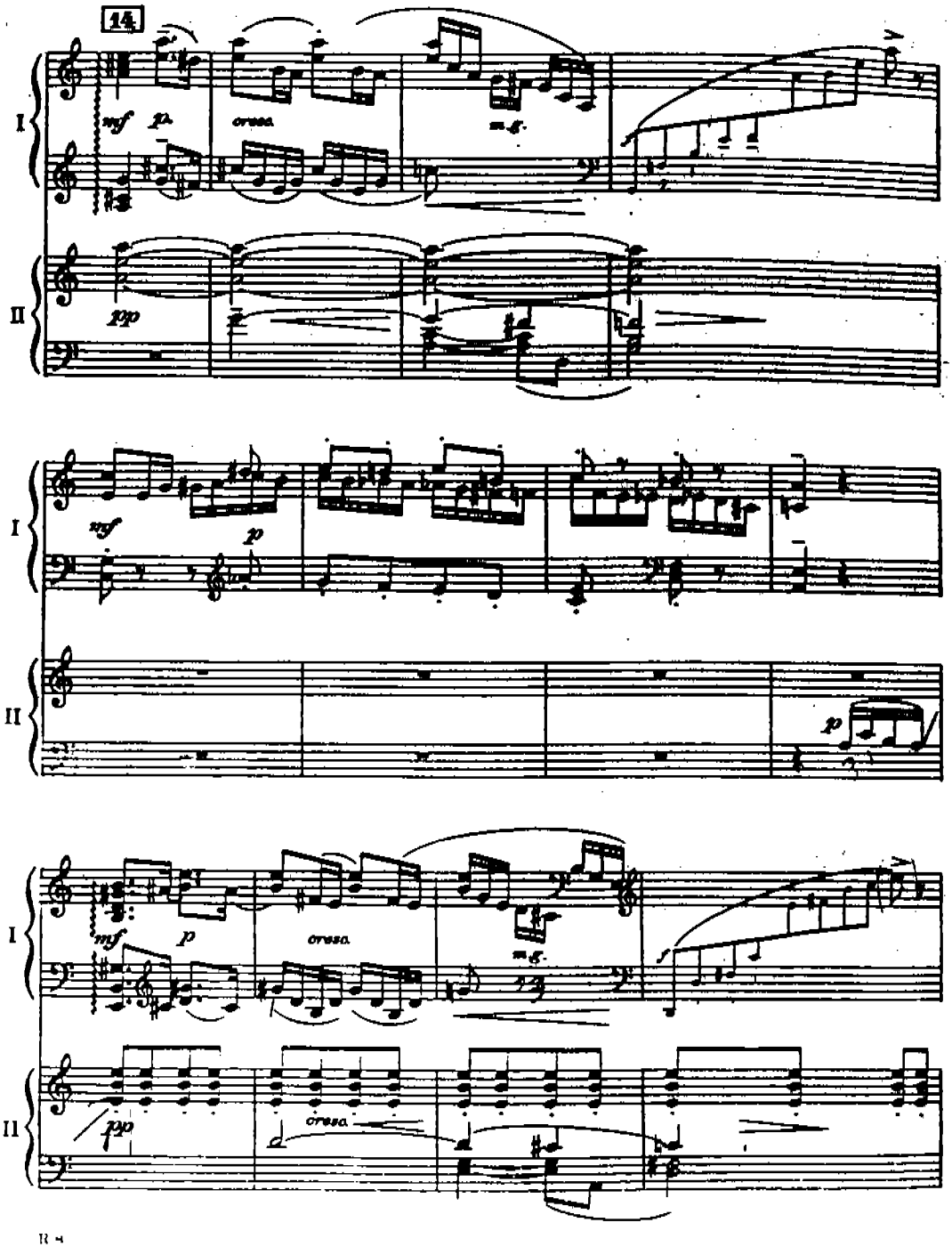

I
II
cresc.
10
mf
p
p
8
8

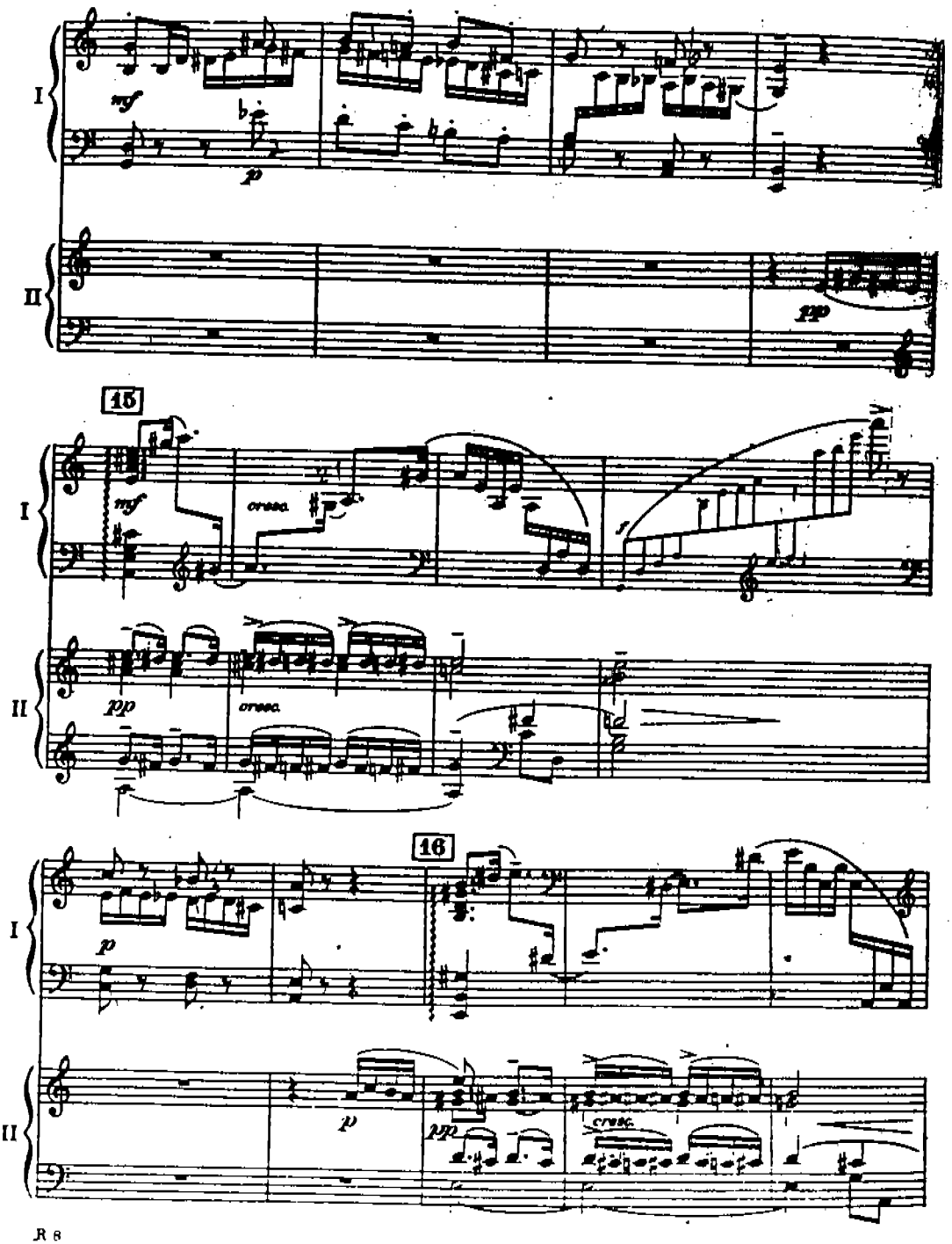

8
I
II
VAR. V
Tempo precedente
11

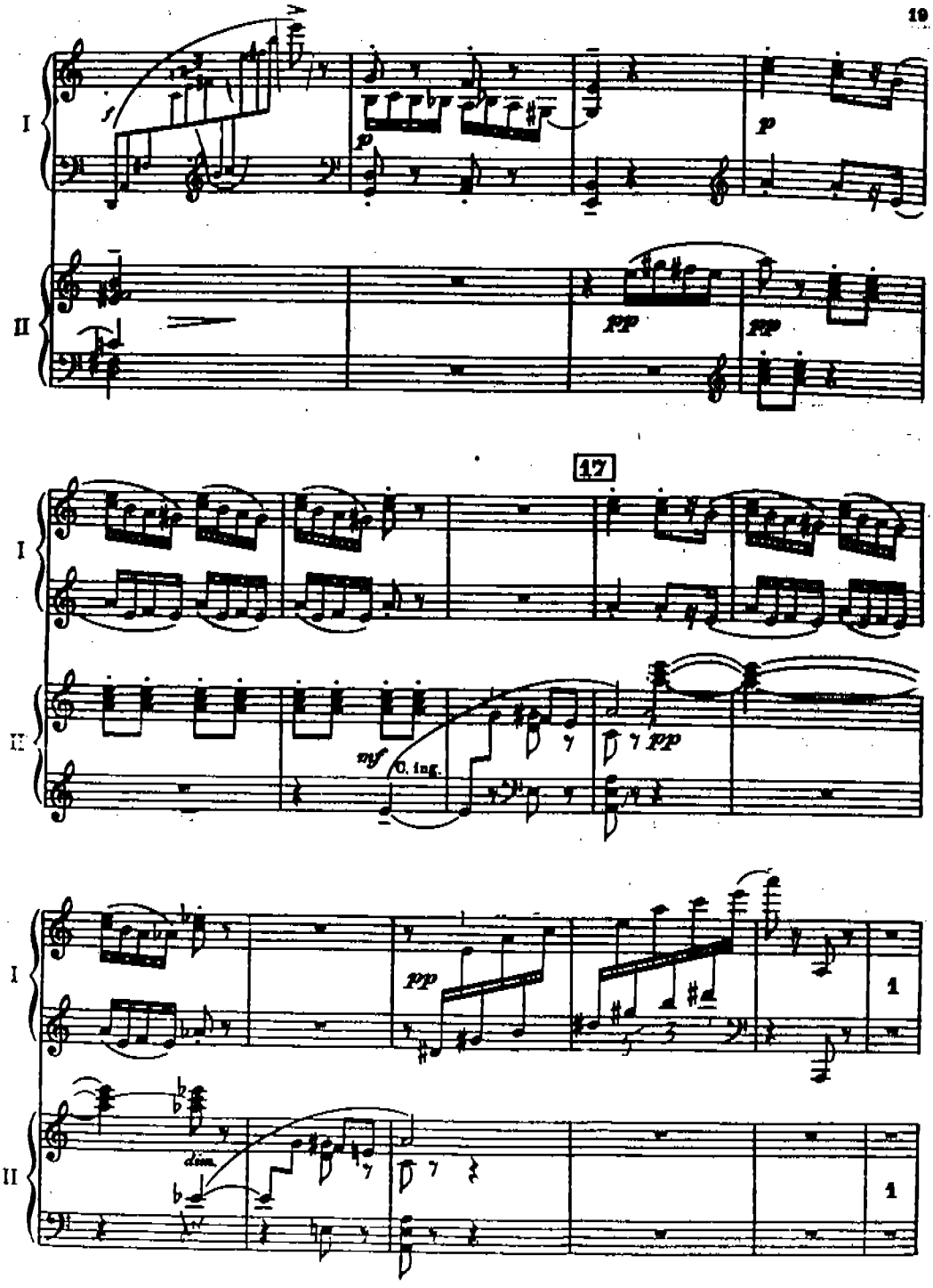

I
II
f
p
12
mf
dim.


18
I
II
dim.
dim.


VAR. VI
L'istesso tempo

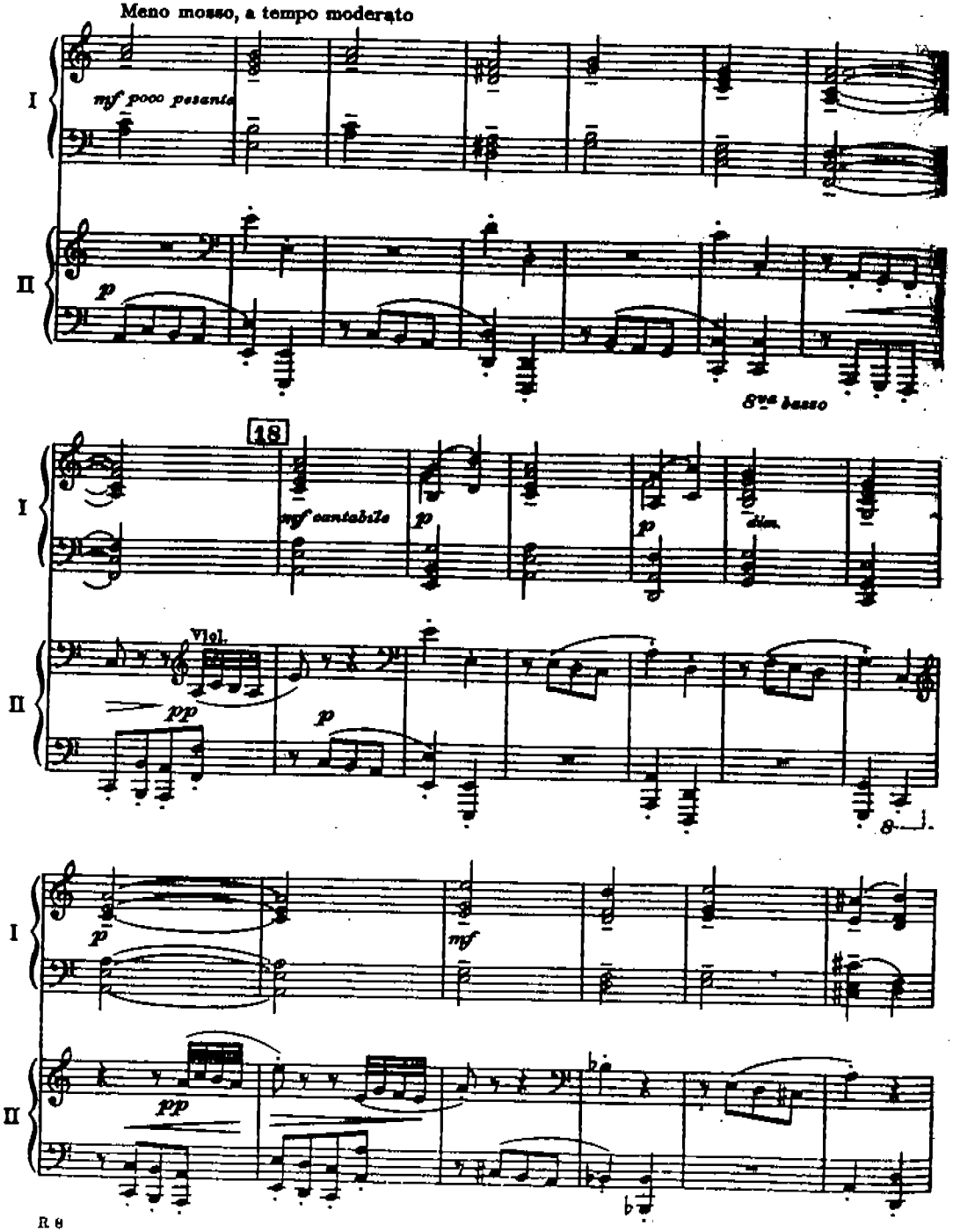

14
I
II
mf
p
cresc.
m.g.
pp
mf
p
p
mf
p
cresc.
m.g.
pp
cresc.

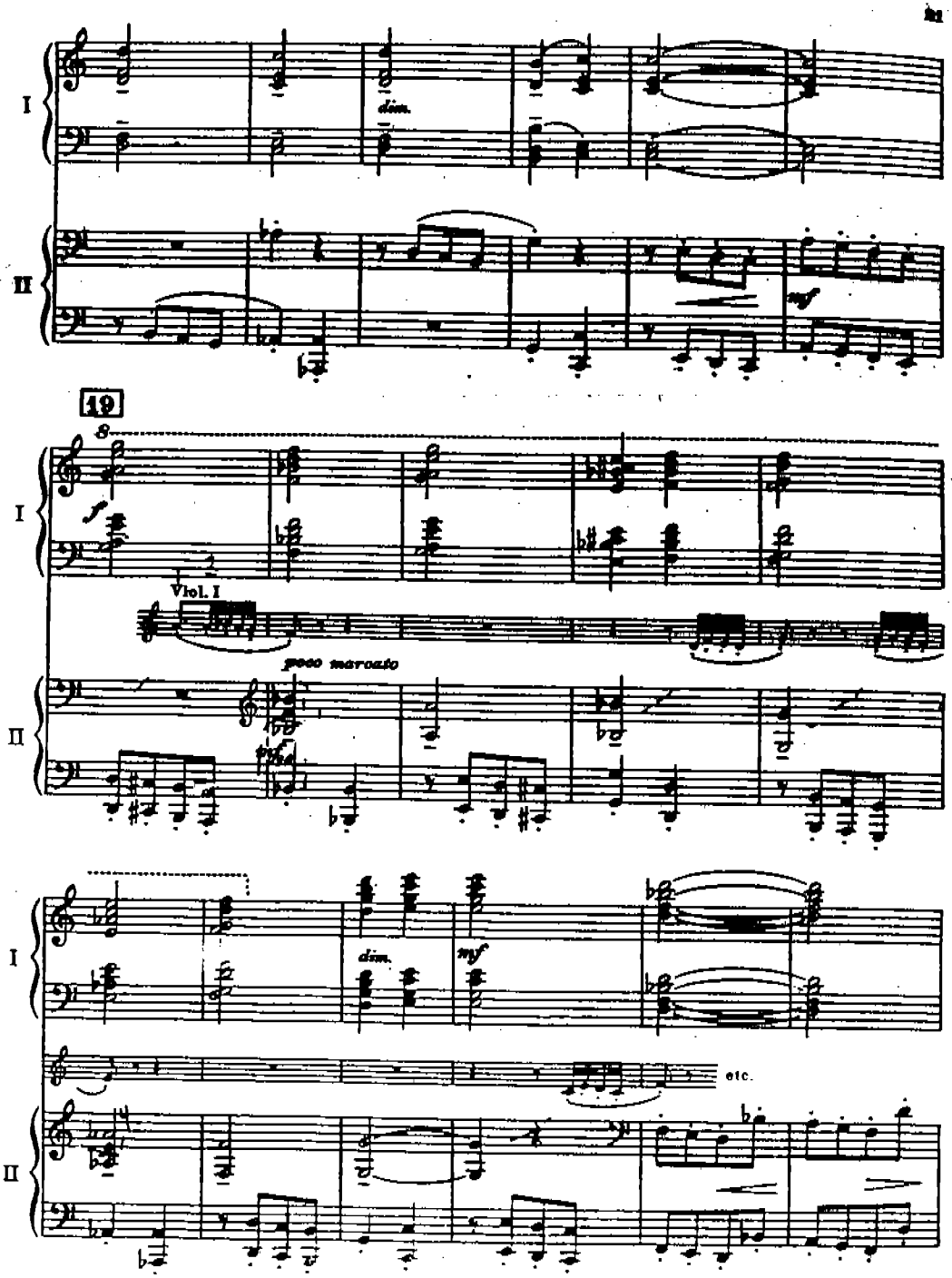

I
II
mf
p
pp
15
cresc.
f
16

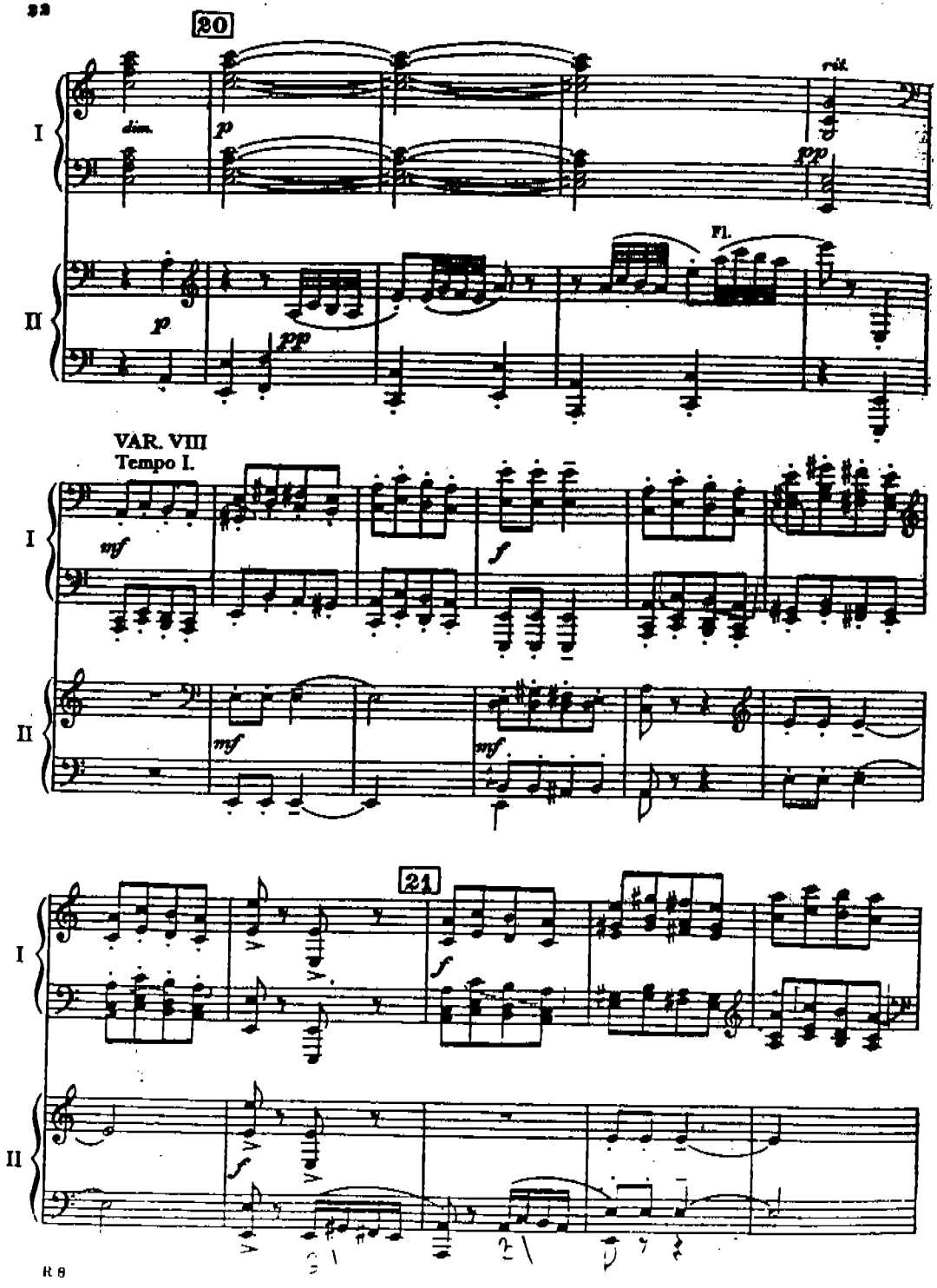

I
II
p
pp
17
mf
O. ing.
dim.
1

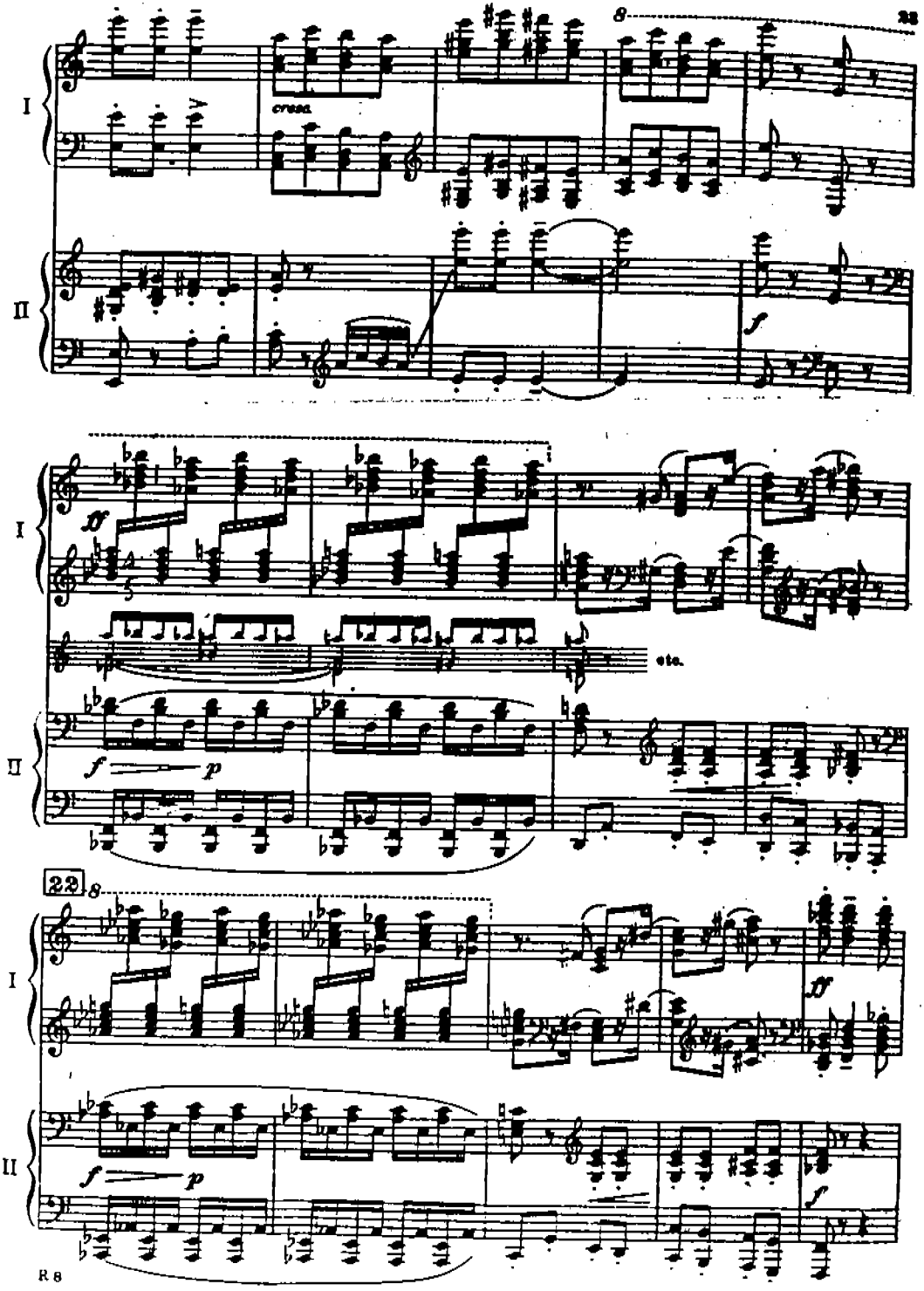
VAR. VII

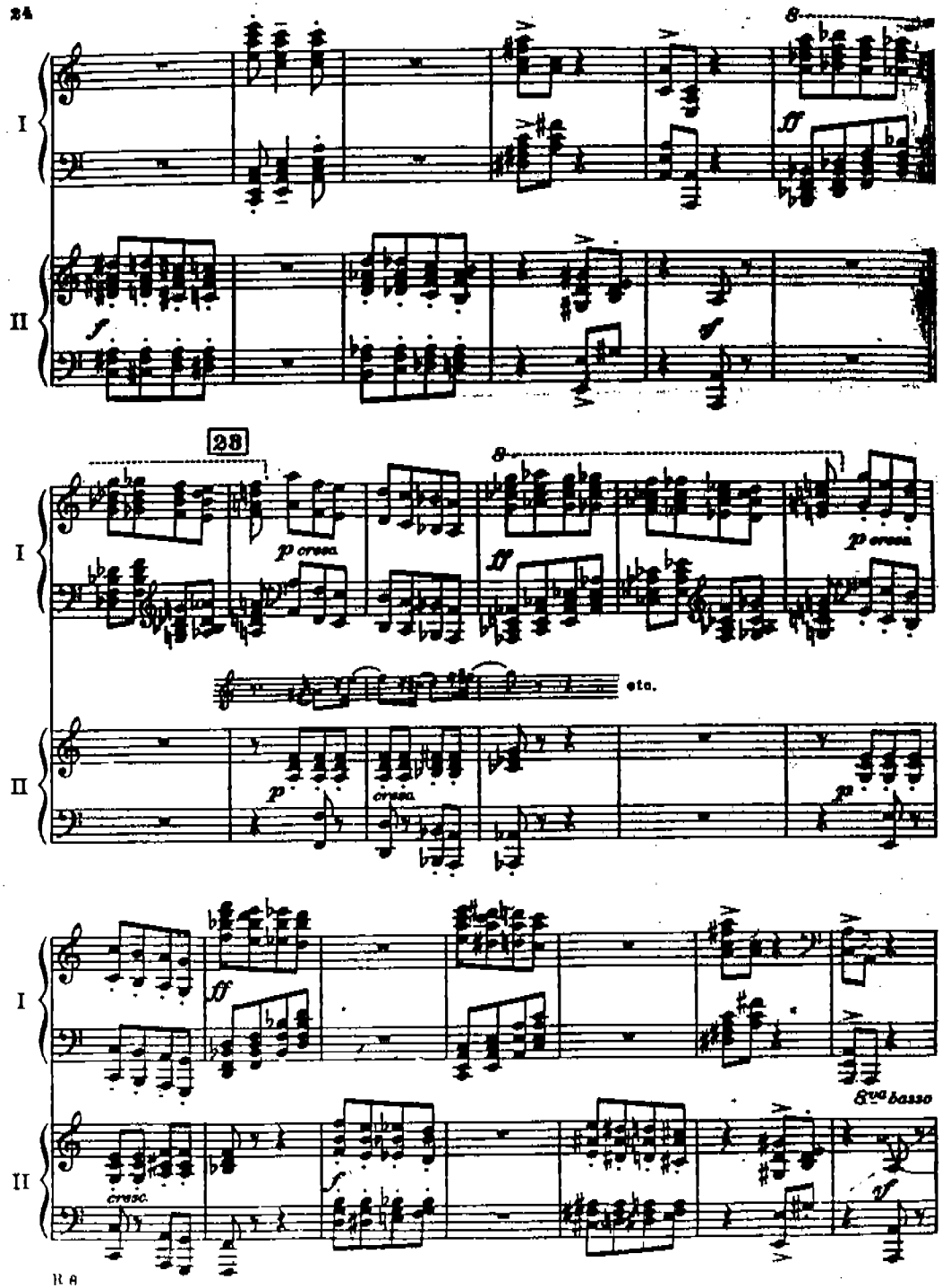
Meno mosso, a tempo moderato




I
II
dim.
mf
19
8
f
Viol. I
poco marcato
dim.
mf
etc.

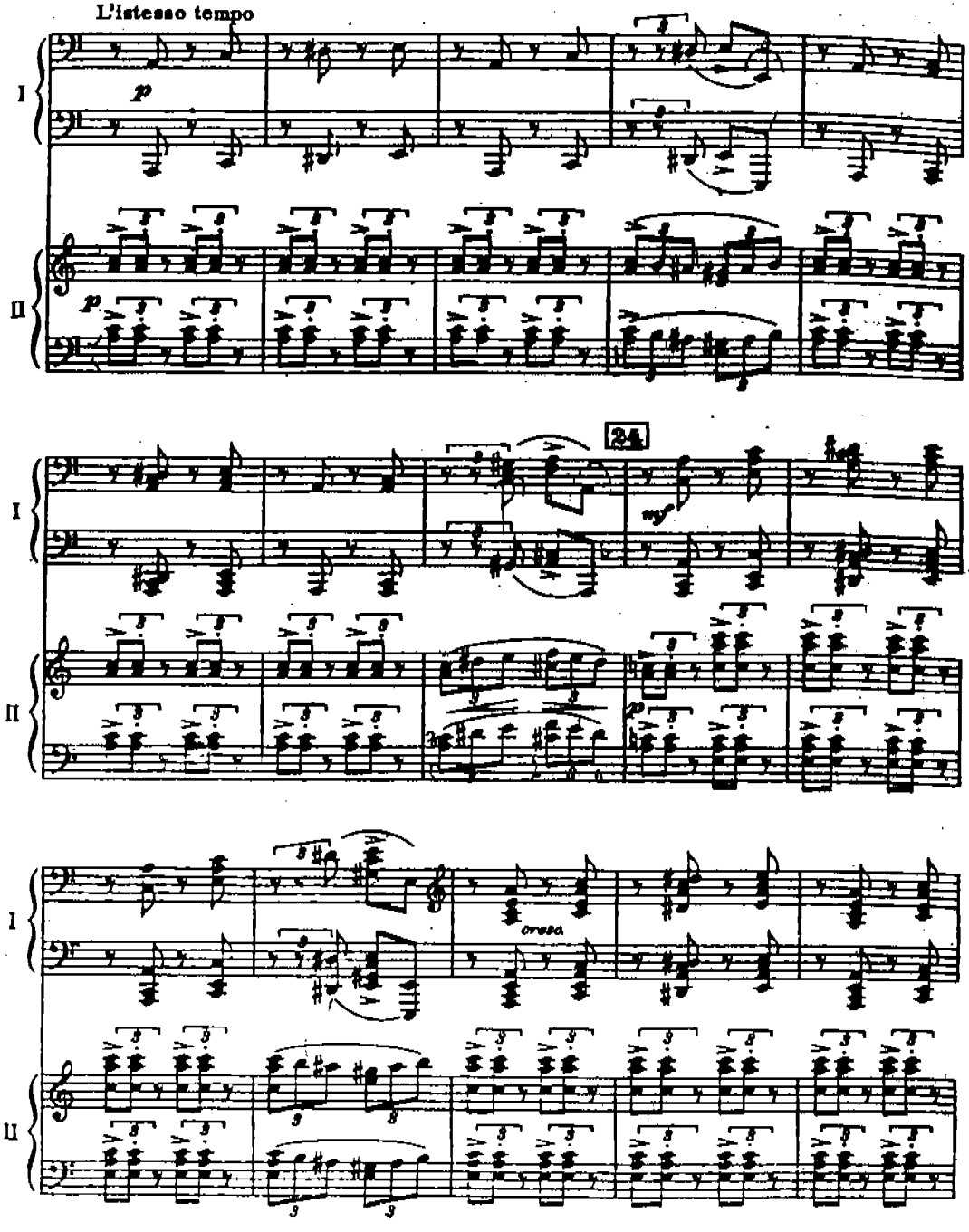

20
I
dim.
p
rit.
pp
II
p
pp
Fl.
VAR. VIII
Tempo I.
I
mf
f
II
mf
mf
21
I
f
II
f

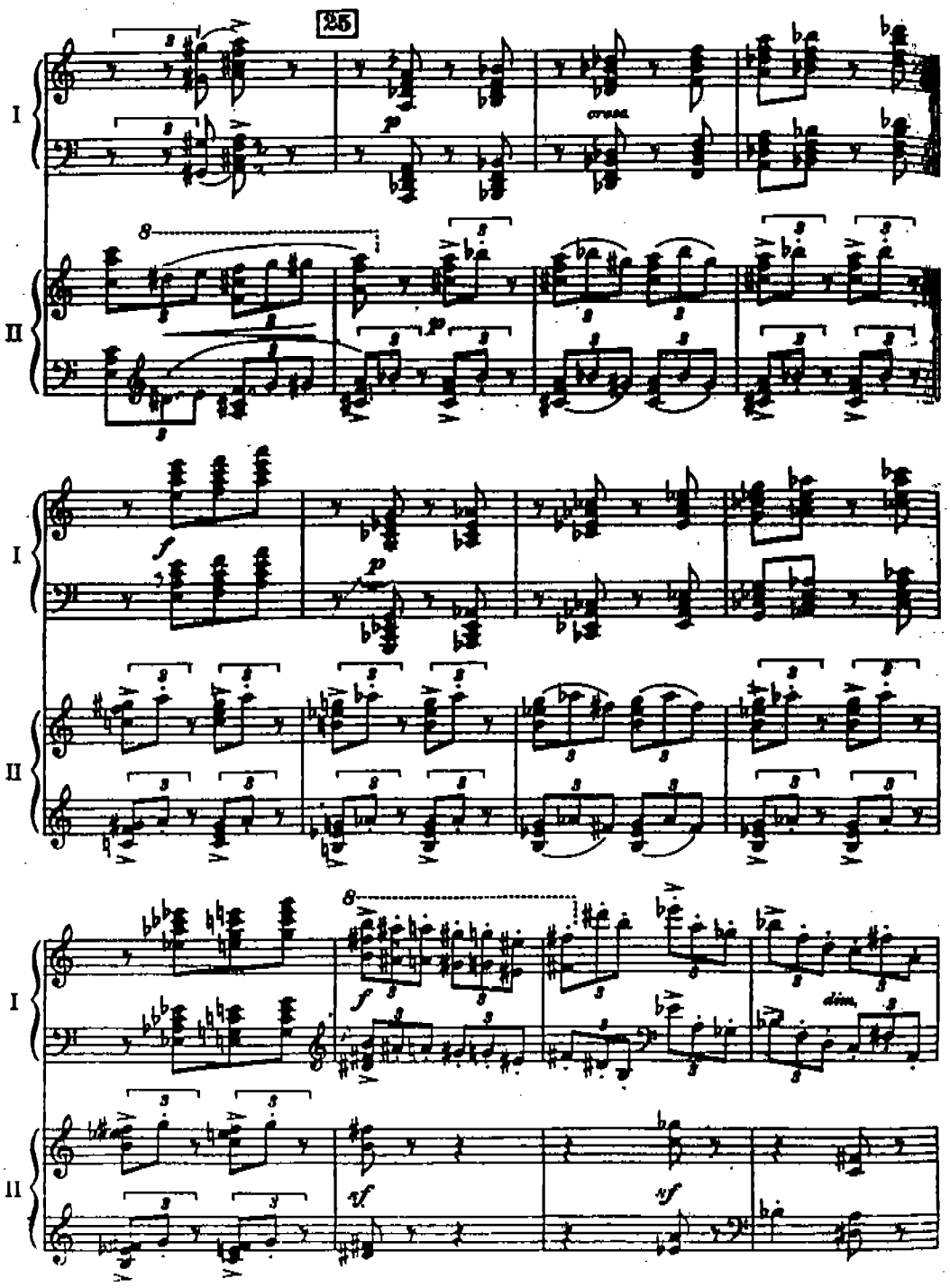

I
II
cresc.
8
f
ff
etc.
f
p
22
8
ff
f
p
f

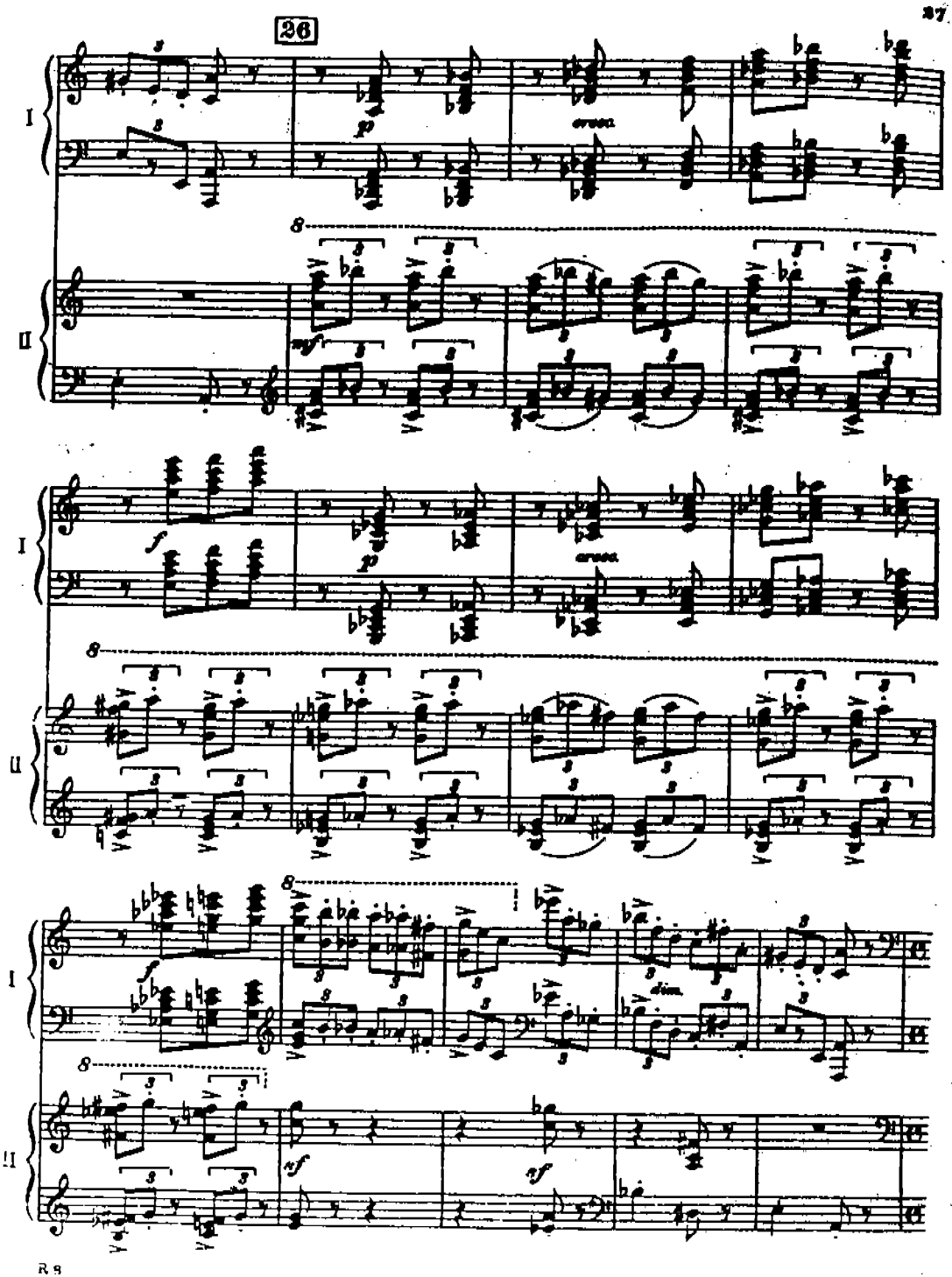

I
II
8
ff
f
sf
23
p cresc.
ff
p cresc.
etc.
p
cresc.
p
ff
cresc.
f
8va basso
sf

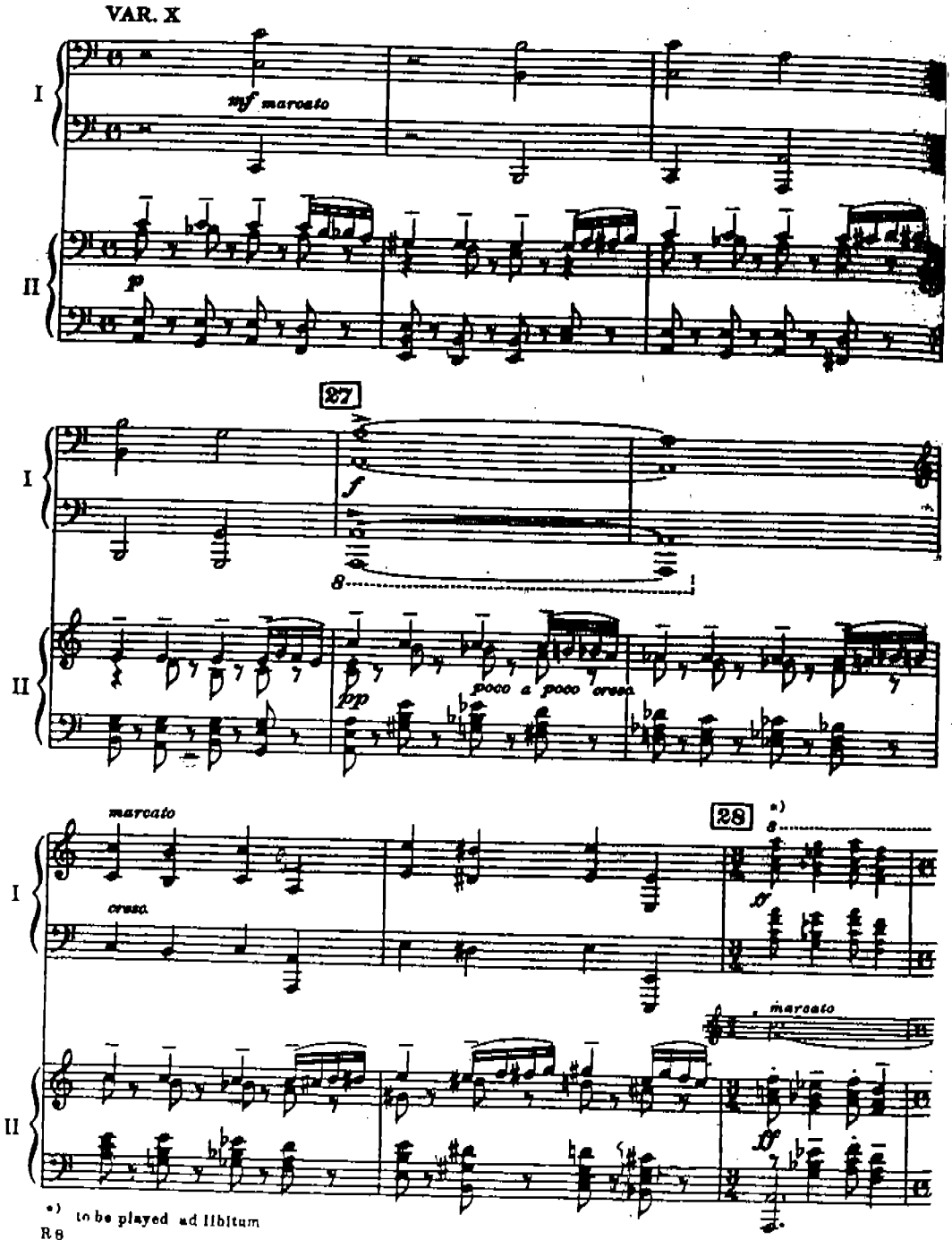
VAR. IX

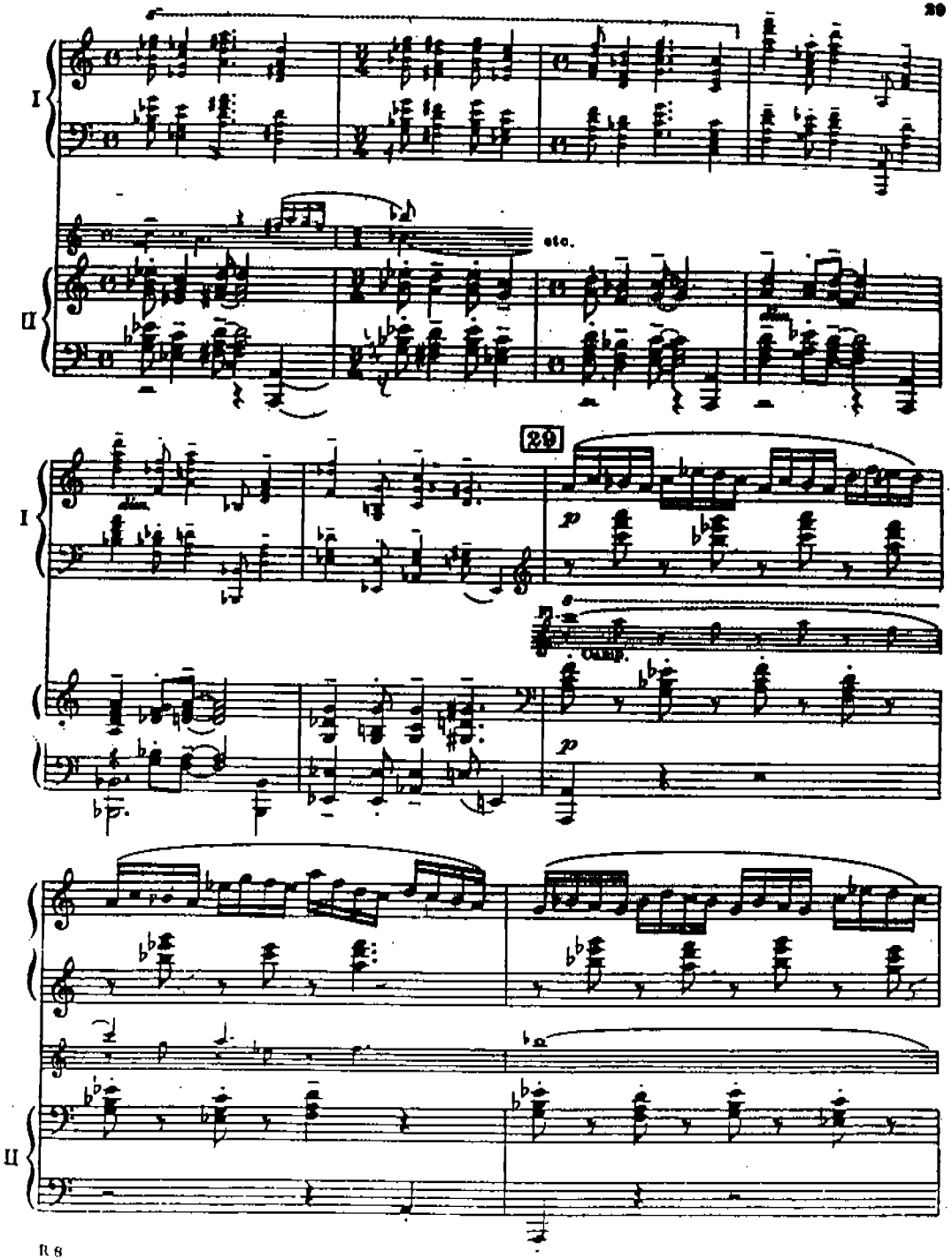
L'istesso tempo

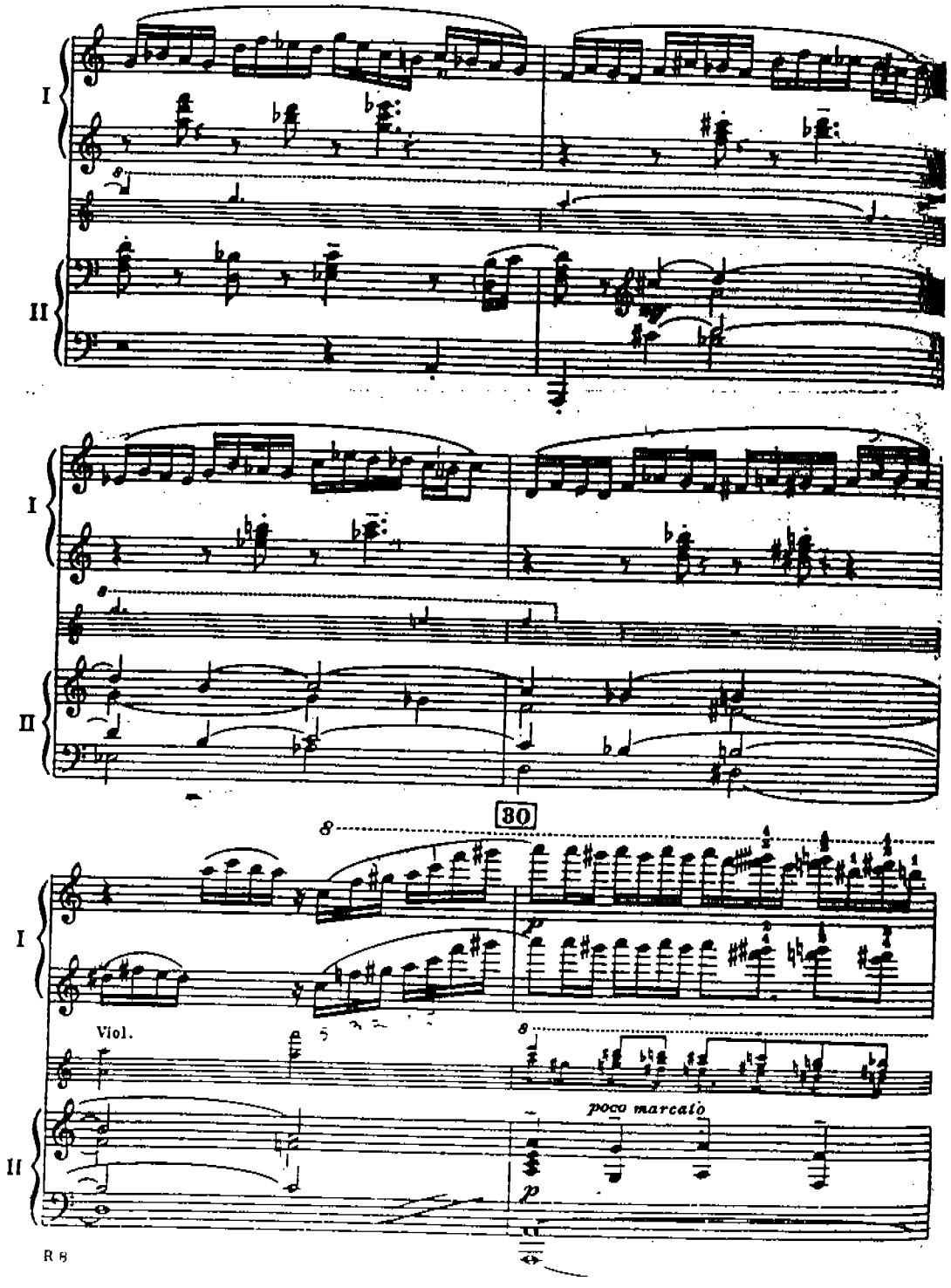


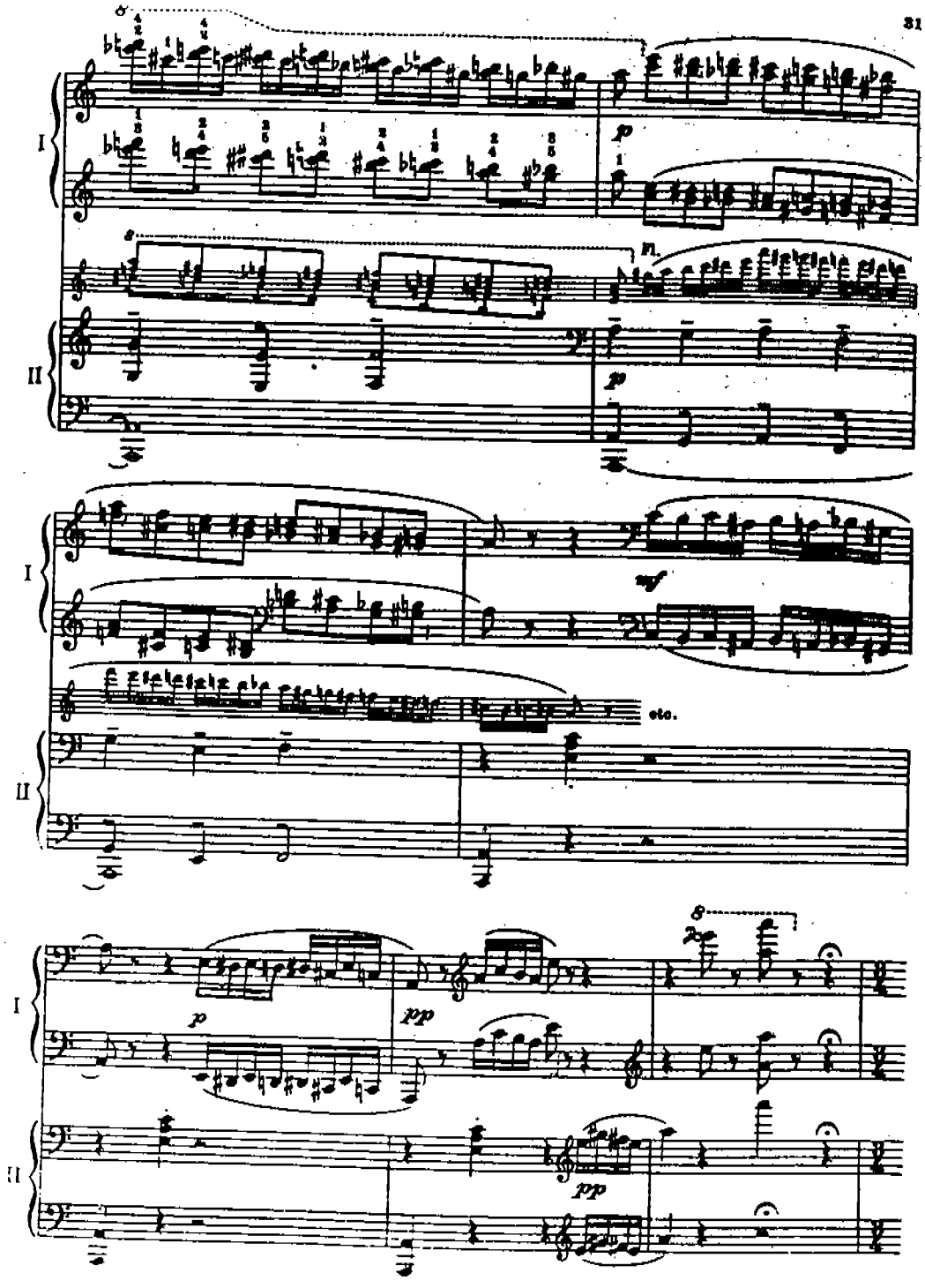

25
I
II
p
cresc.
f
dim.
sf

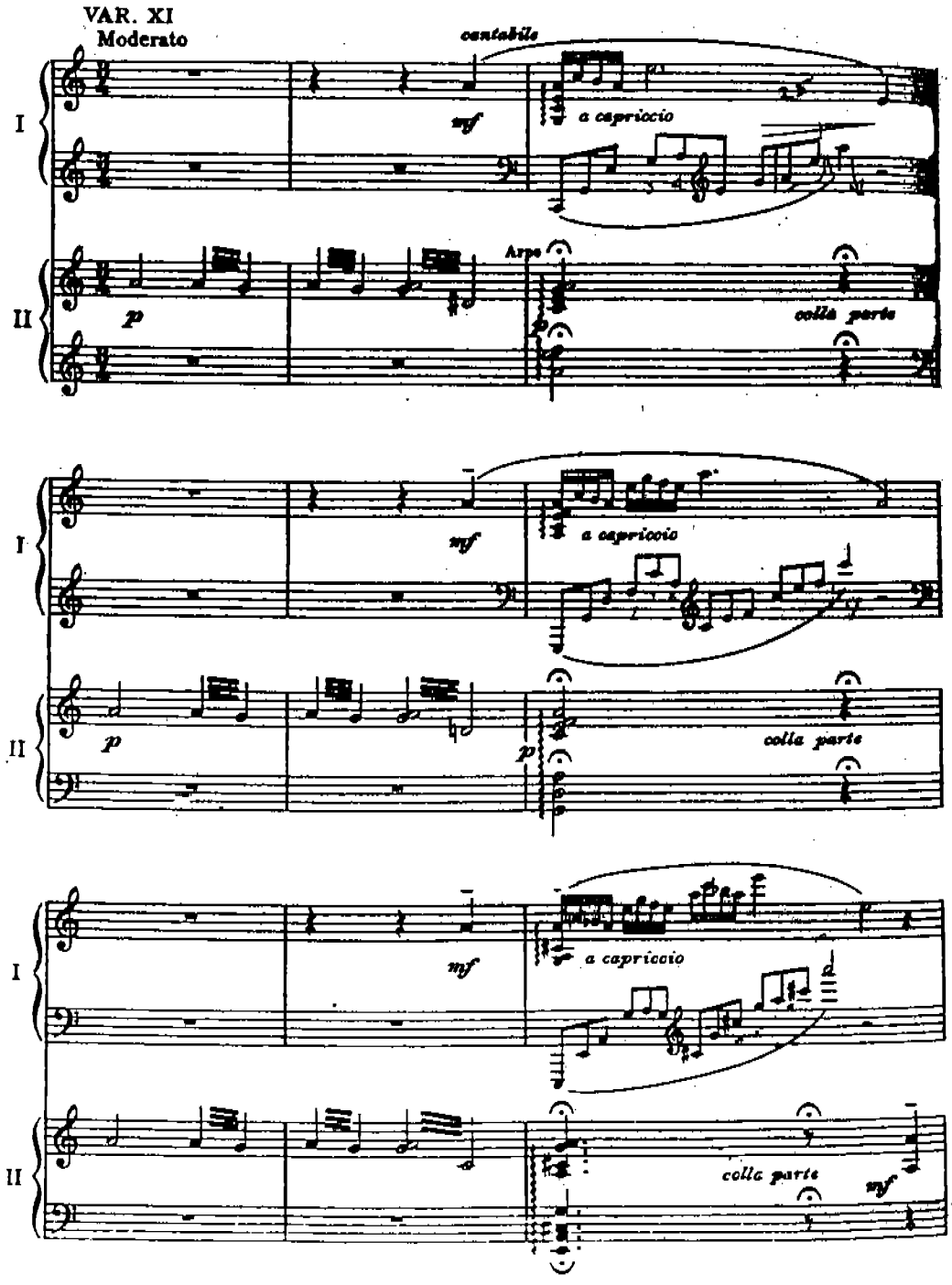

26
I
II
p
cresc.
mf
f
dim.
sf

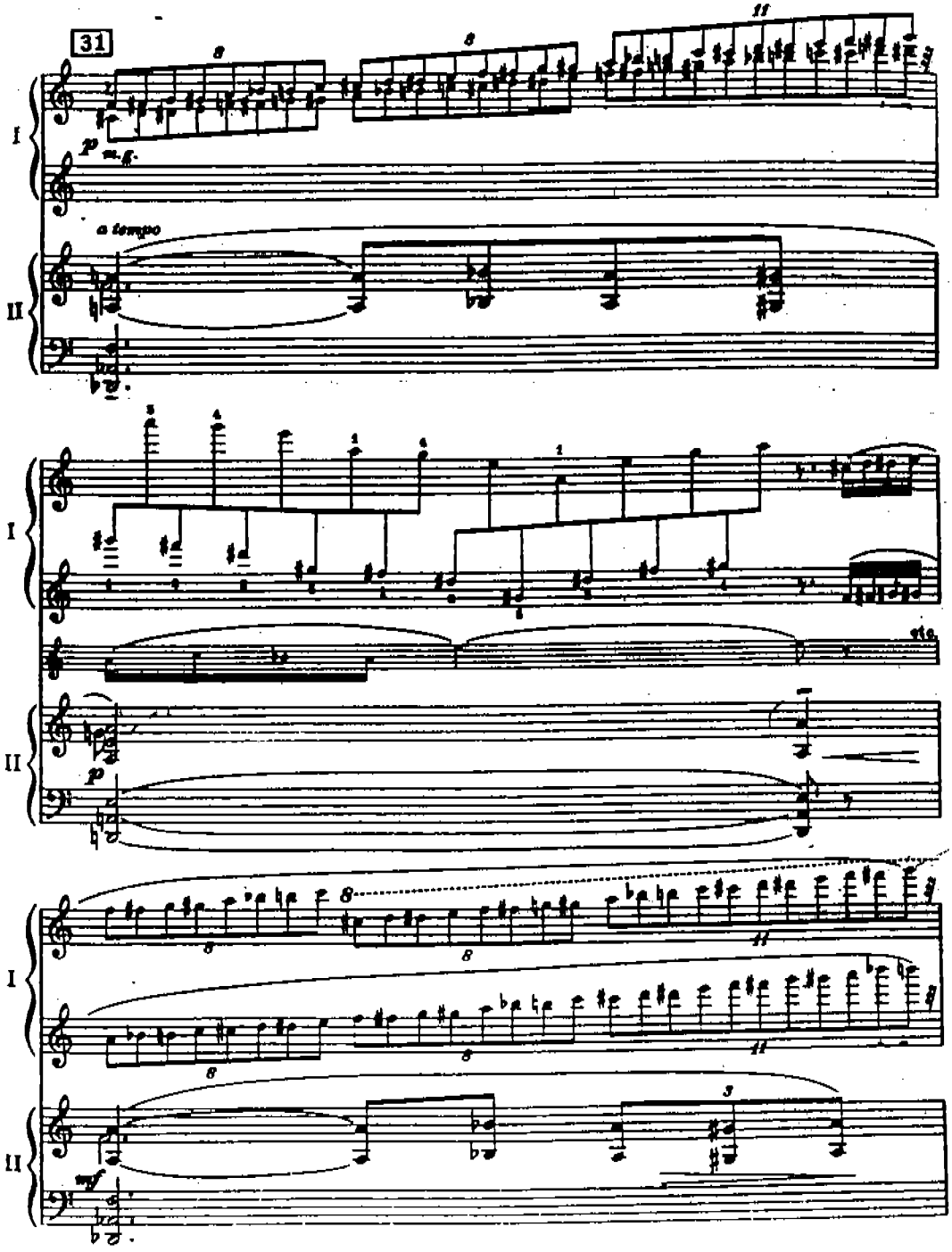

VAR. X
I
mf marcato
II
p
27
I
f
8
II
pp
poco a poco cresc.
marcato
I
cresc.
28
*)
8
ff
marcato
II
ff
*) to be played ad libitum

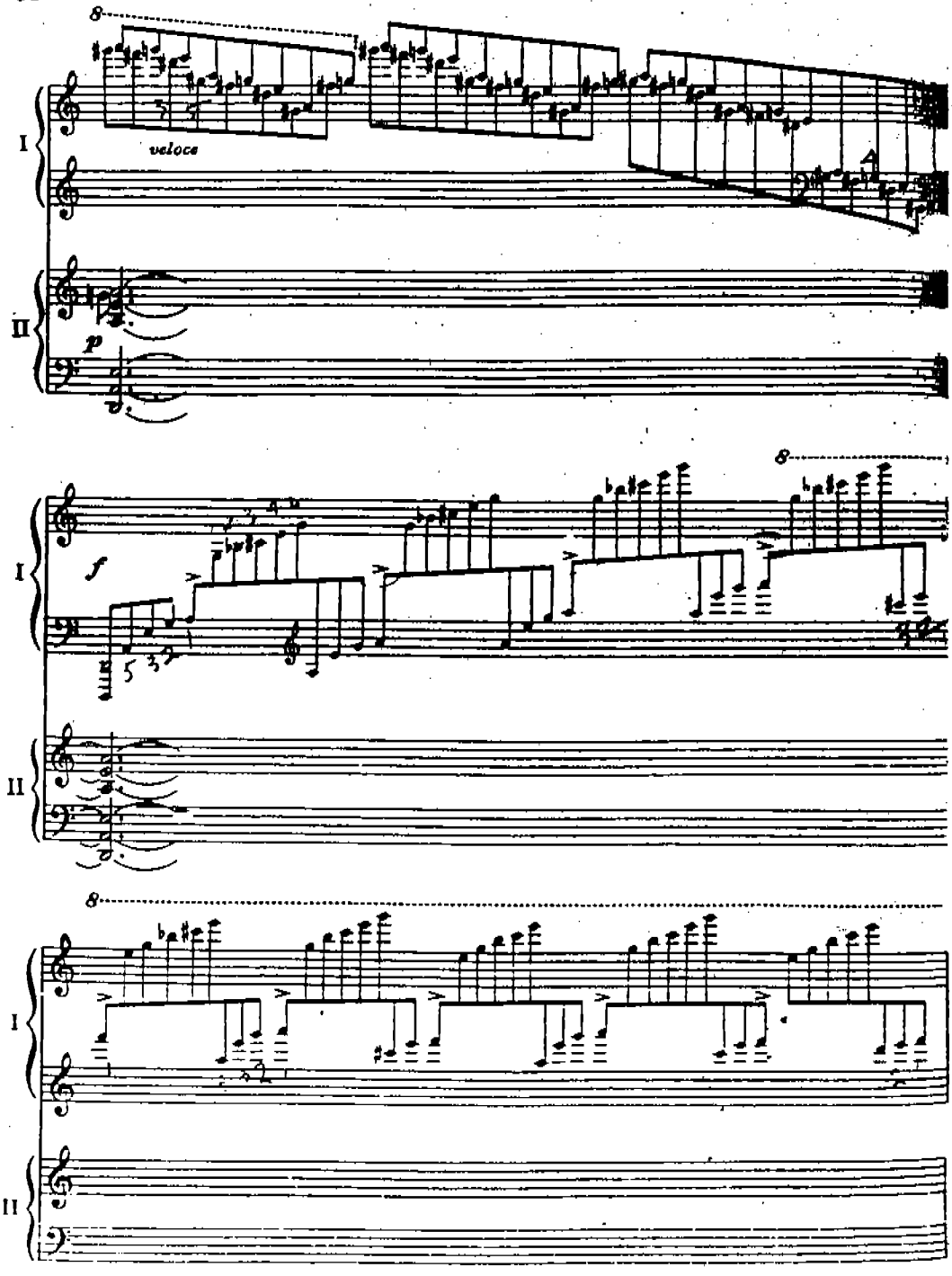

I
II
etc.
29
p
cresc.
p
I
II

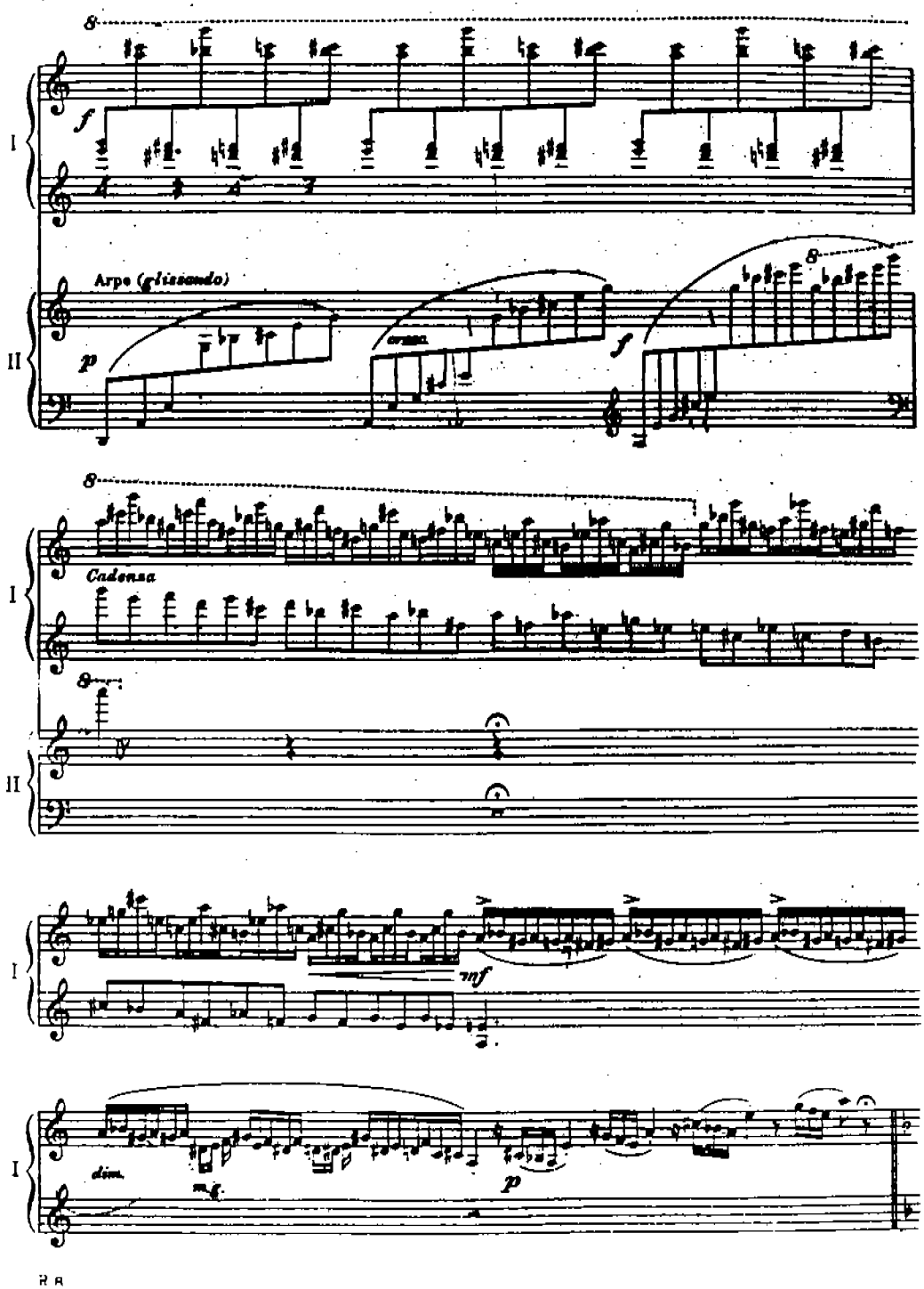

I
II
I
II
30
I
Viol.
poco marcato
II


I
II
p
Fl.
mf
etc.
pp


VAR. XI
Moderato
cantabile
mf
a capriccio
Arpa
p
colla parte
I
II
mf
a capriccio
p
colla parte
mf
a capriccio
colla parte
mf

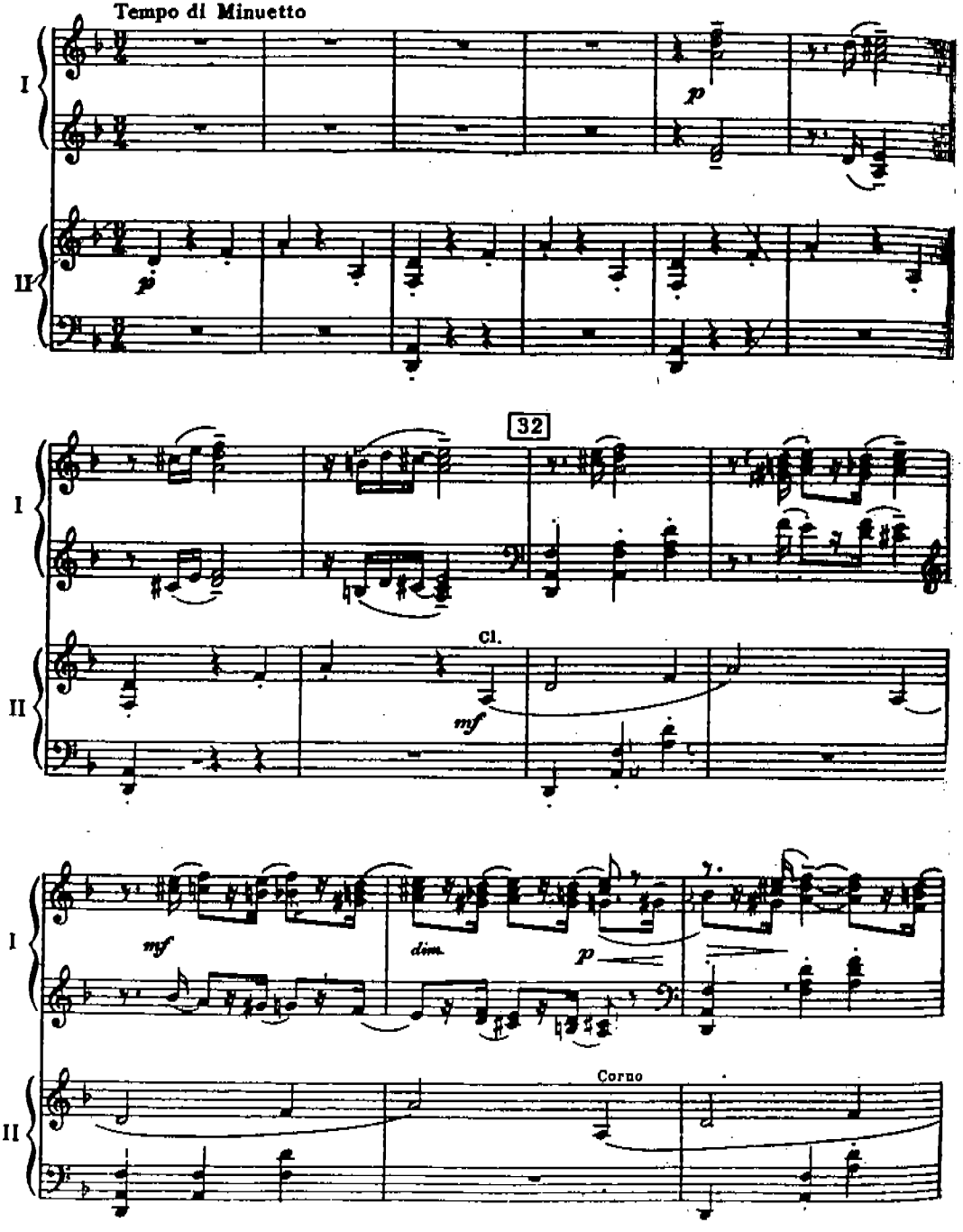

31
I
II
p
m.f.
a tempo
I
II
p
I
II
mf

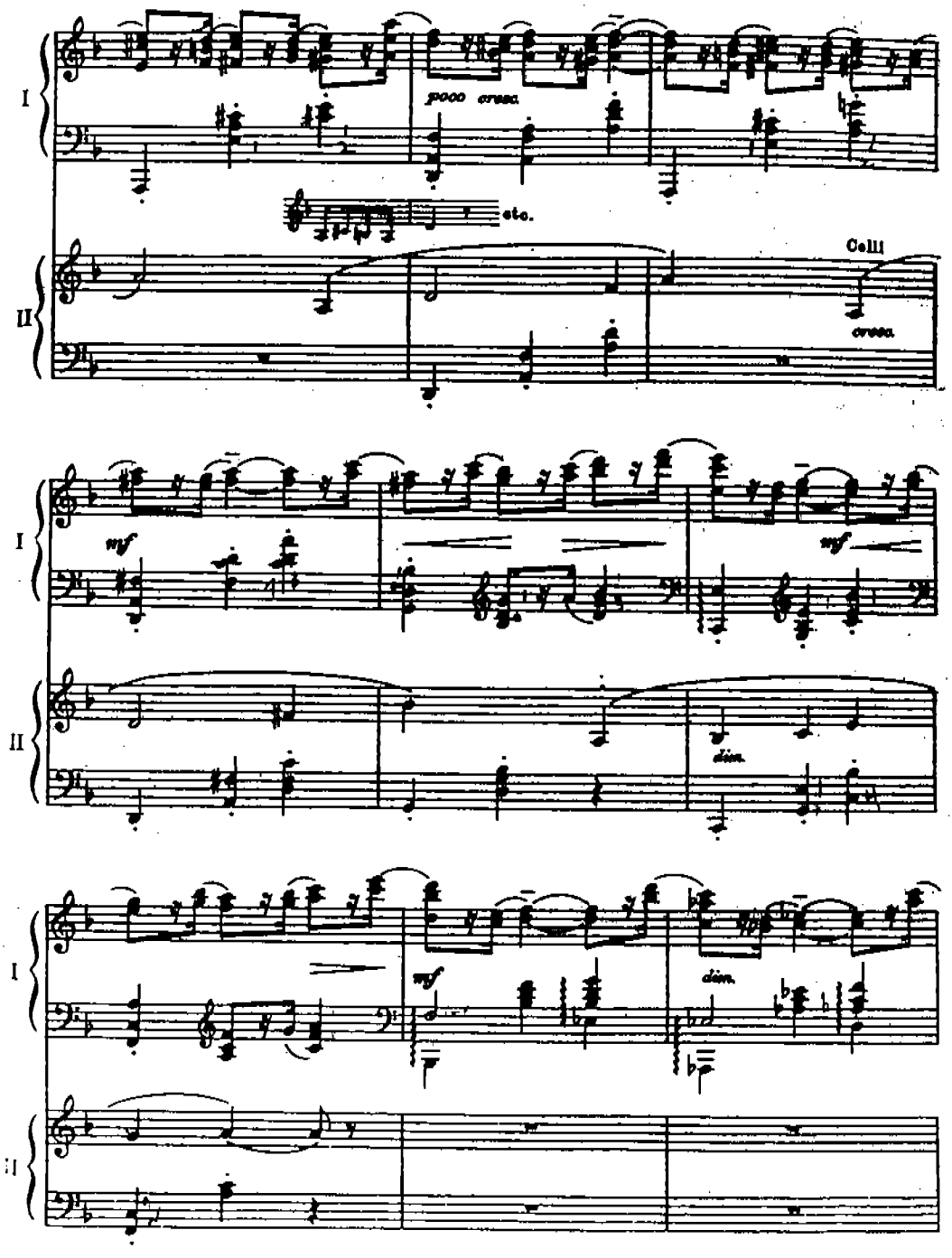

8
veloce
I
II
p
8
I
f
II
8
I
II

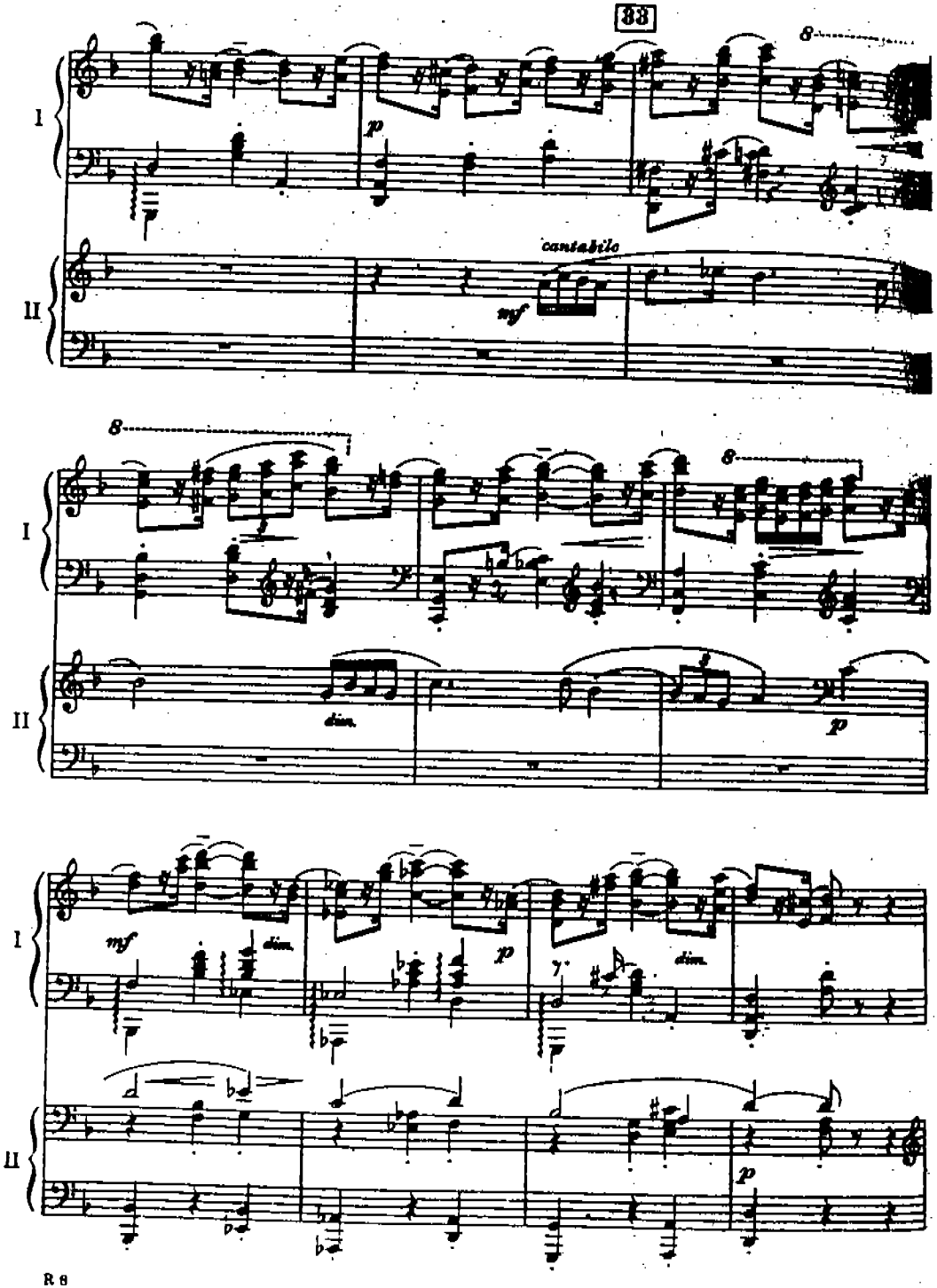

I
II
f
Arpa (glissando)
p
cresc.
f
Cadenza
mf
dim.
mf
p

VAR. XII

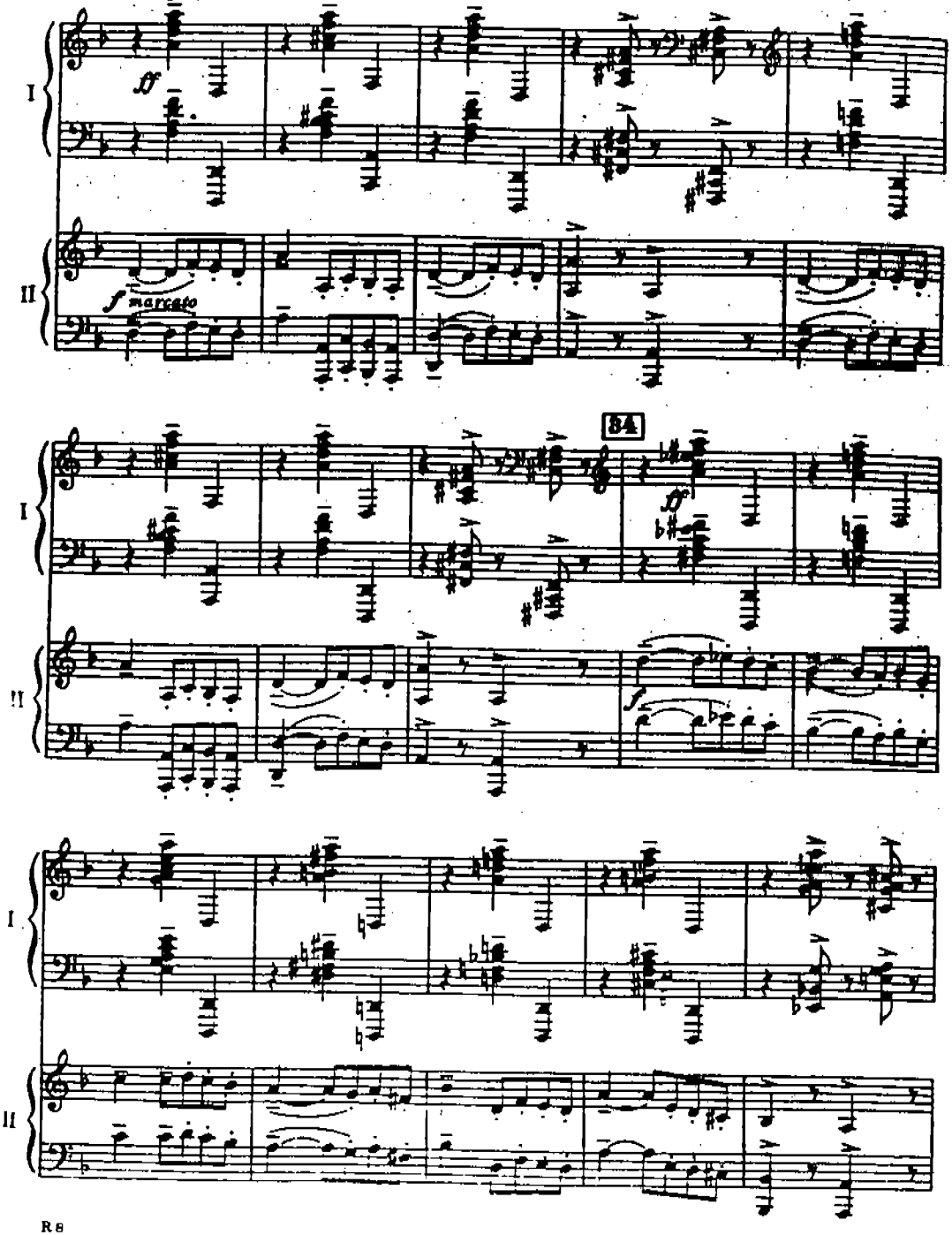
Tempo di Minuetto

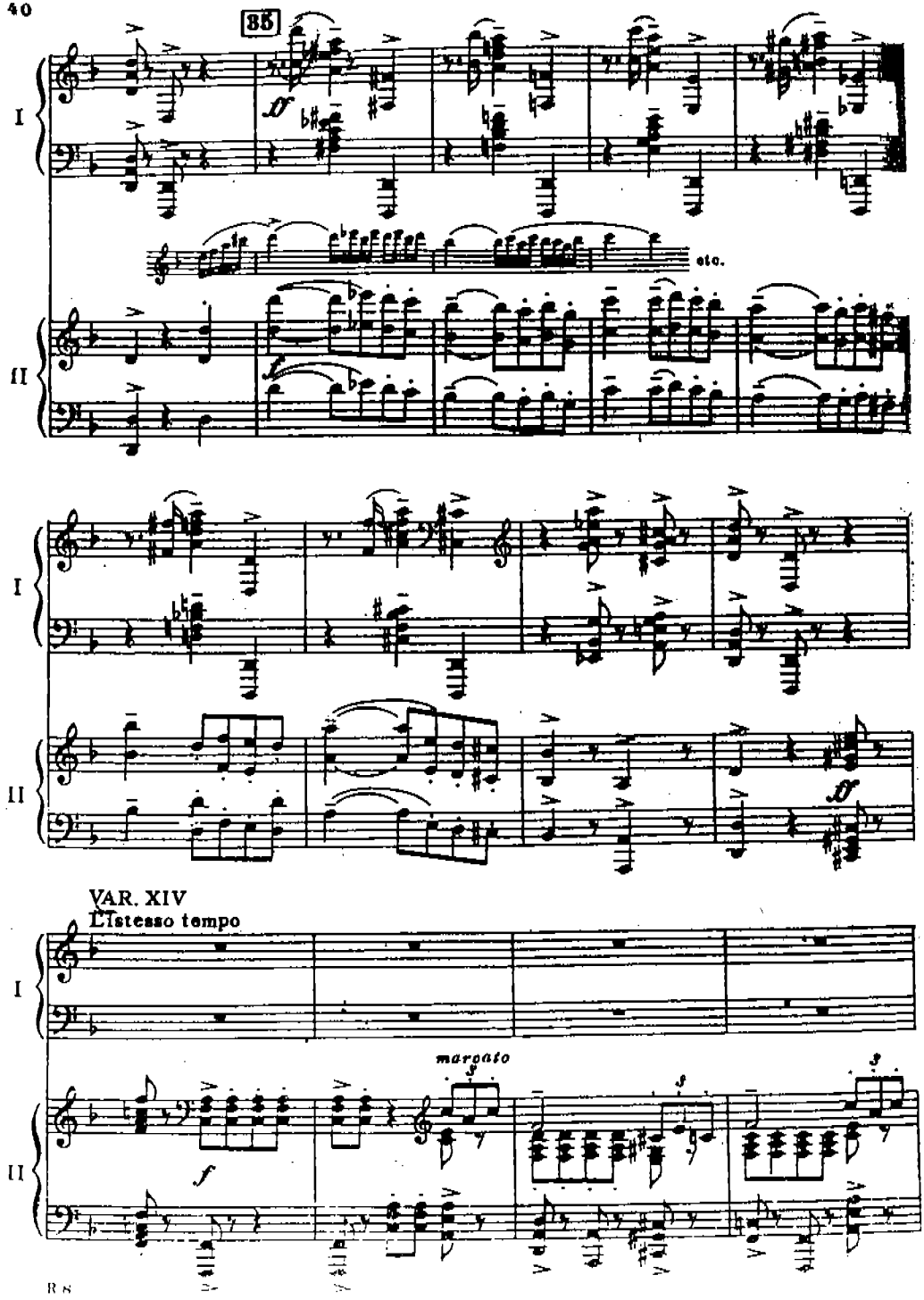


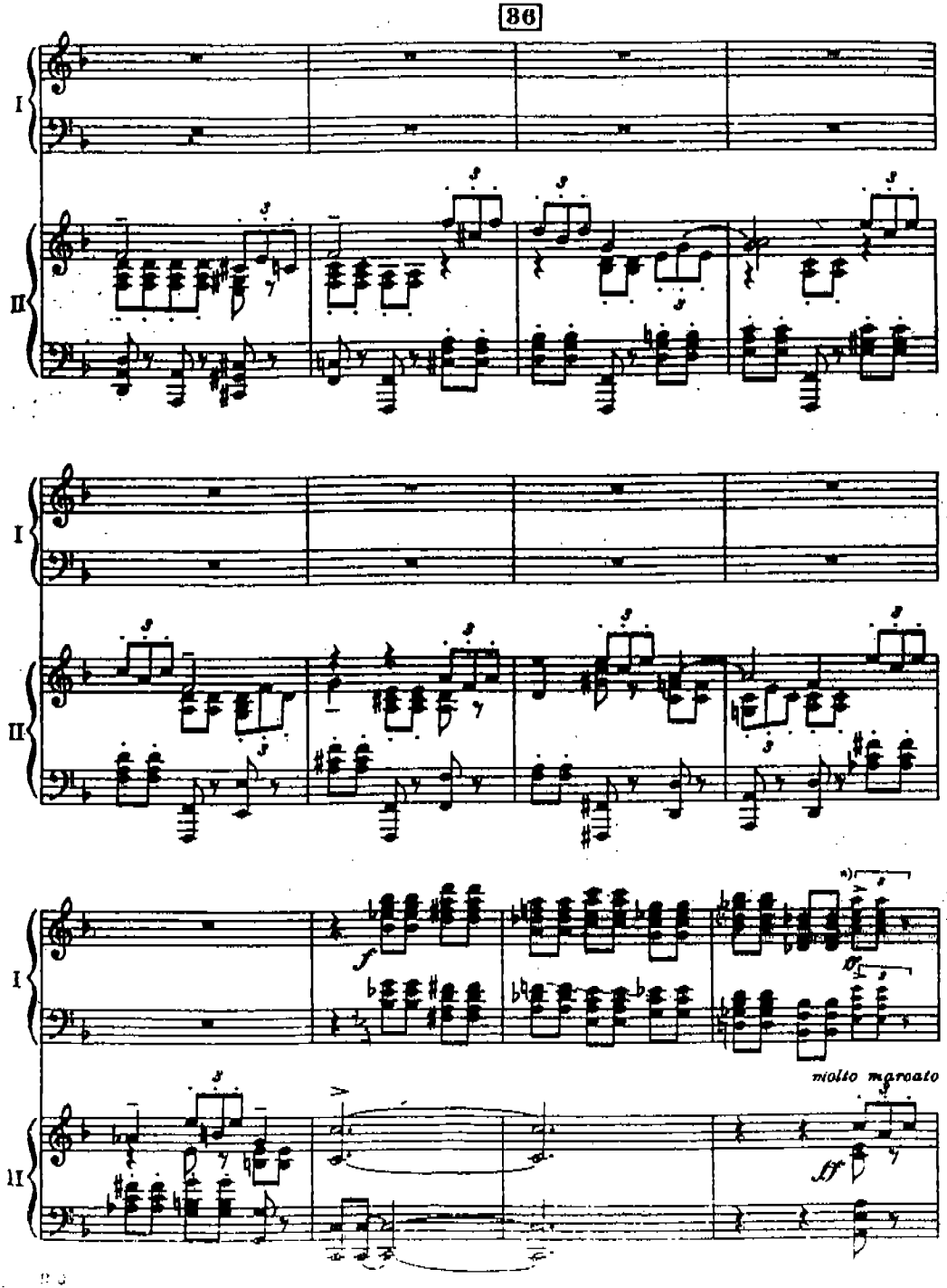

I
II
poco cresc.
etc.
Celli
cresc.
mf
mf
dim.
I
II
mf
dim.
I
II

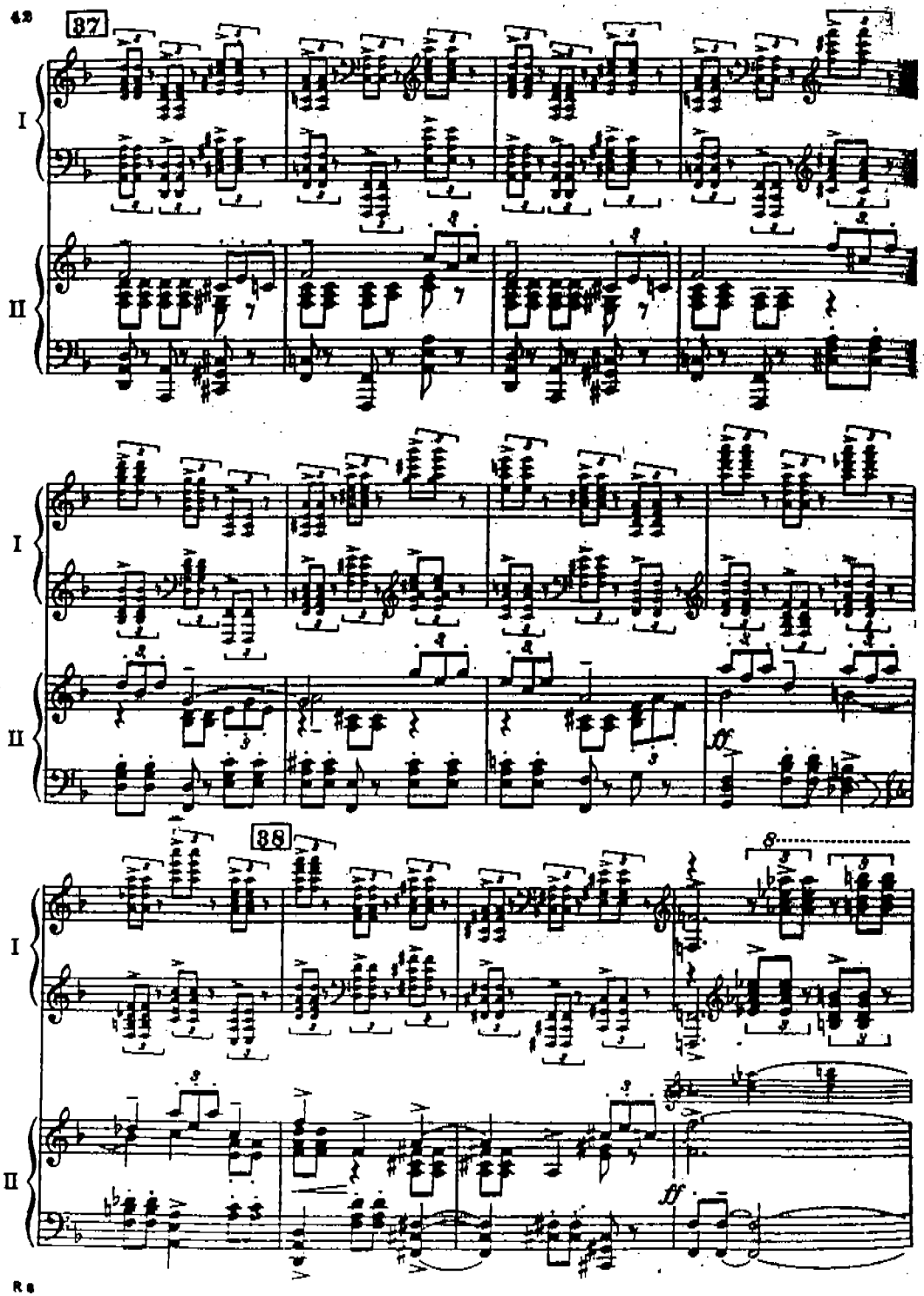

33
8
I
p
cantabile
mf
II
8
8
I
dim.
p
II
mf
dim.
p
dim.
I
p
II

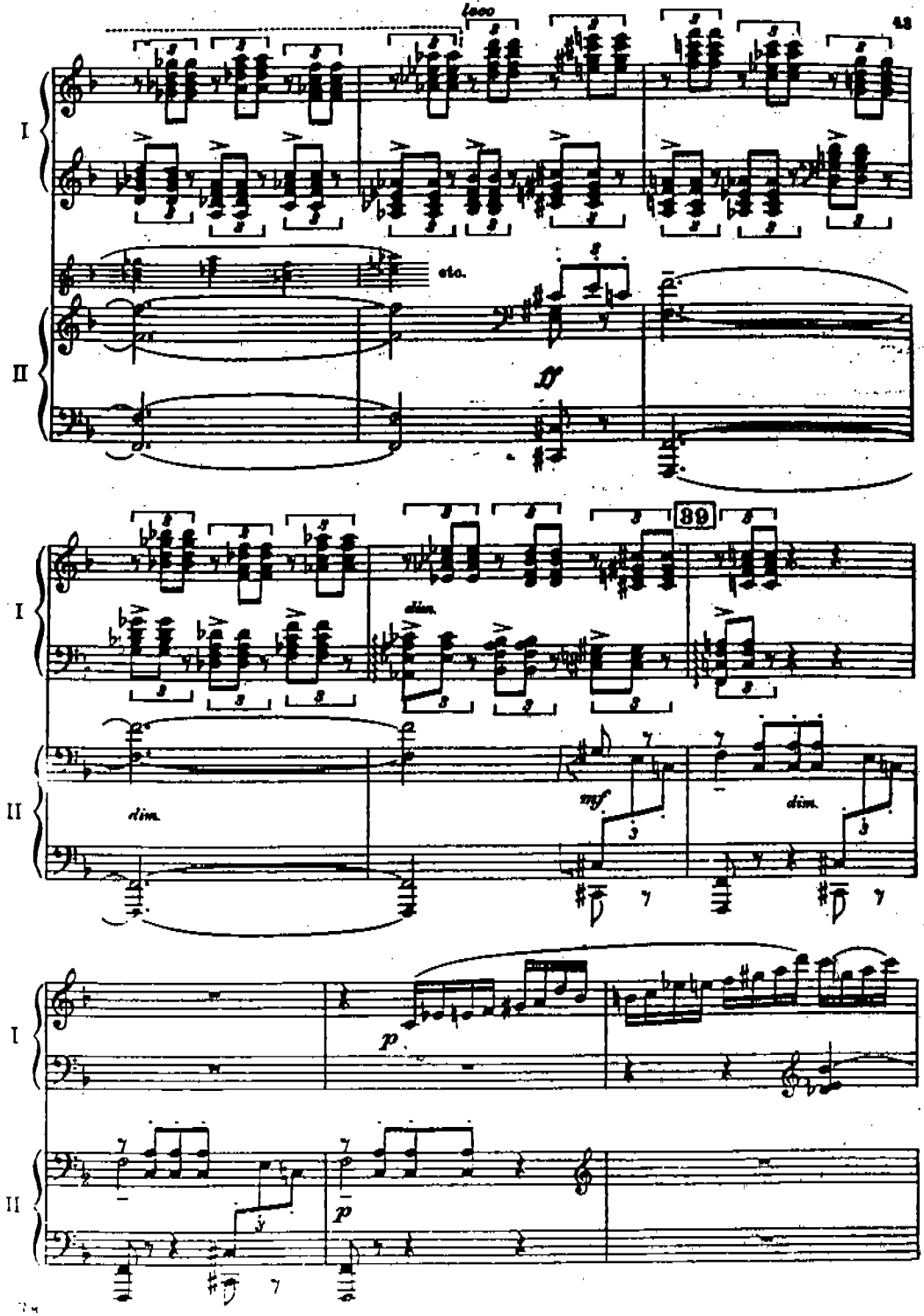
VAR. XIII
Allegro




35
I
II
ff
etc.
I
II
ff
VAR. XIV
L'Istesso tempo
I
II
marcato
f


86
I
II
molto marcato
ff

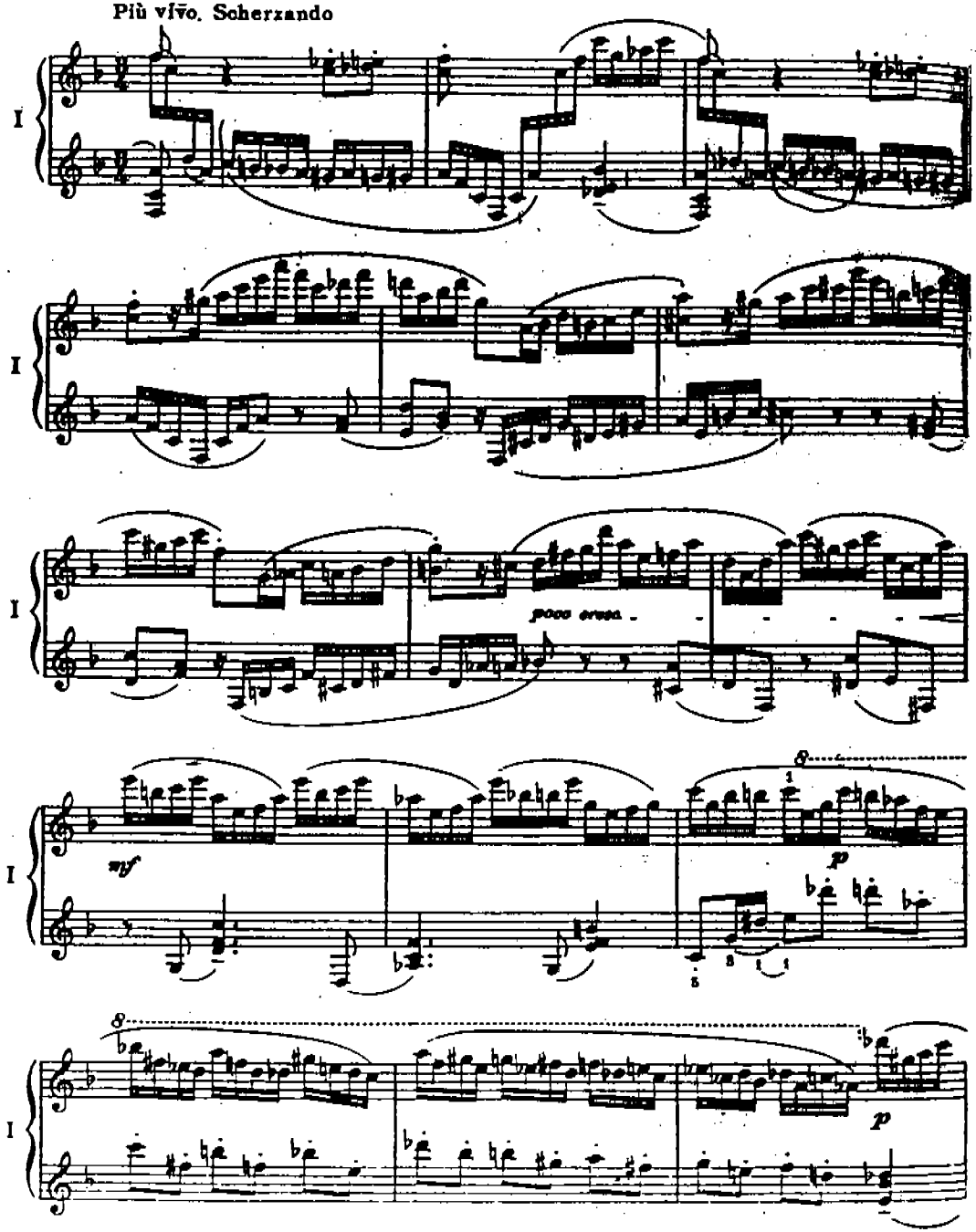

37
I
II
ff
38
8
I
II
ff

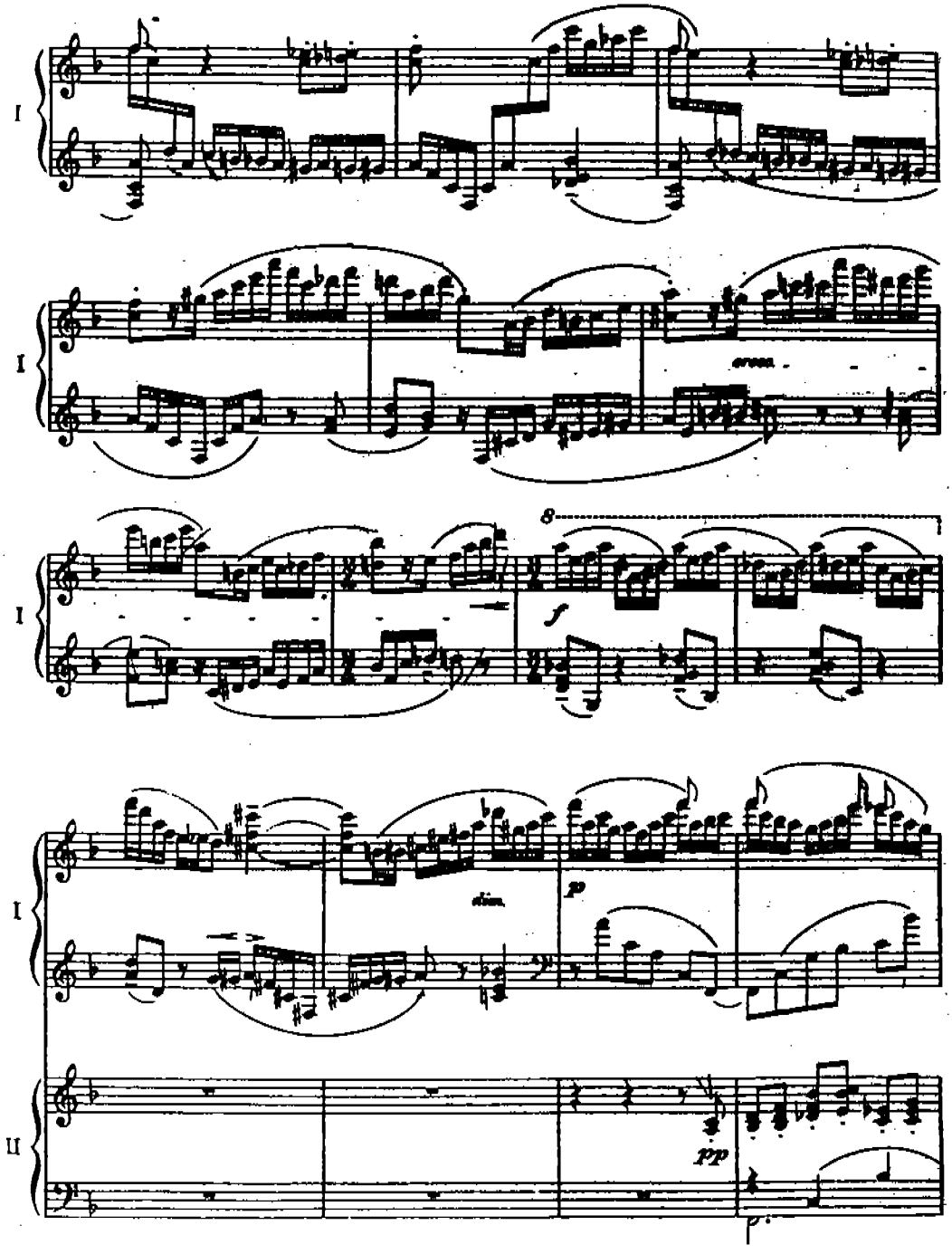

loco
I
II
etc.
ff
39
dim.
mf
dim.
p
p

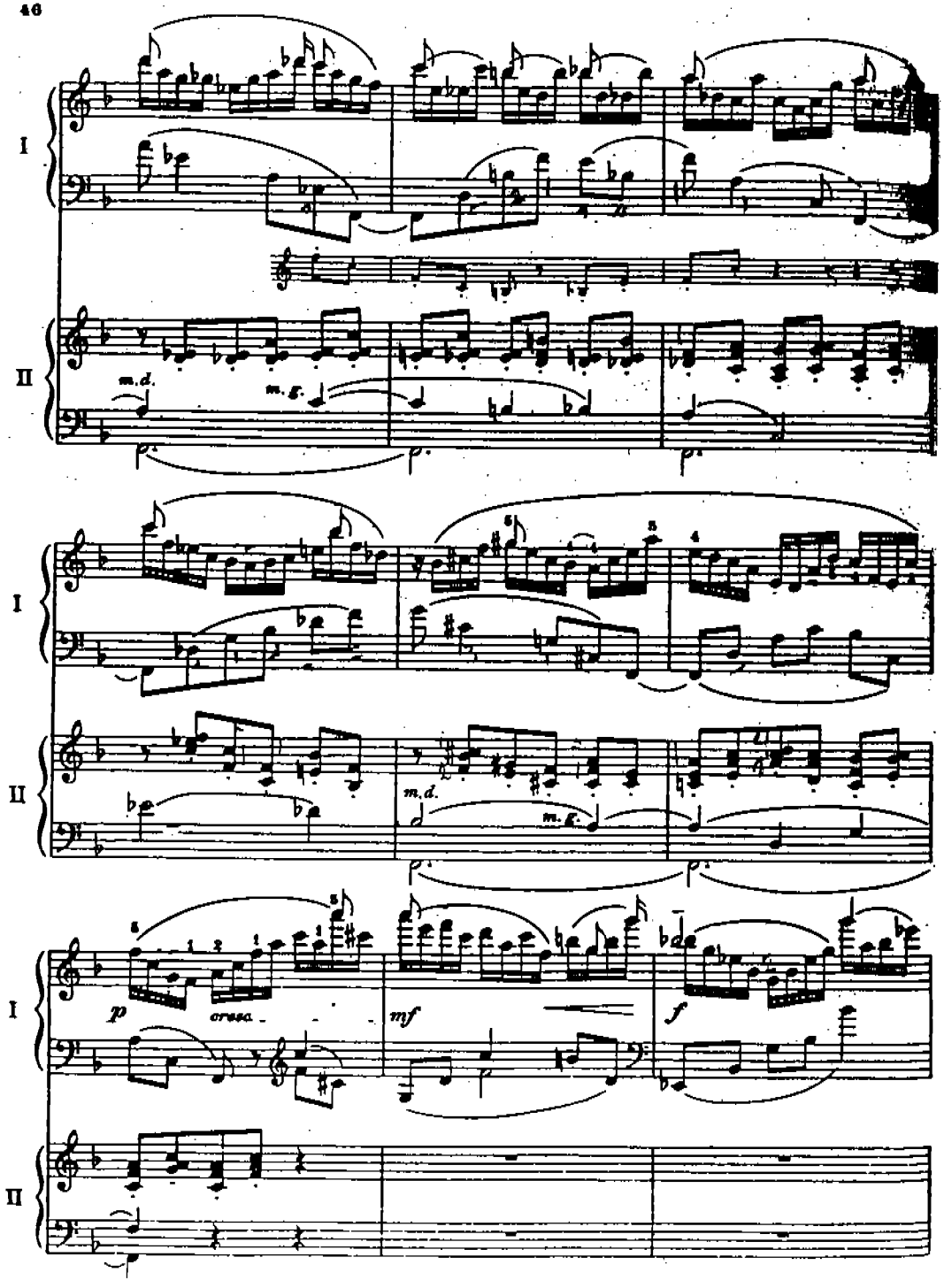
VAR. XV

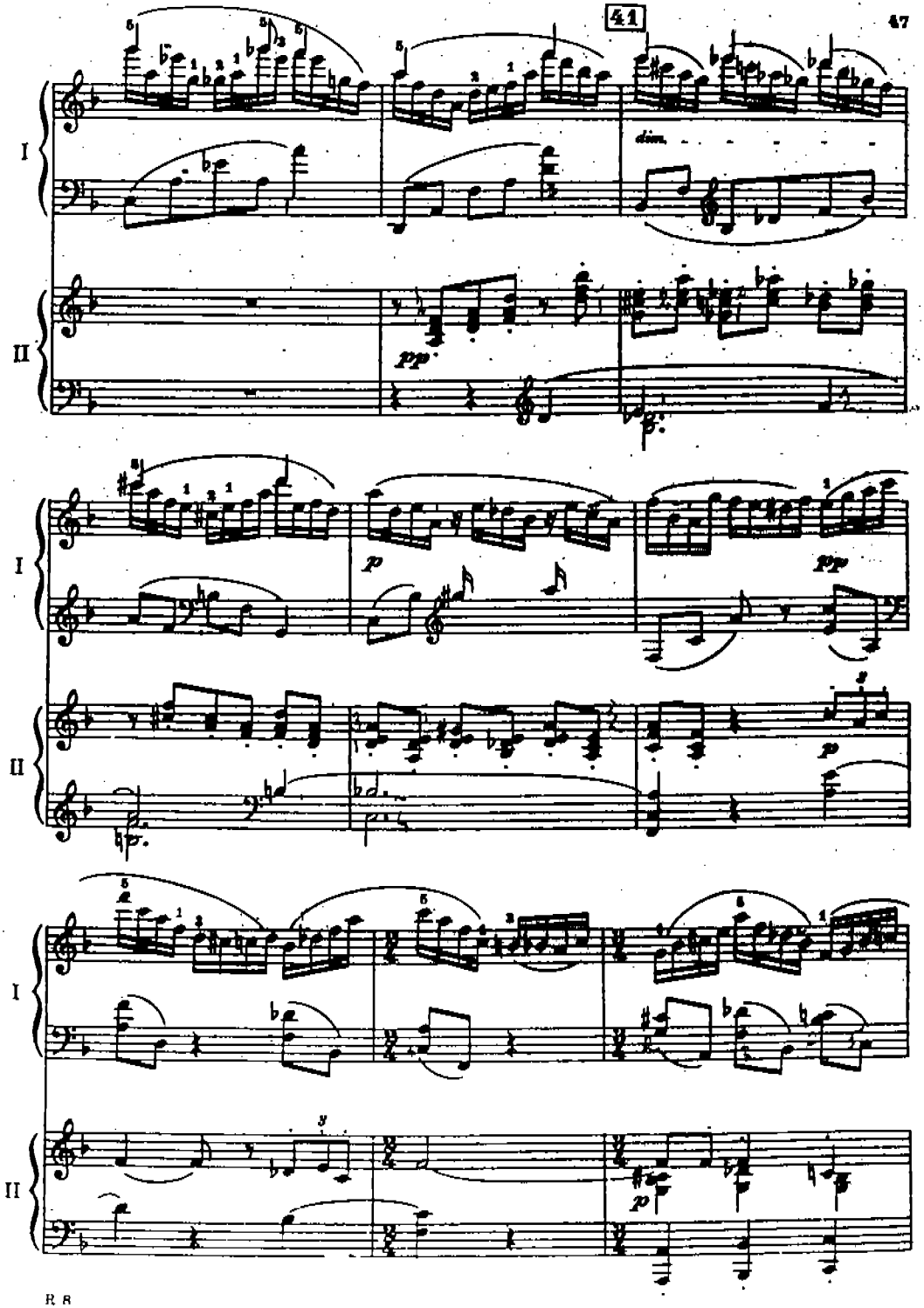
(Orchestra: Tacet)

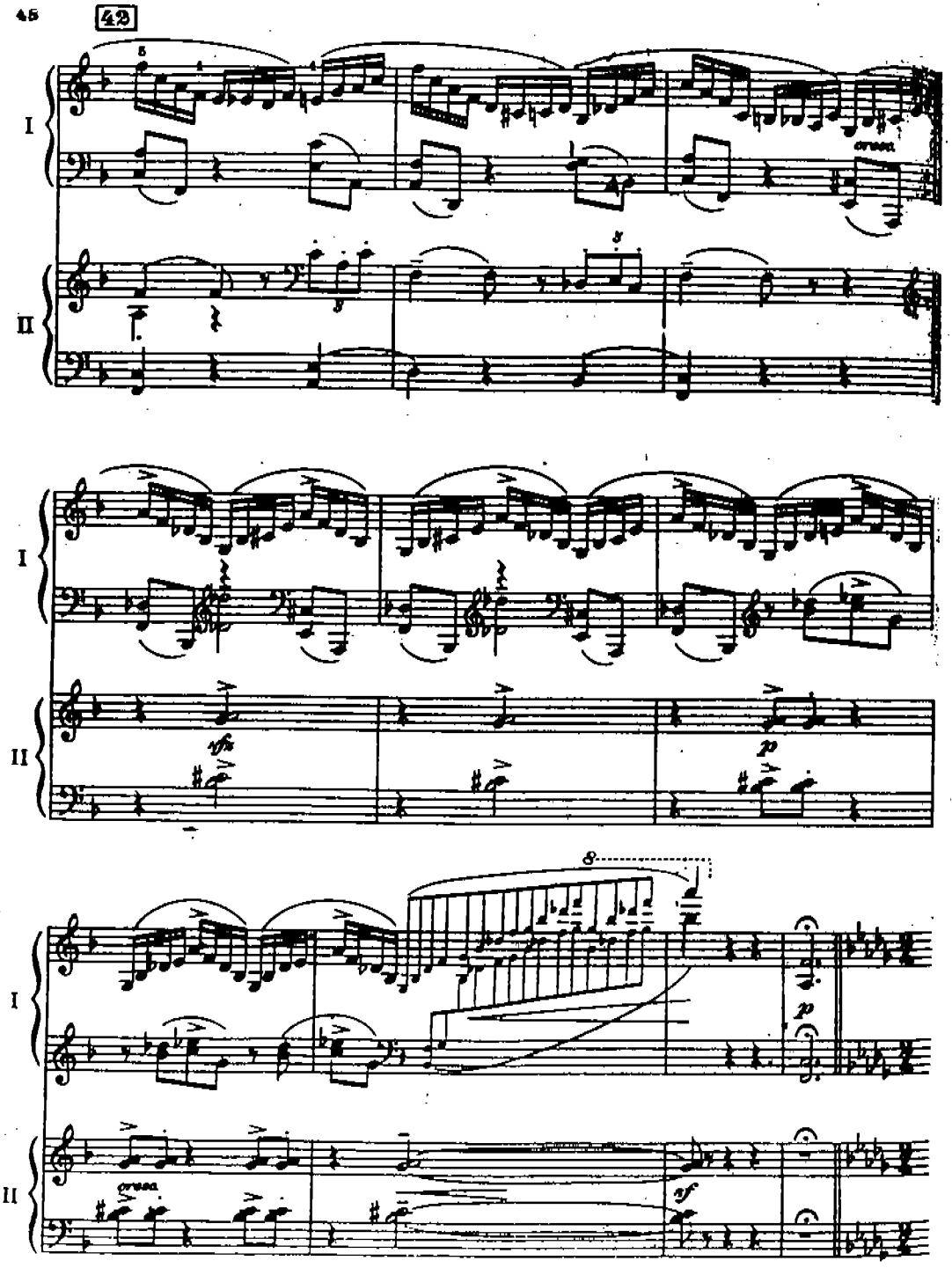
Più vīvo. Scherzando



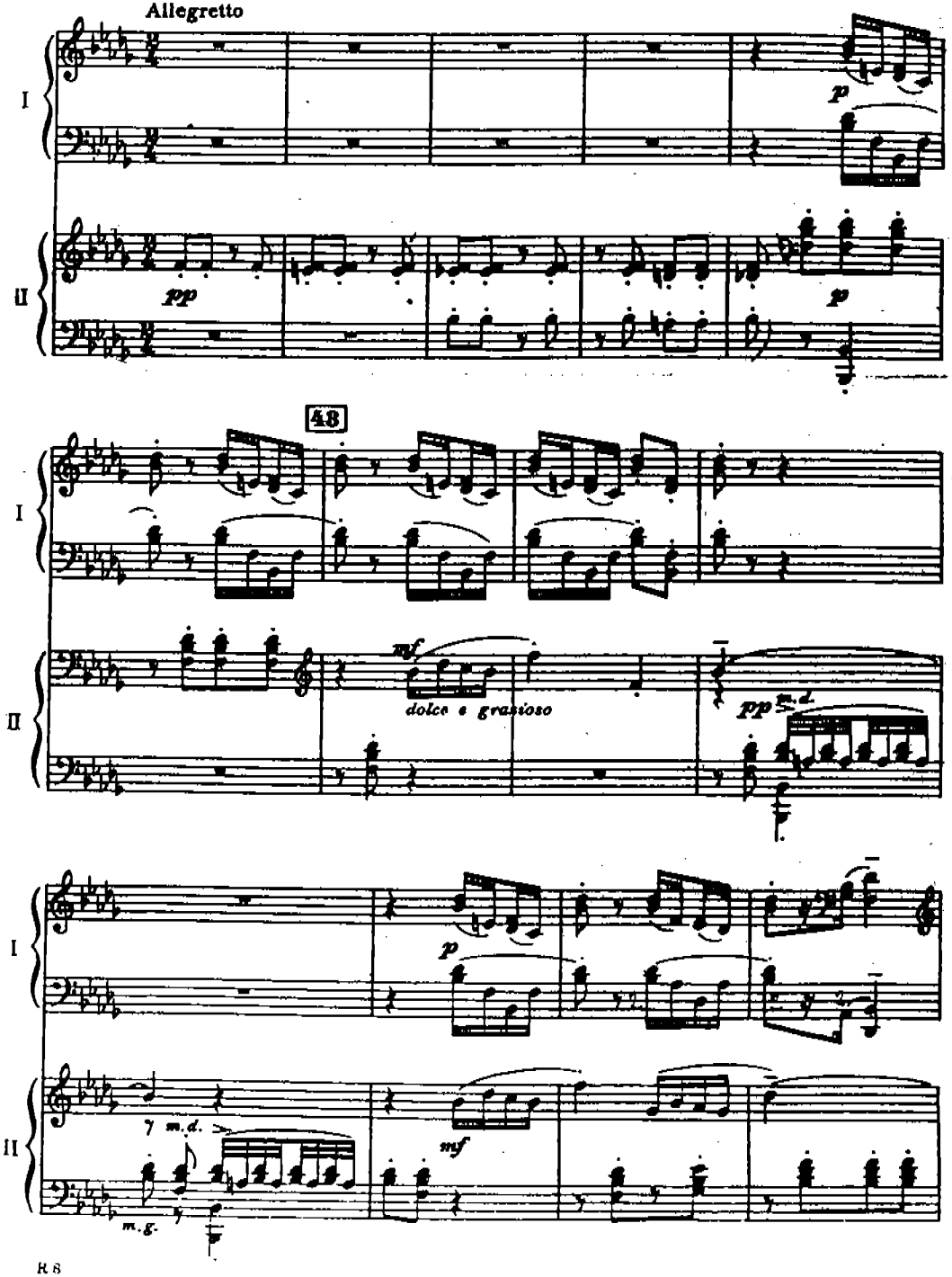

I
I
8
I
f
dim.
p
II
pp

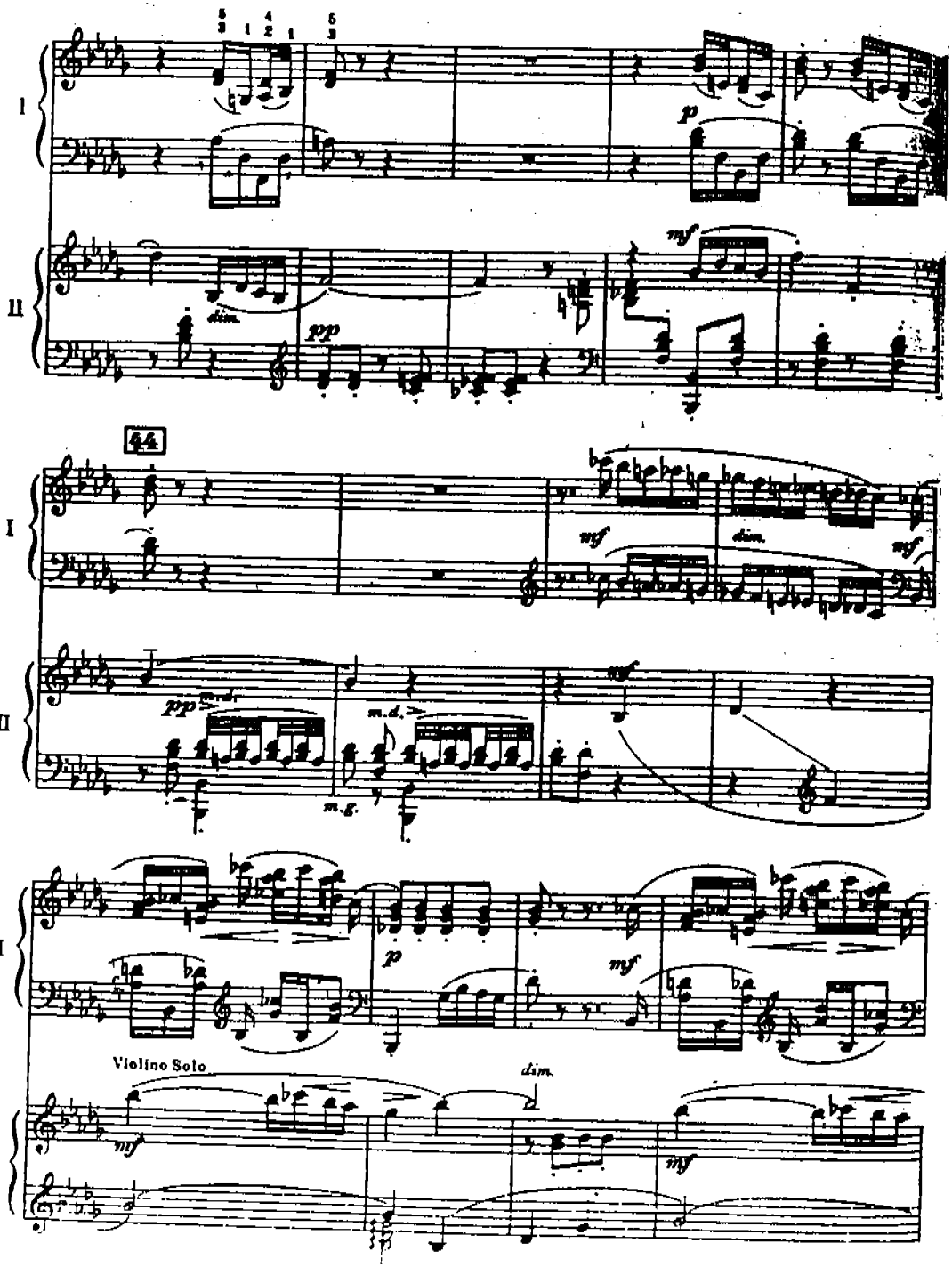

I
II
m.d.
m.g.
p
I
II
m.d.
m.g.
p
I
II
p
cresc.
mf
f

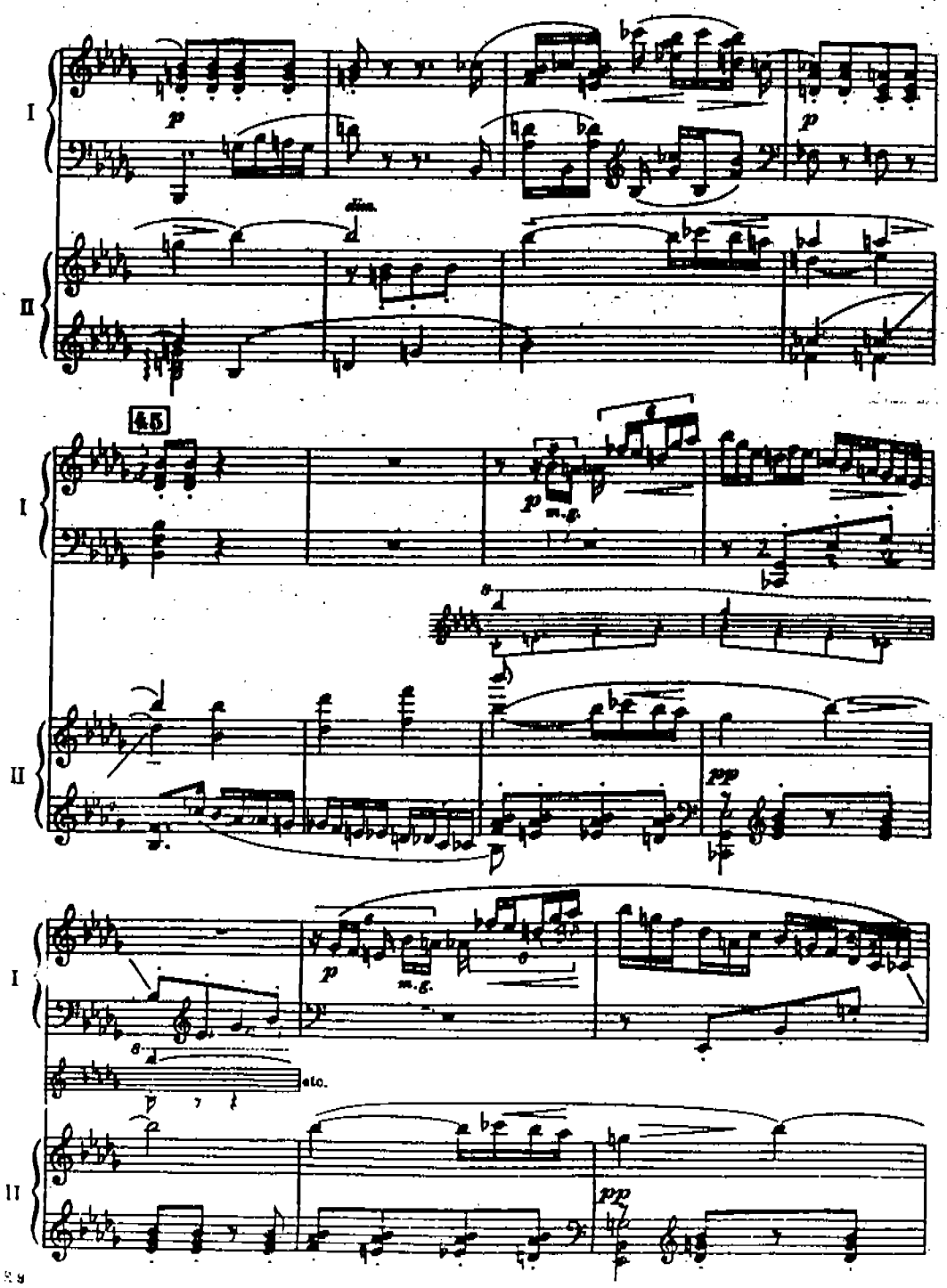

I
II
dim.
pp
p
pp
p
p

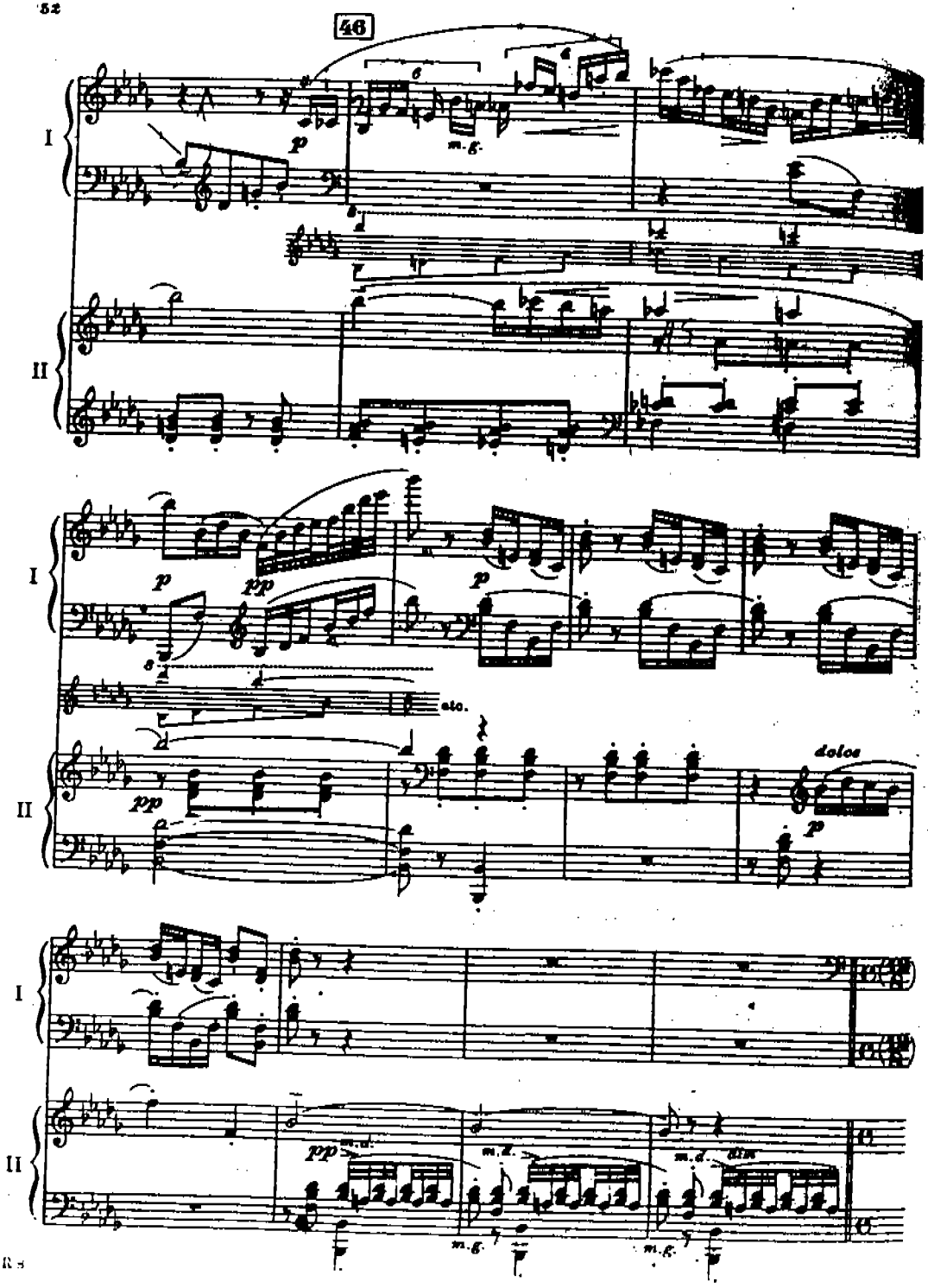

42
I
II
cresc.
sfz
p
8
sf

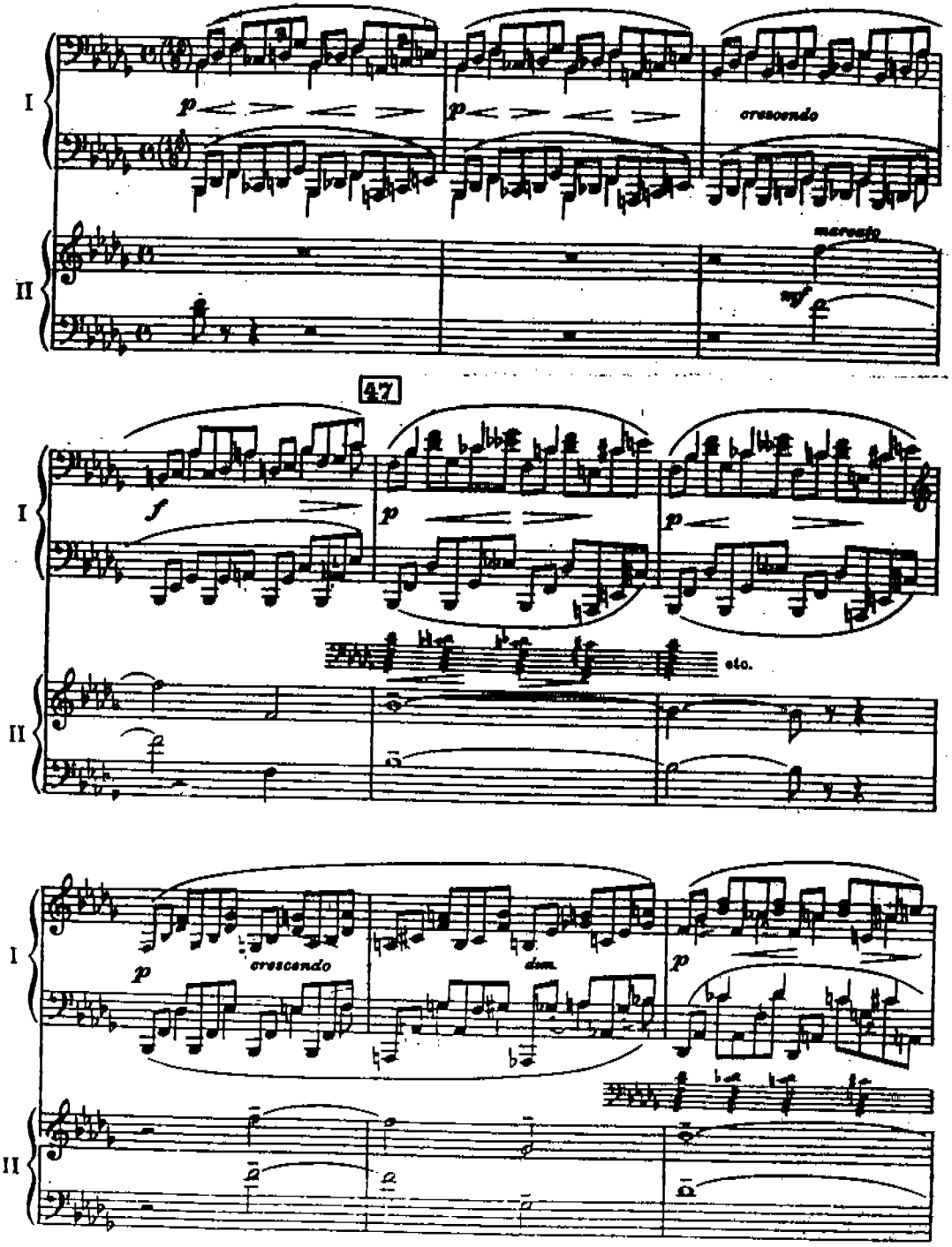
VAR. XVI
Allegretto

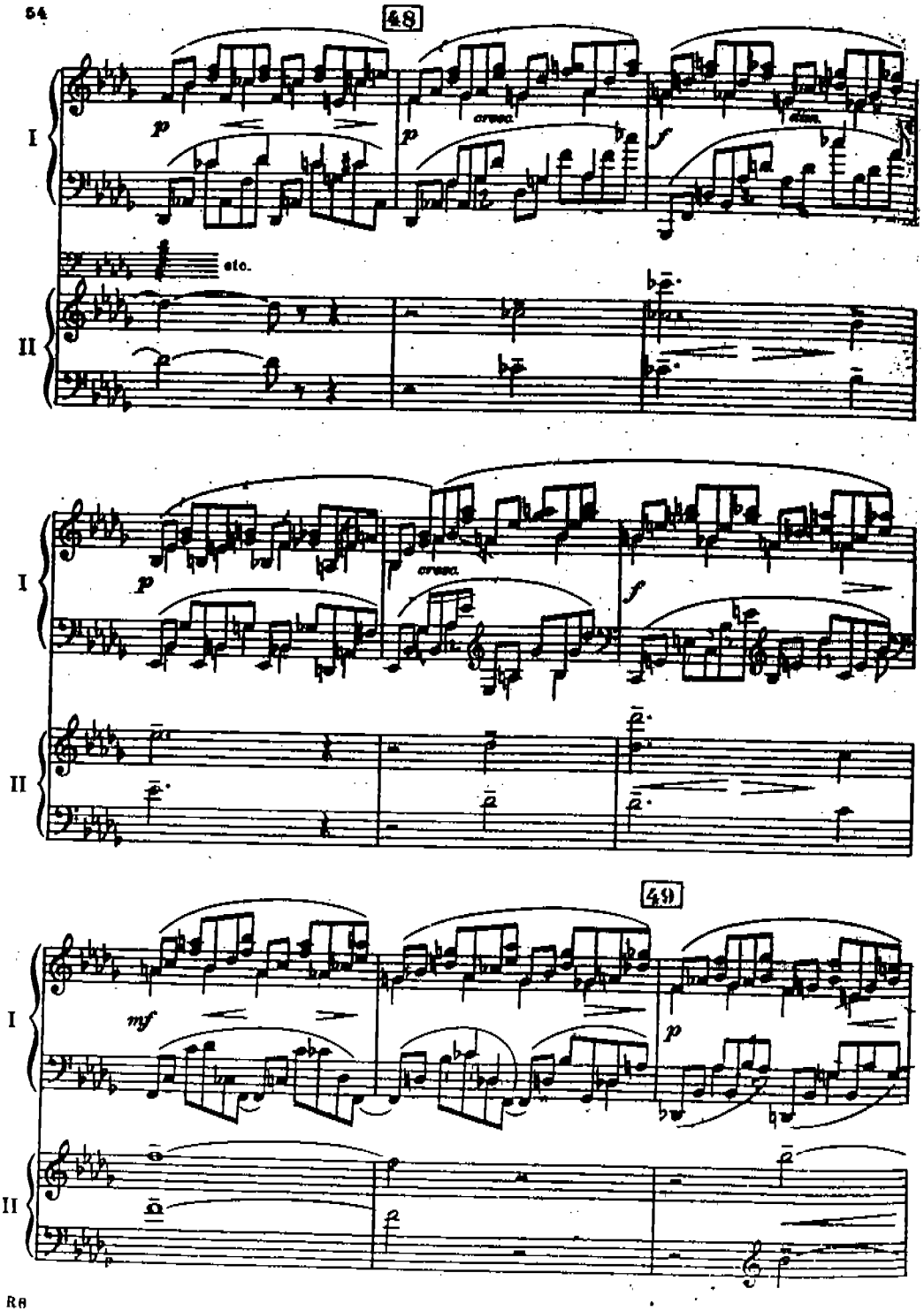


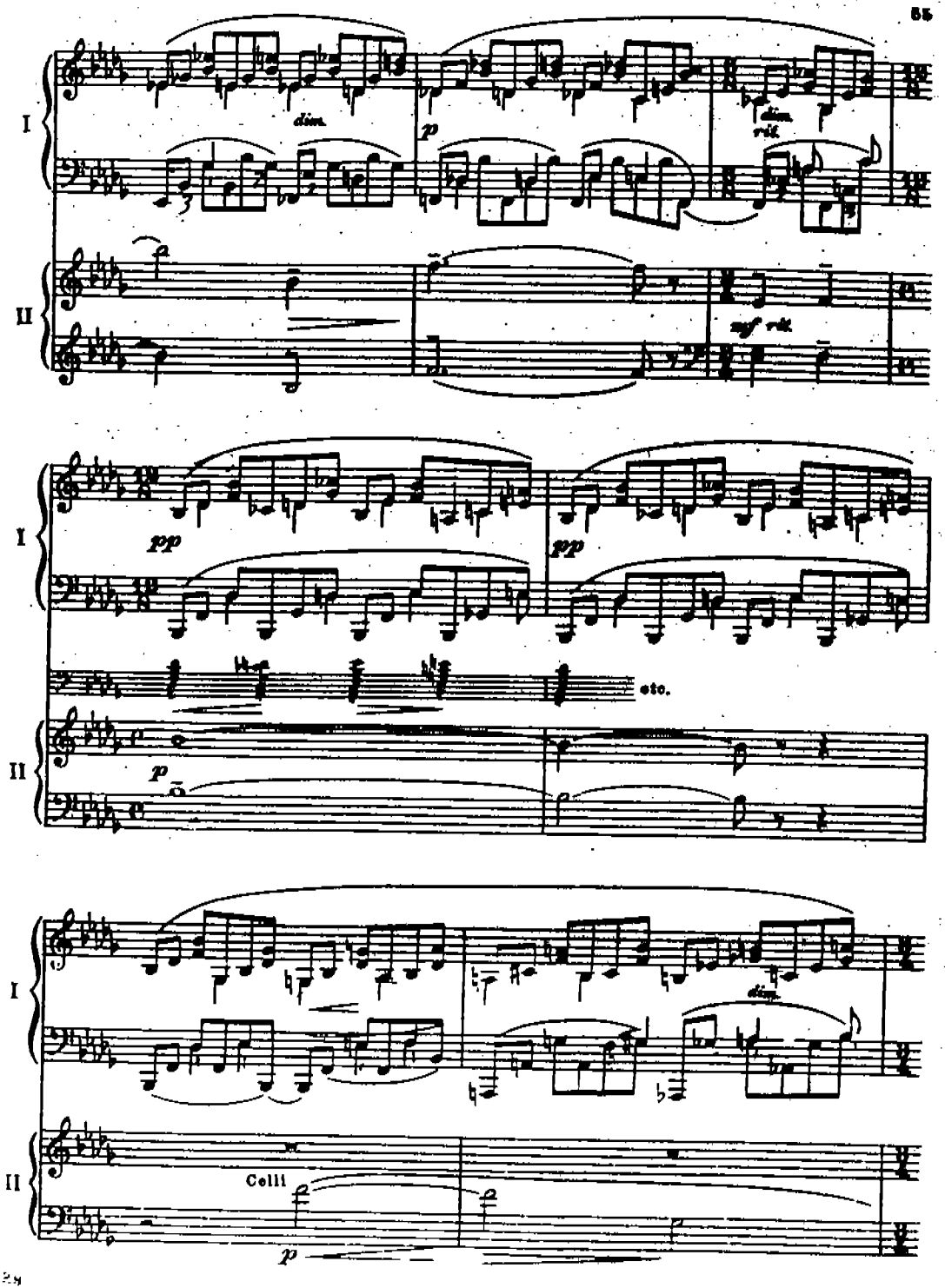

I
II
p
mf
dim.
pp
44
mf
dim.
mf
pp
m.d.
m.d.
m.g.
mf
I
p
mf
Violino Solo
dim.
II
mf
mf


I
II
p
dim.
45
m.g.
pp
etc.

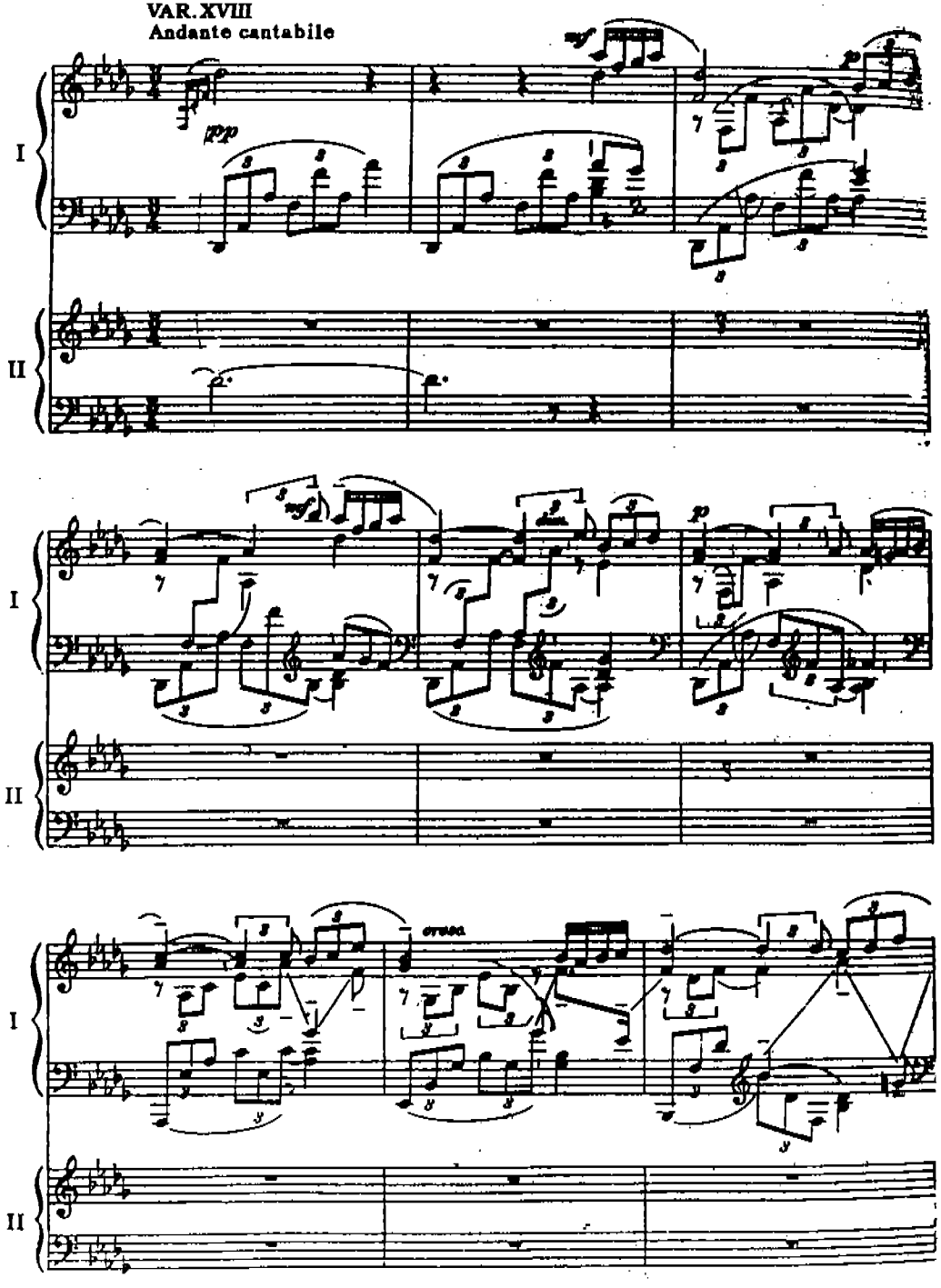

46
I
II
p
m.g.
pp
etc.
dolce
m.d.
m.s.
dim

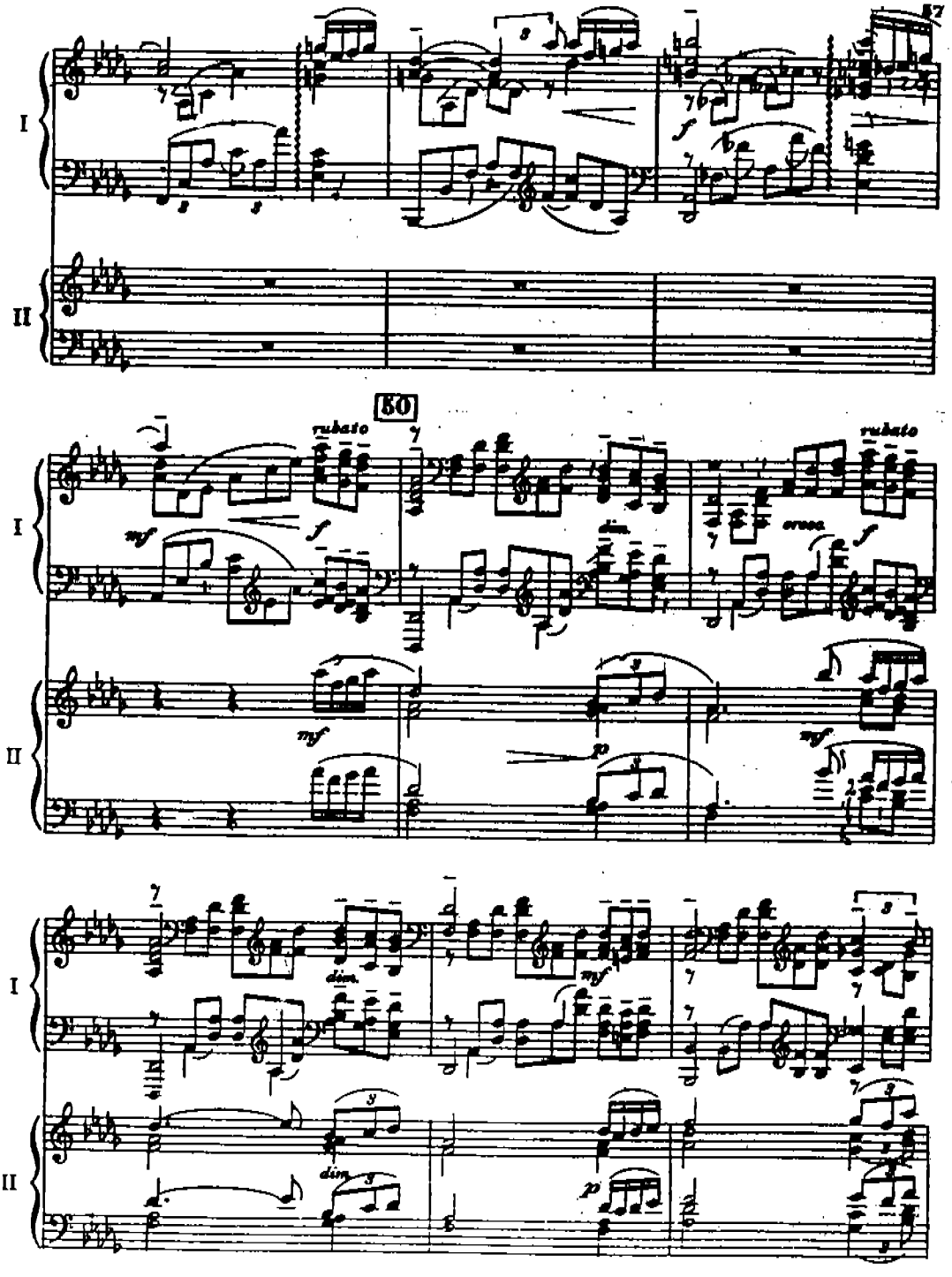

I
II
p
p
crescendo
marcato
mf
47
I
II
f
p
p
etc.
I
II
p
crescendo
dim.
p

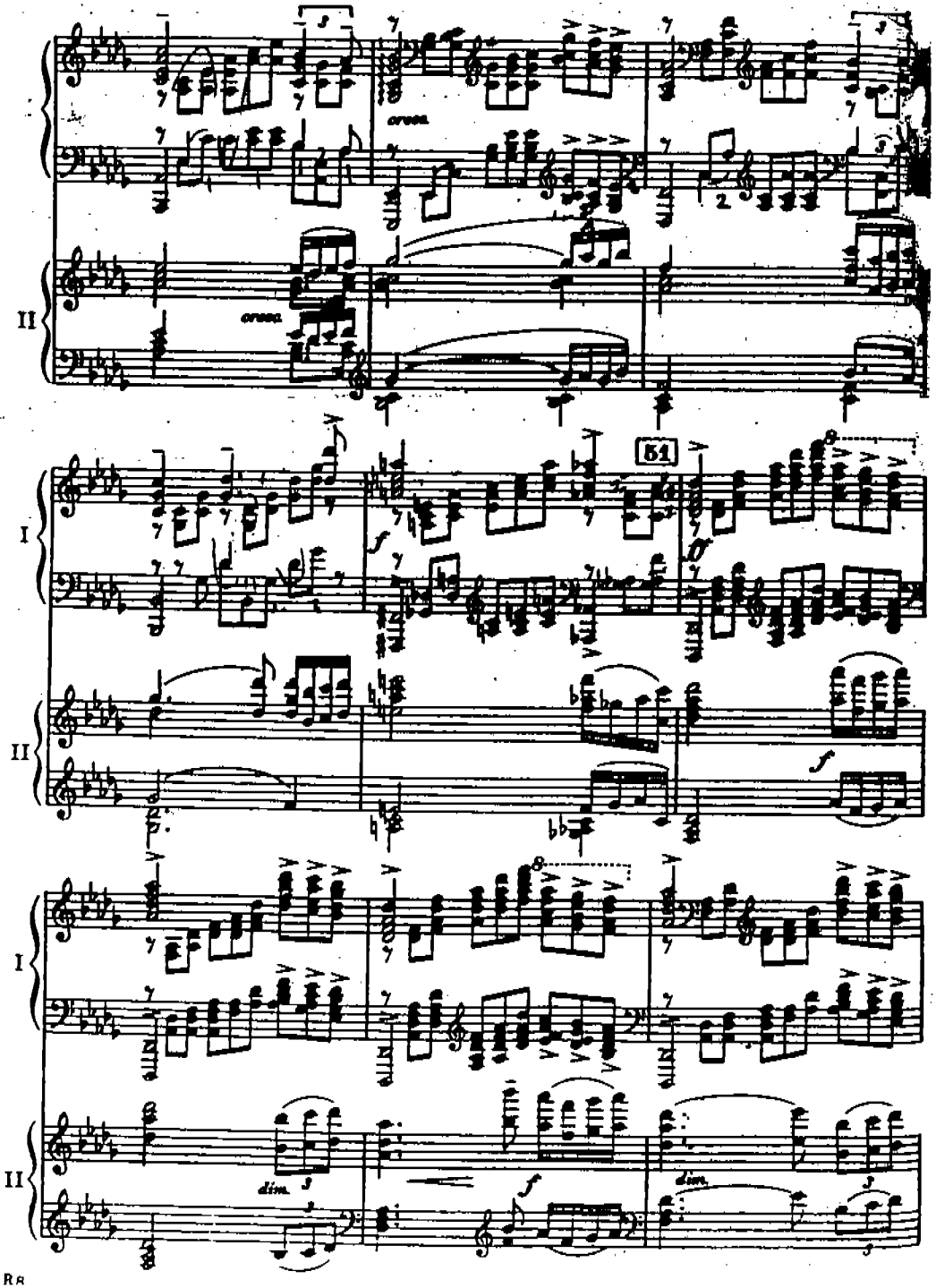

48
I
p
cresc.
p
dim.
f
etc.
II
I
p
cresc.
f
II
49
I
mf
p
II

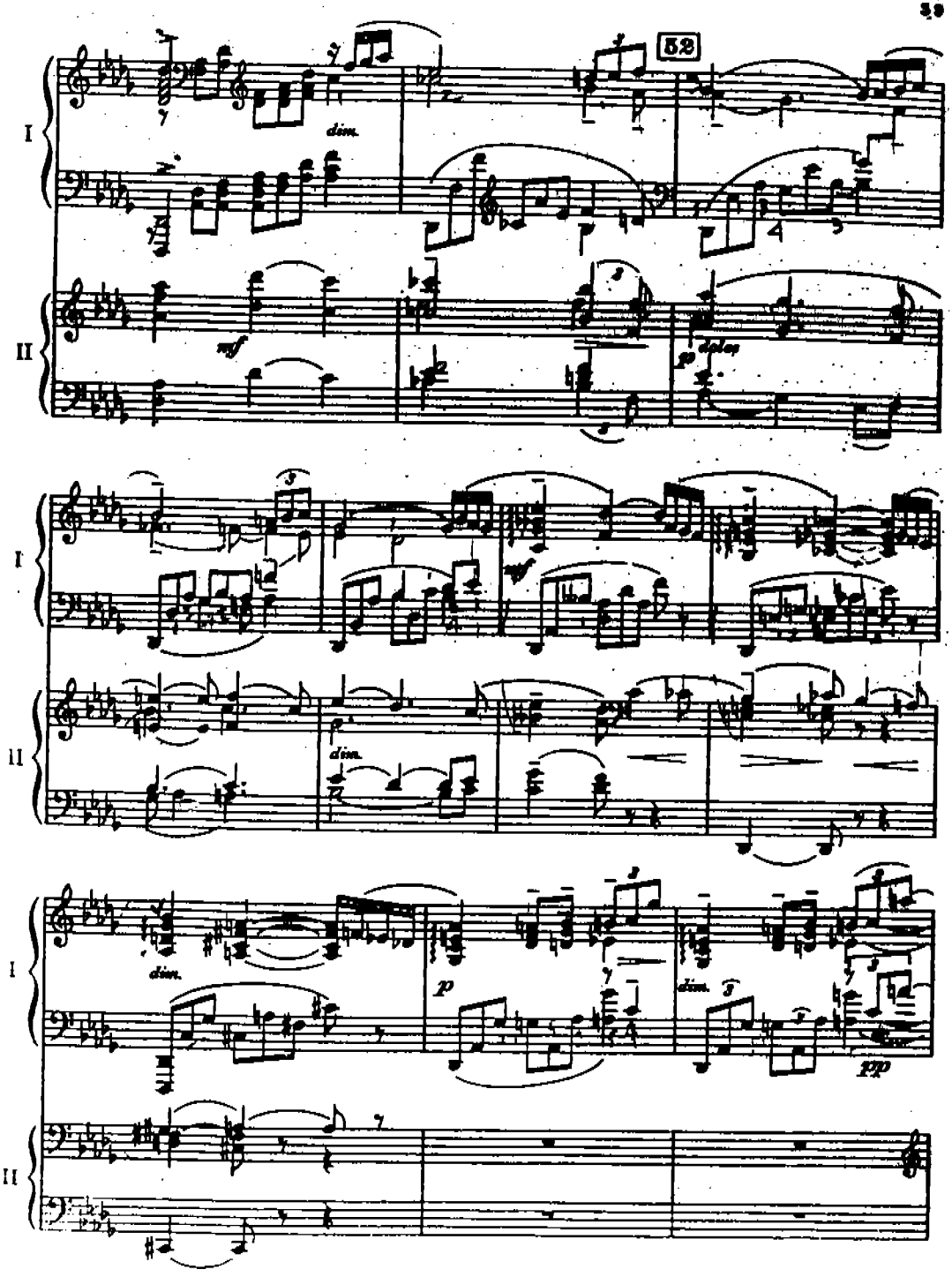

I
II
dim.
p
dim.
rit.
mf rit.
pp
pp
etc.
p
dim.
Celli
p

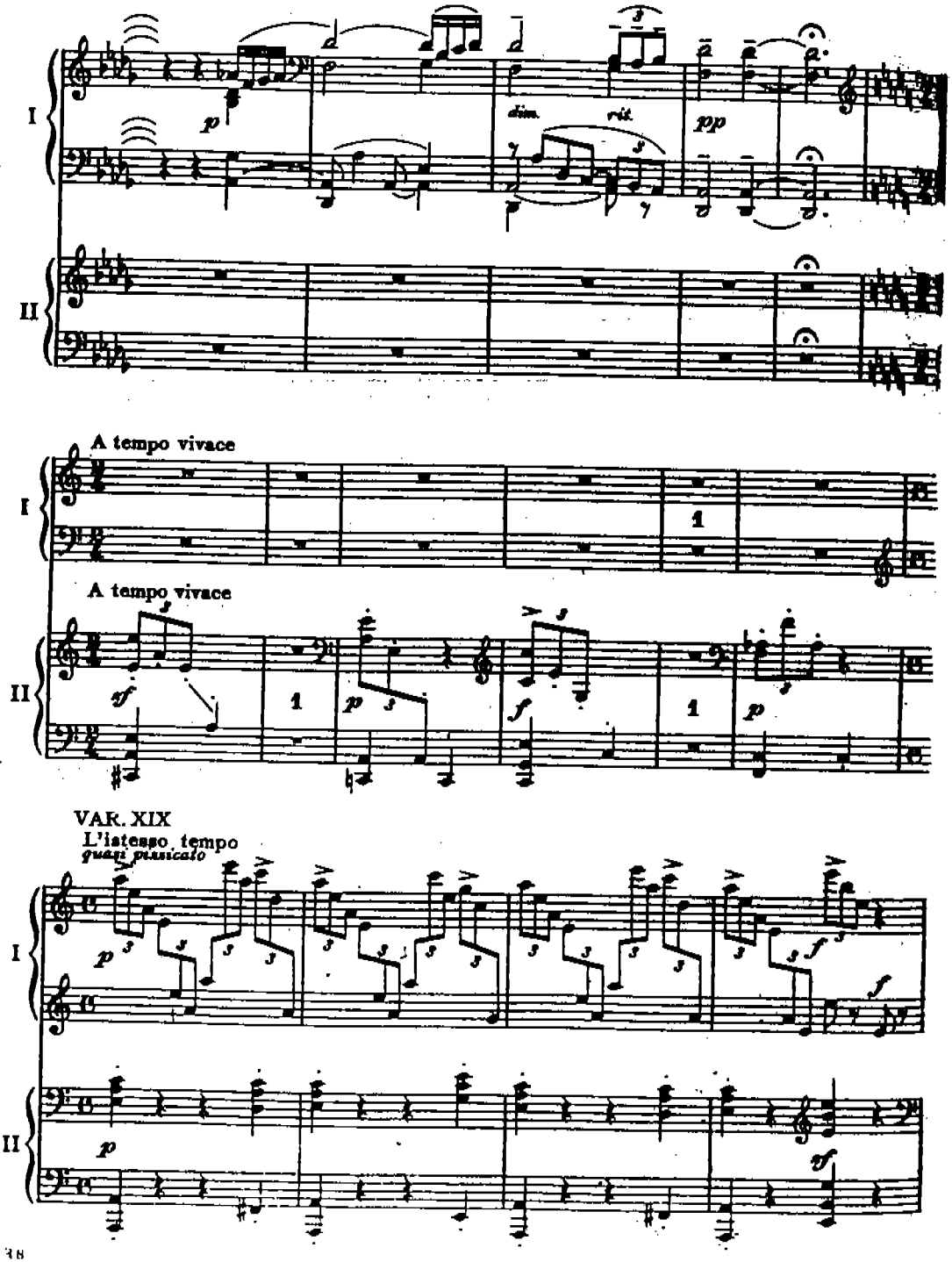
VAR. XVIII
Andante cantabile

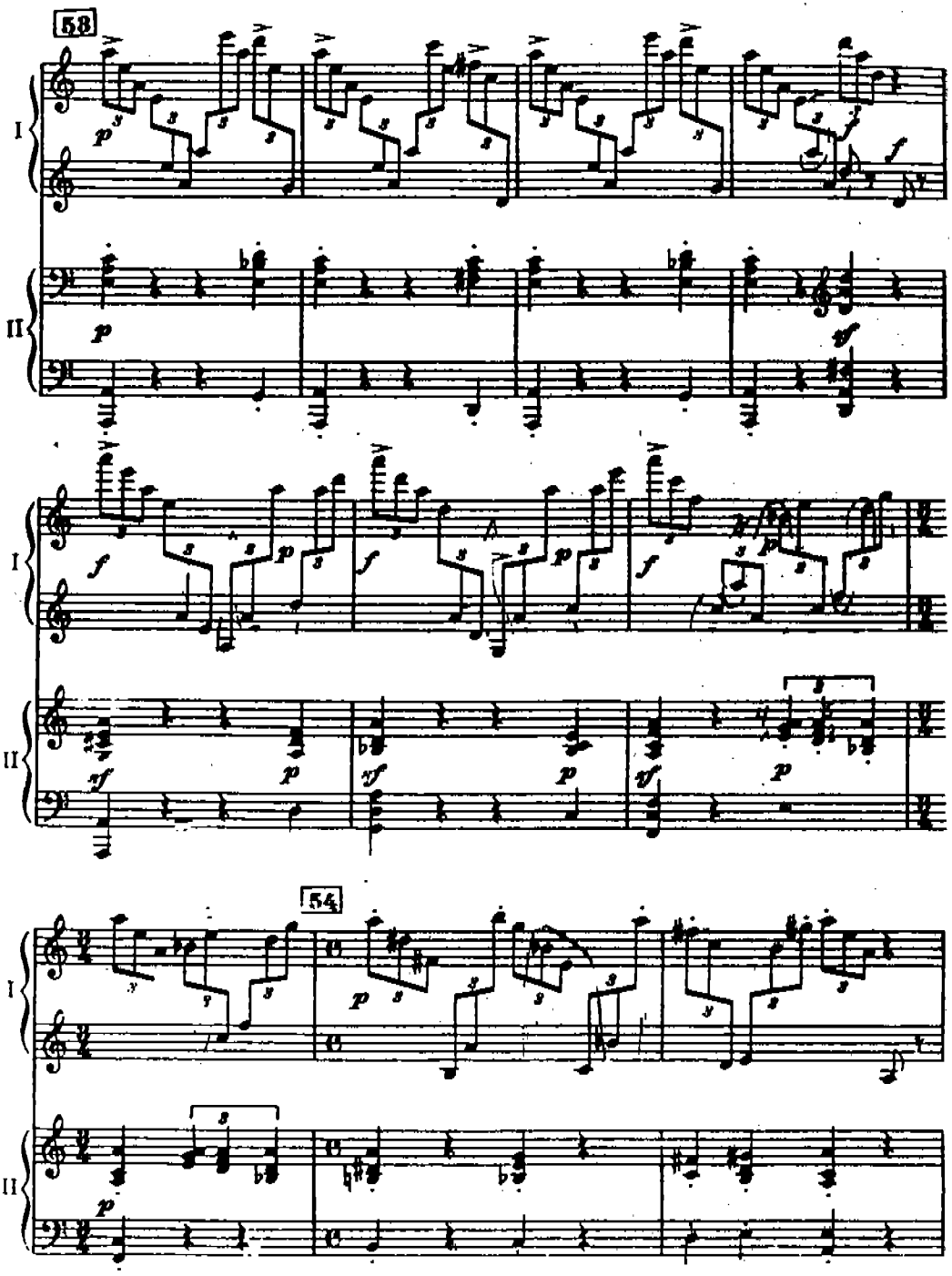


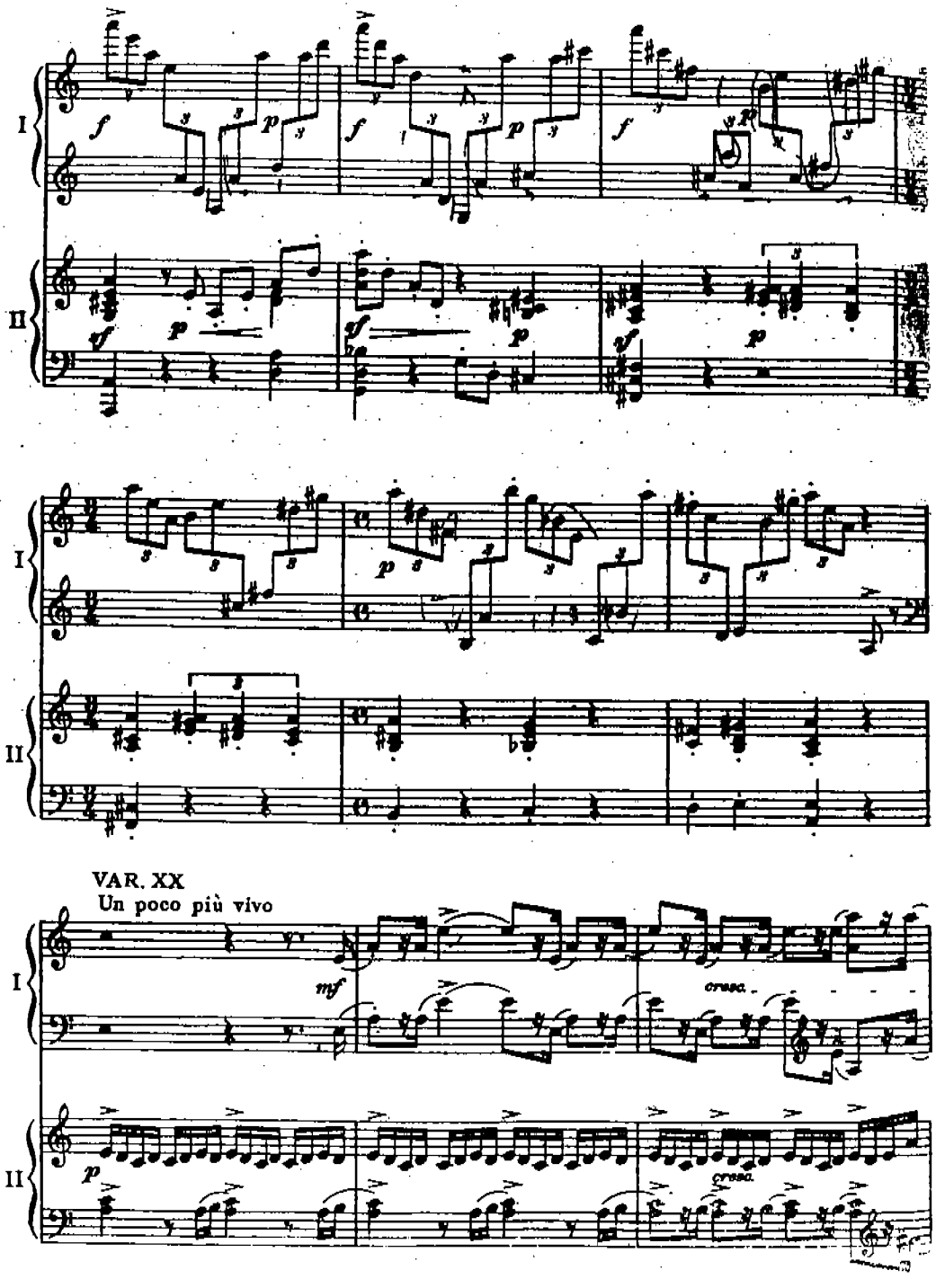

47
I
II
50
rubato
mf
f
dim.
rubato
mf
p
mf
dim.
mf
dim.
p

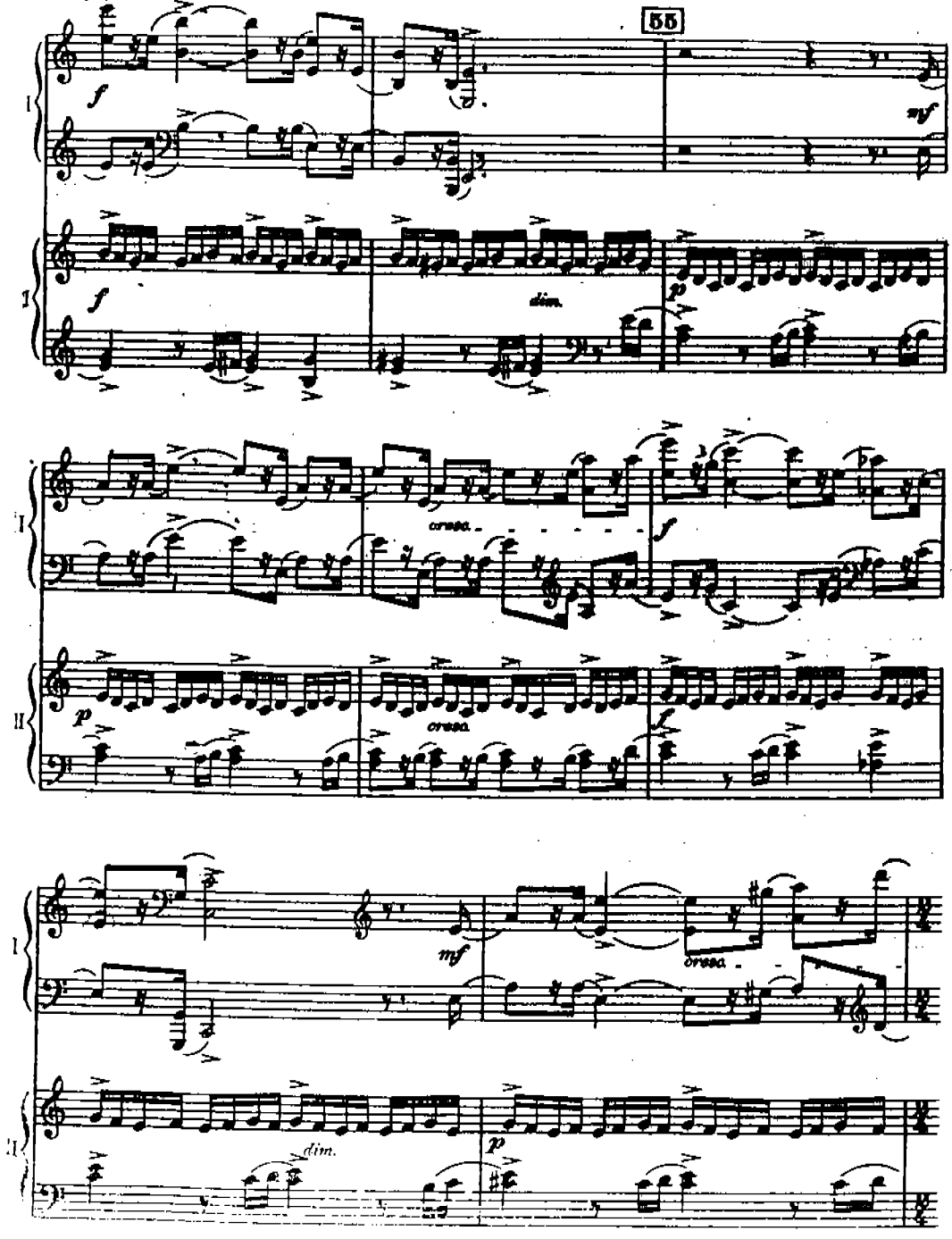

I
II
61
dim.
dim.

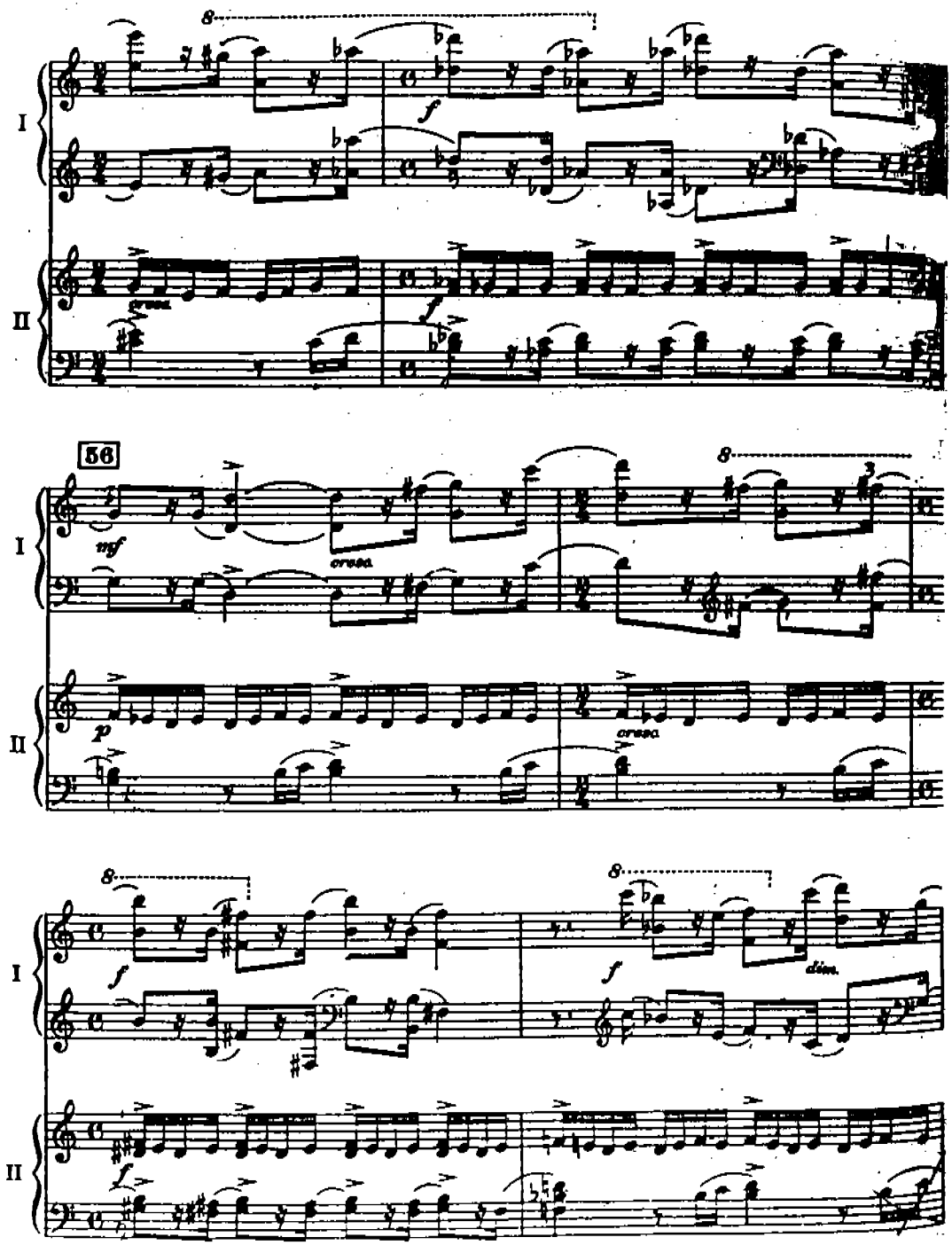

52
I
II
dim.
mf
p dolce
dim.
p
pp

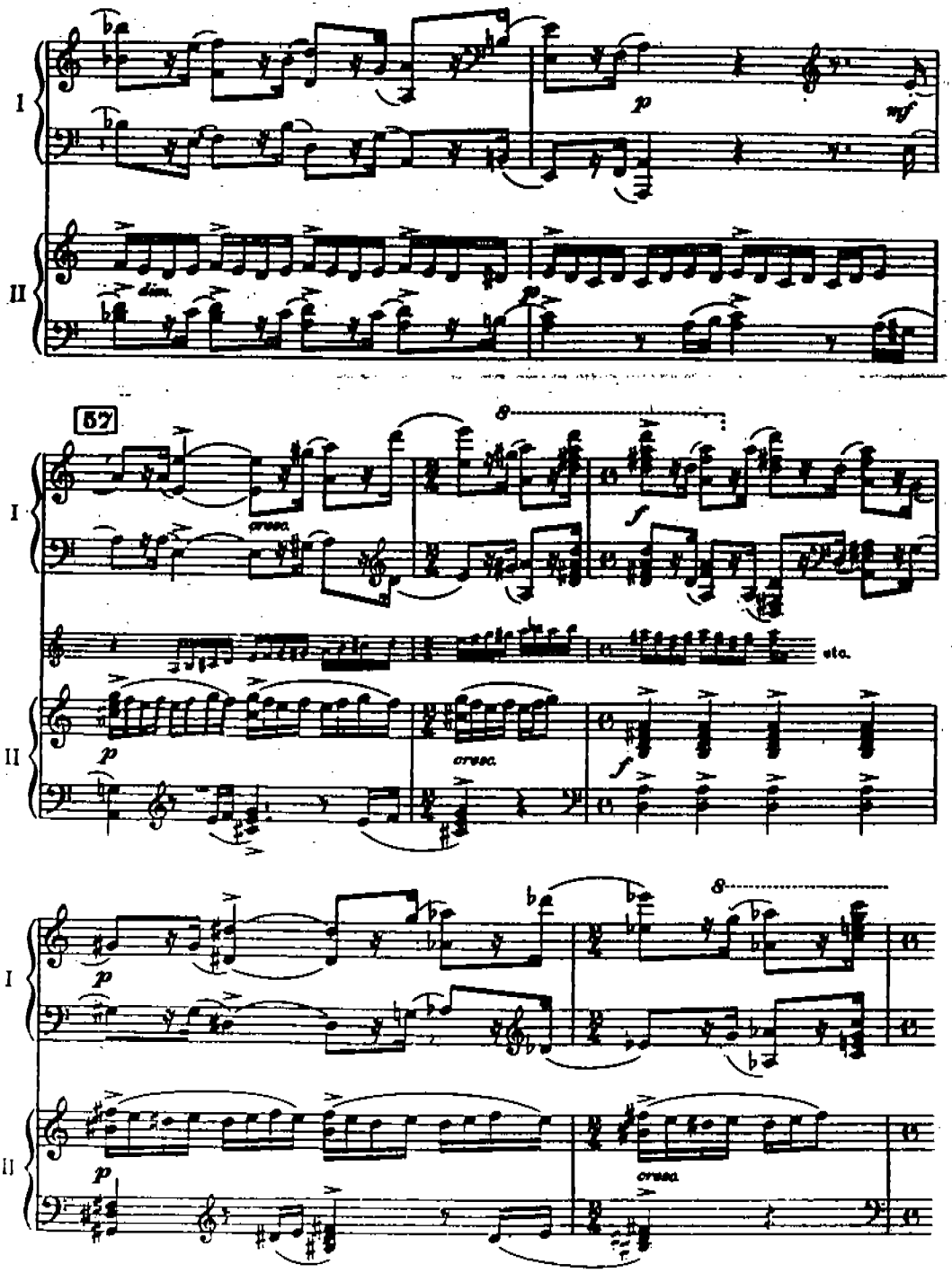

I
II
p
dim.
rit.
pp
A tempo vivace
A tempo vivace
sf
p
f
VAR. XIX
L'istesso tempo
quasi pizzicato
f
sf

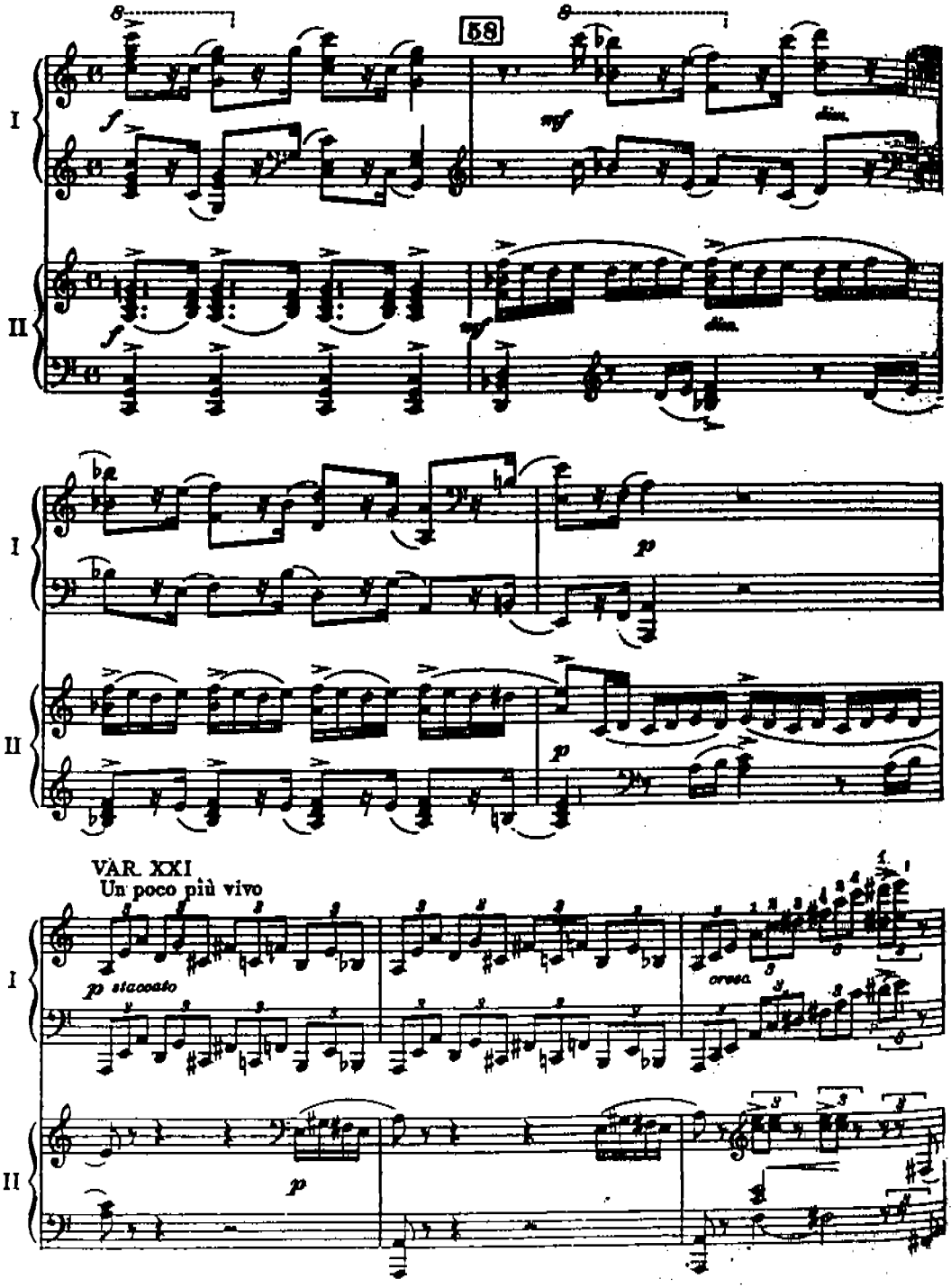

58
I
II
54

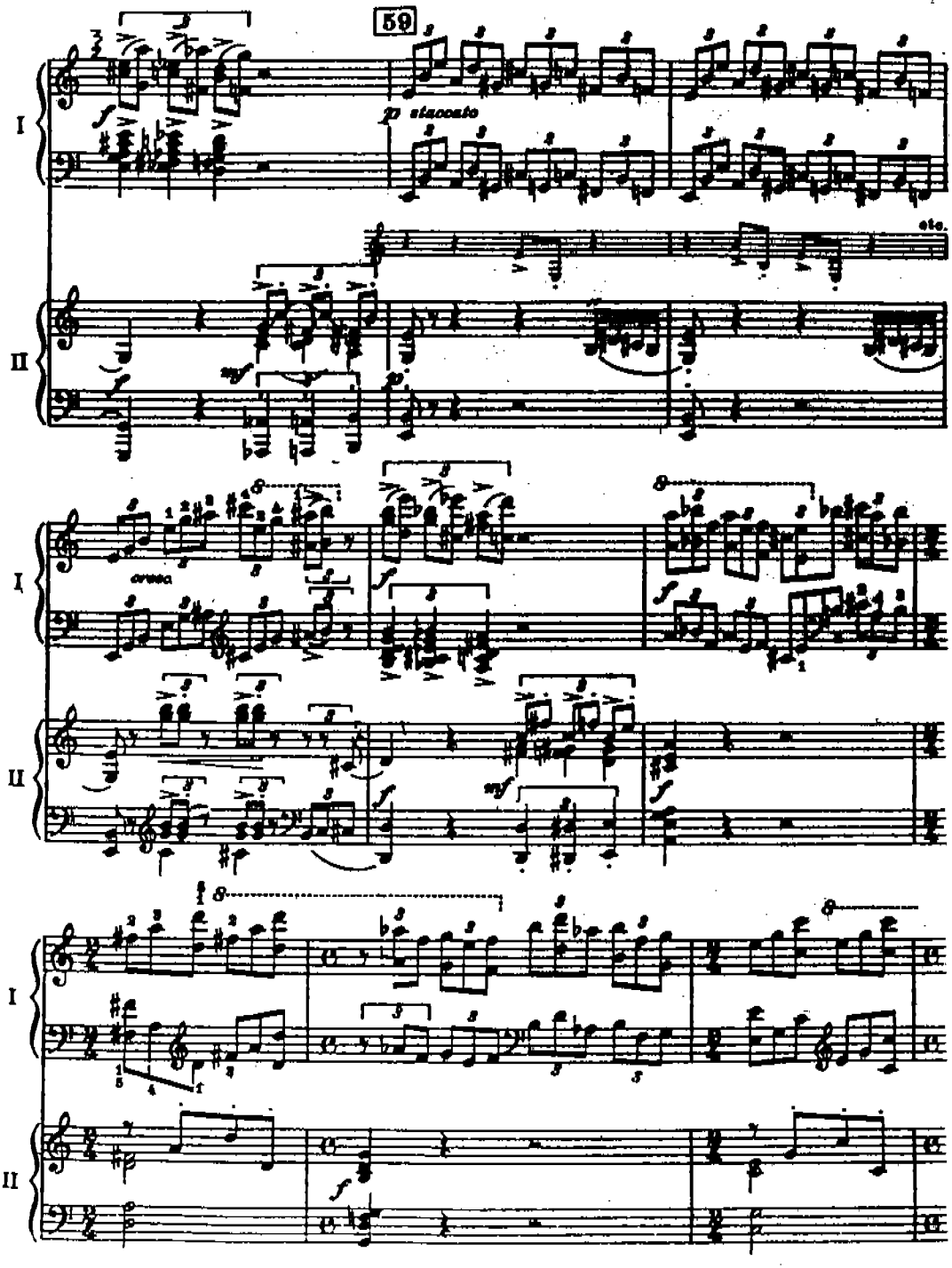

I
II
VAR. XX
Un poco più vivo
mf
cresc.
p
cresc.

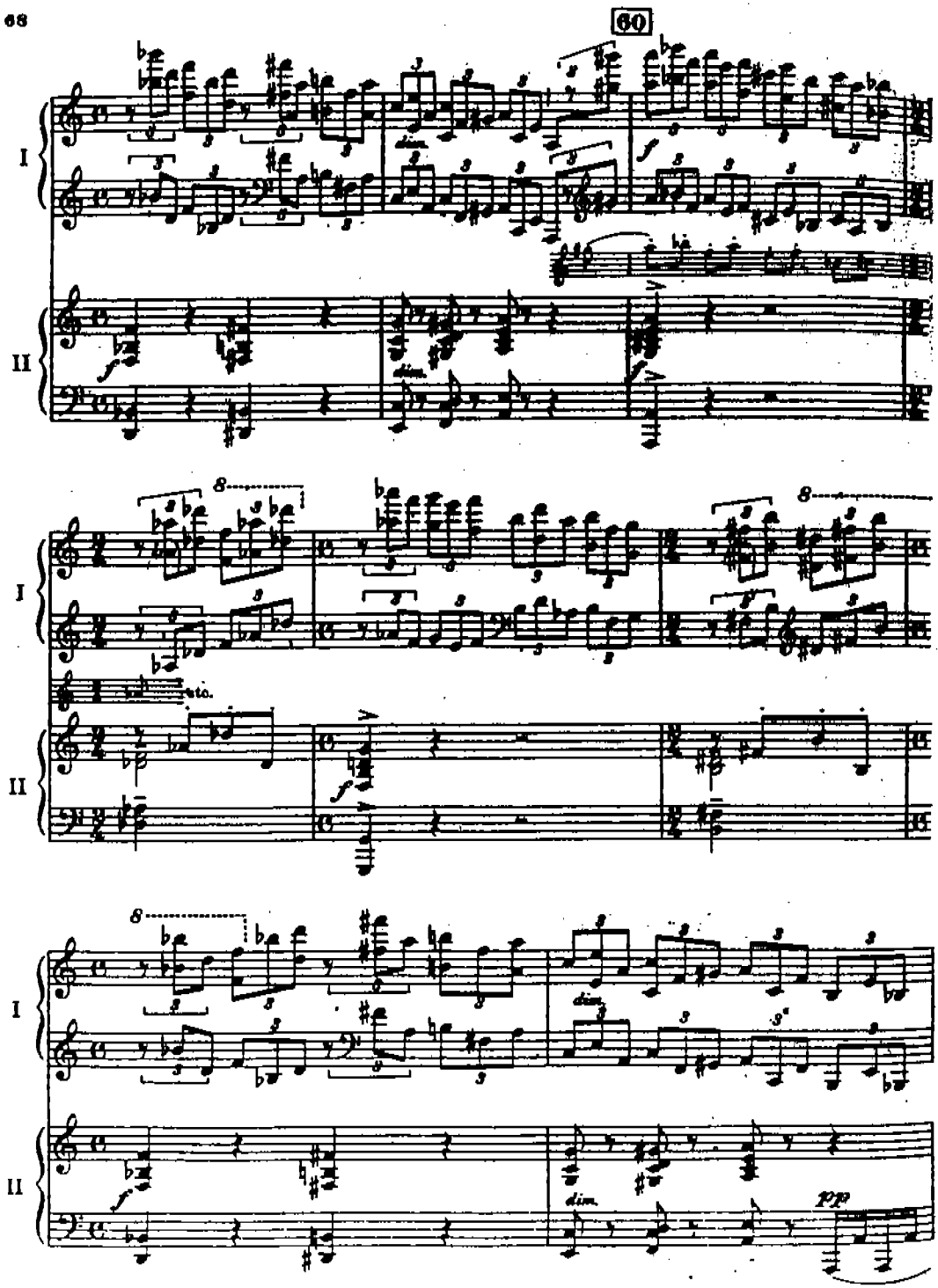

55
I
II
f
mf
p
dim.
cresc.


I
II
cresc.
f
56
mf
cresc.
p
cresc.
f
dim.


I
II
p
mf
dim.
57
cresc.
f
etc.
cresc.
cresc.


58
I
II
VAR. XXI
Un poco più vivo
p staccato
cresc.

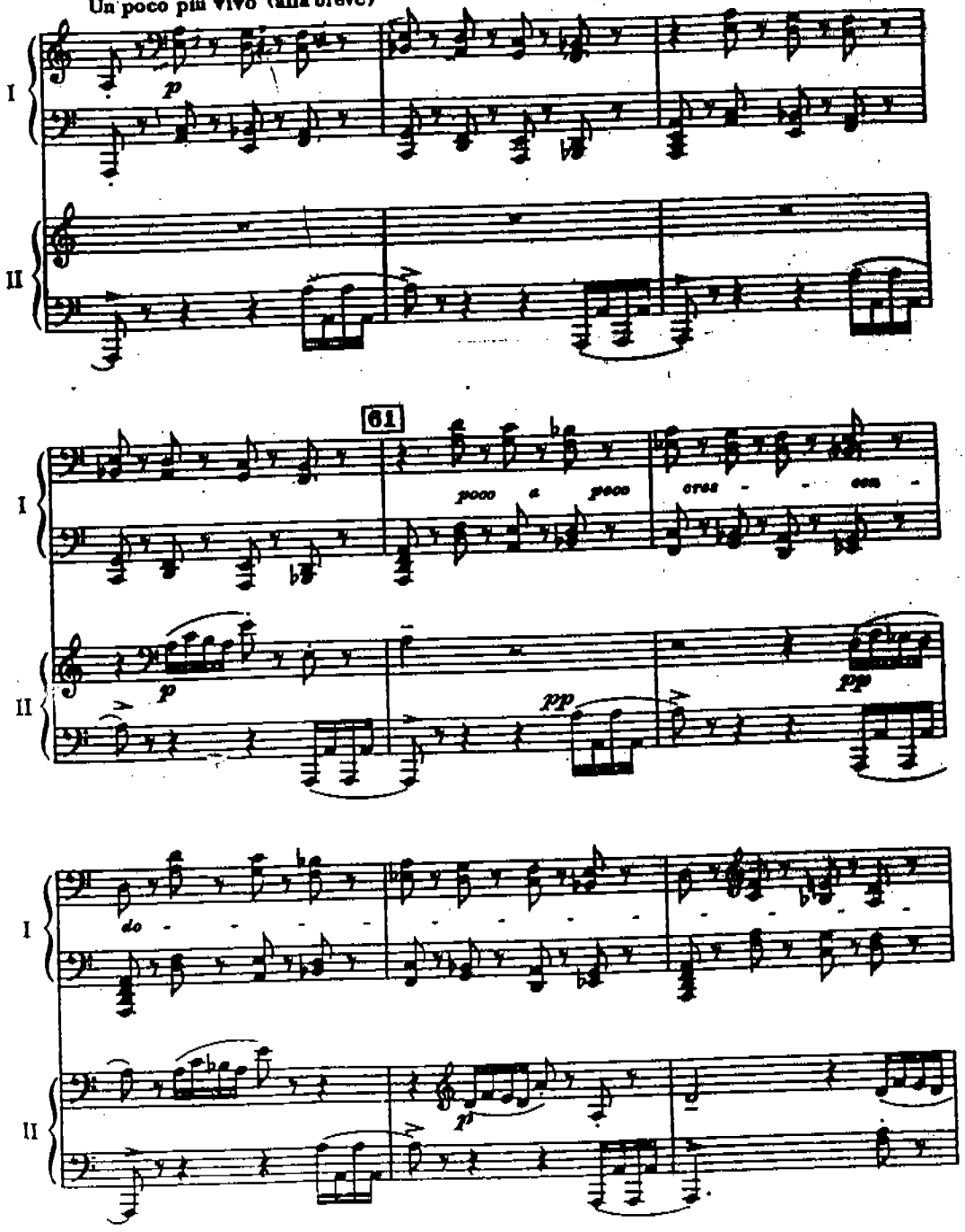

59
I
II
p staccato
etc.
cresc.

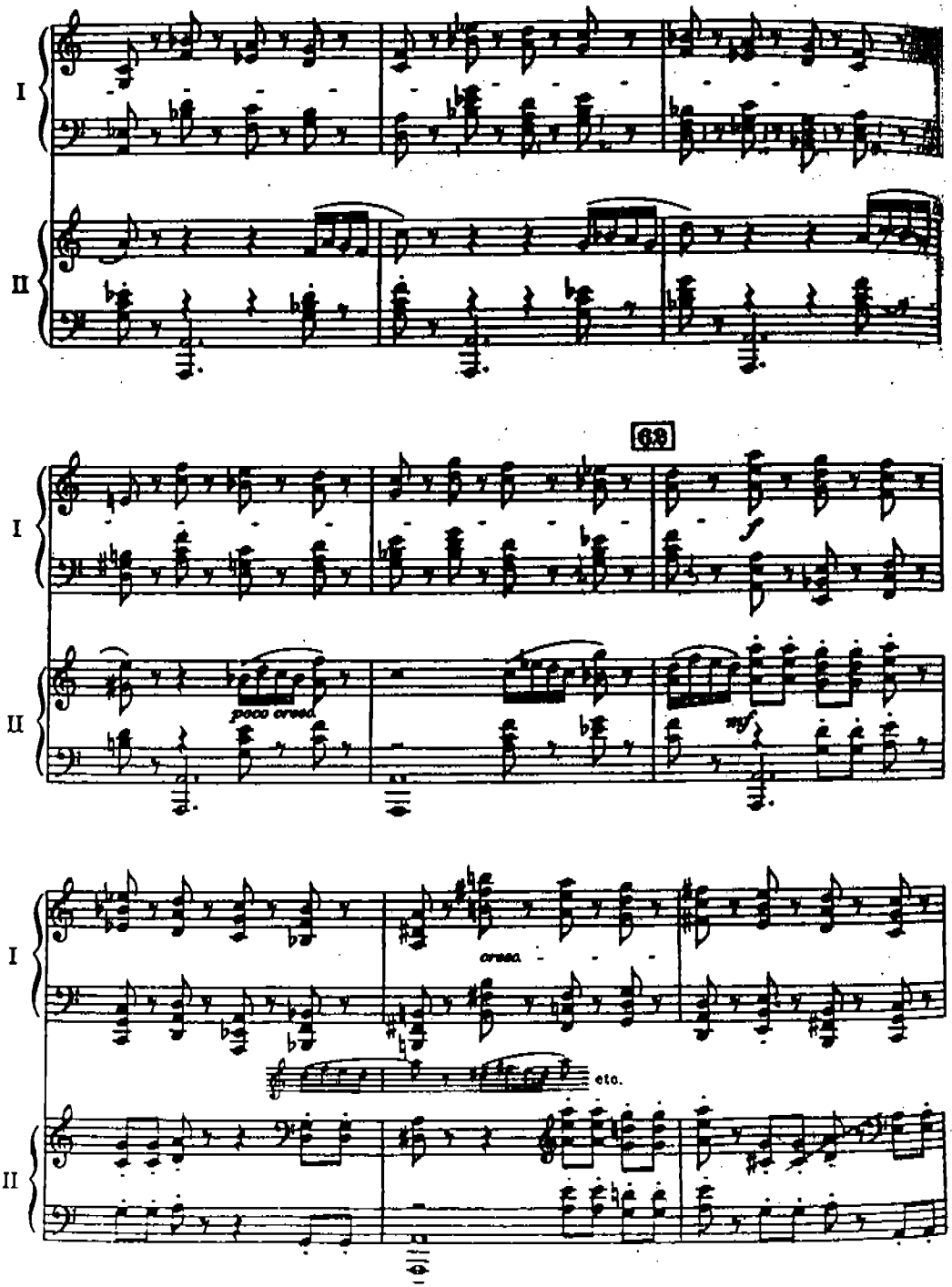

60
I
II
dim.
f
8
etc.
pp

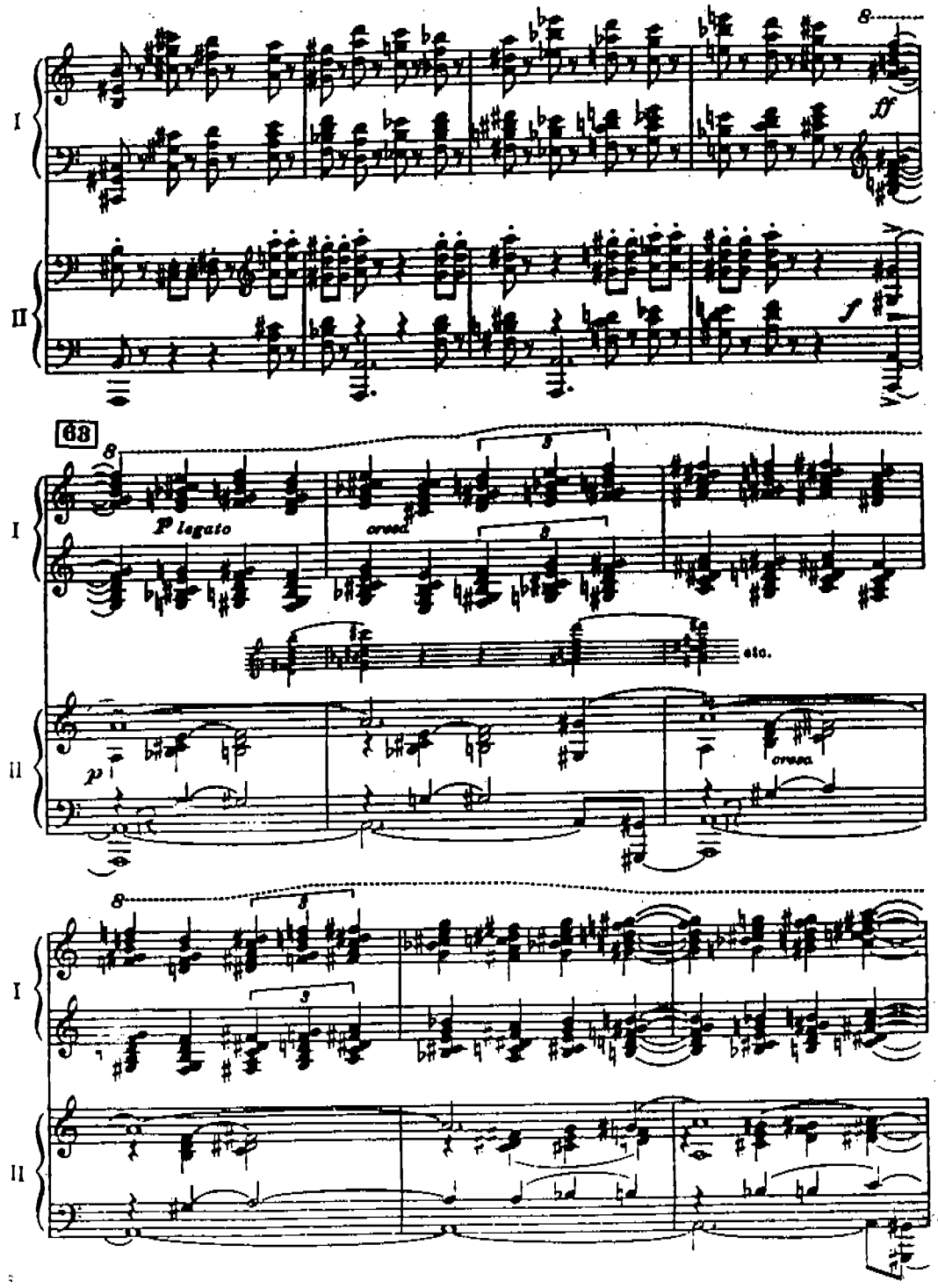
VAR. XXII

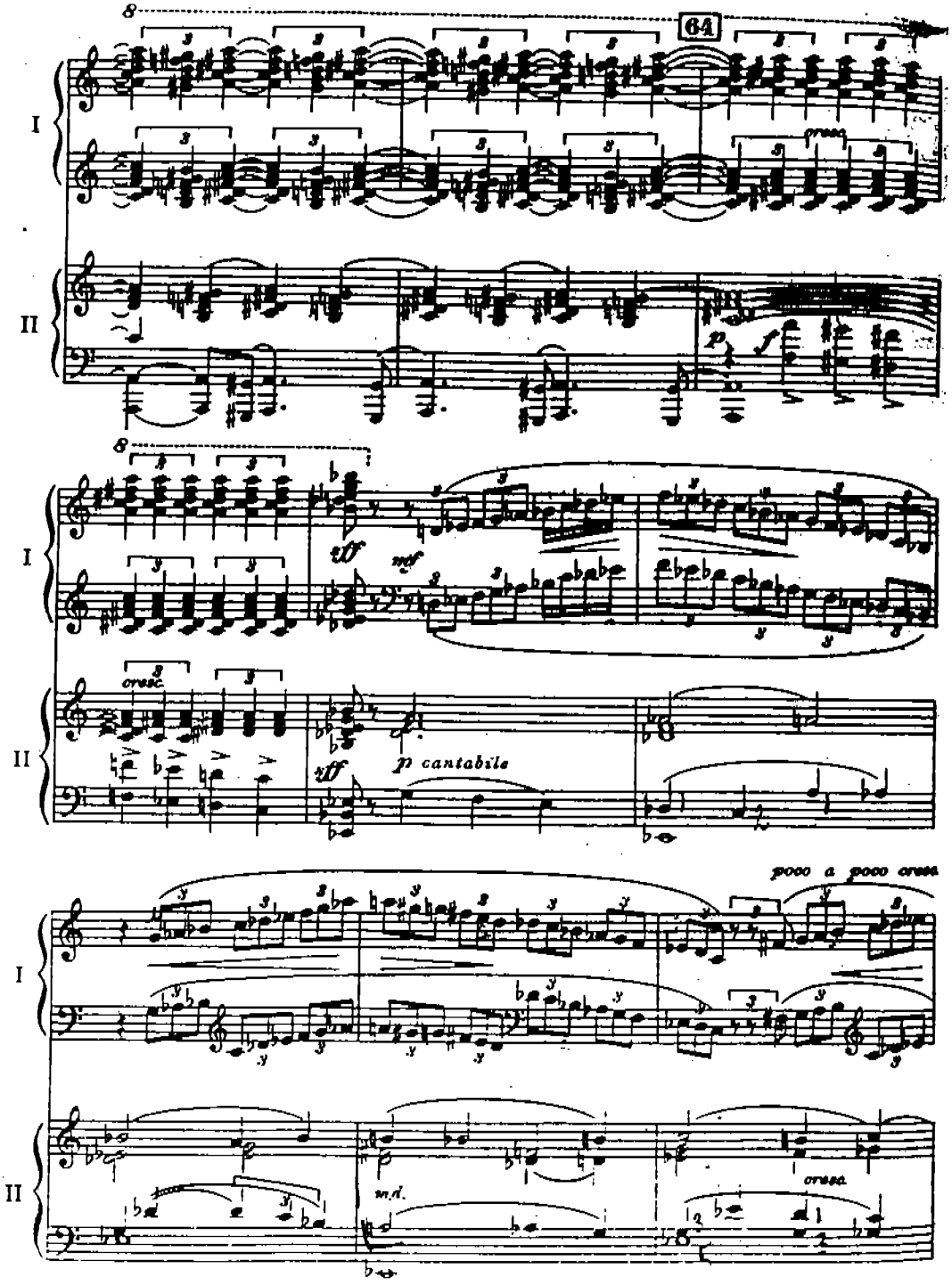
Marziale

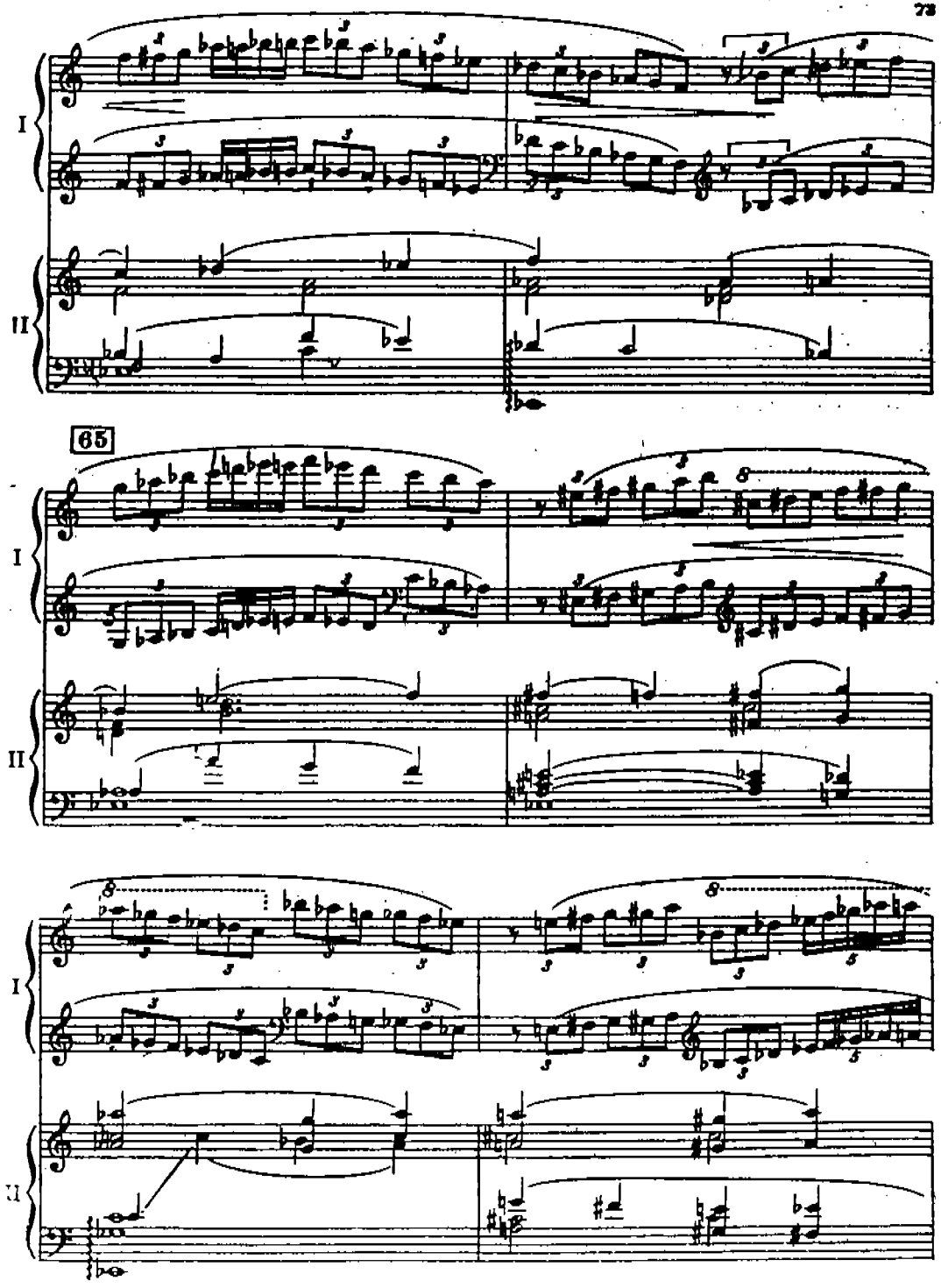
Un poco più vivo (alla breve)

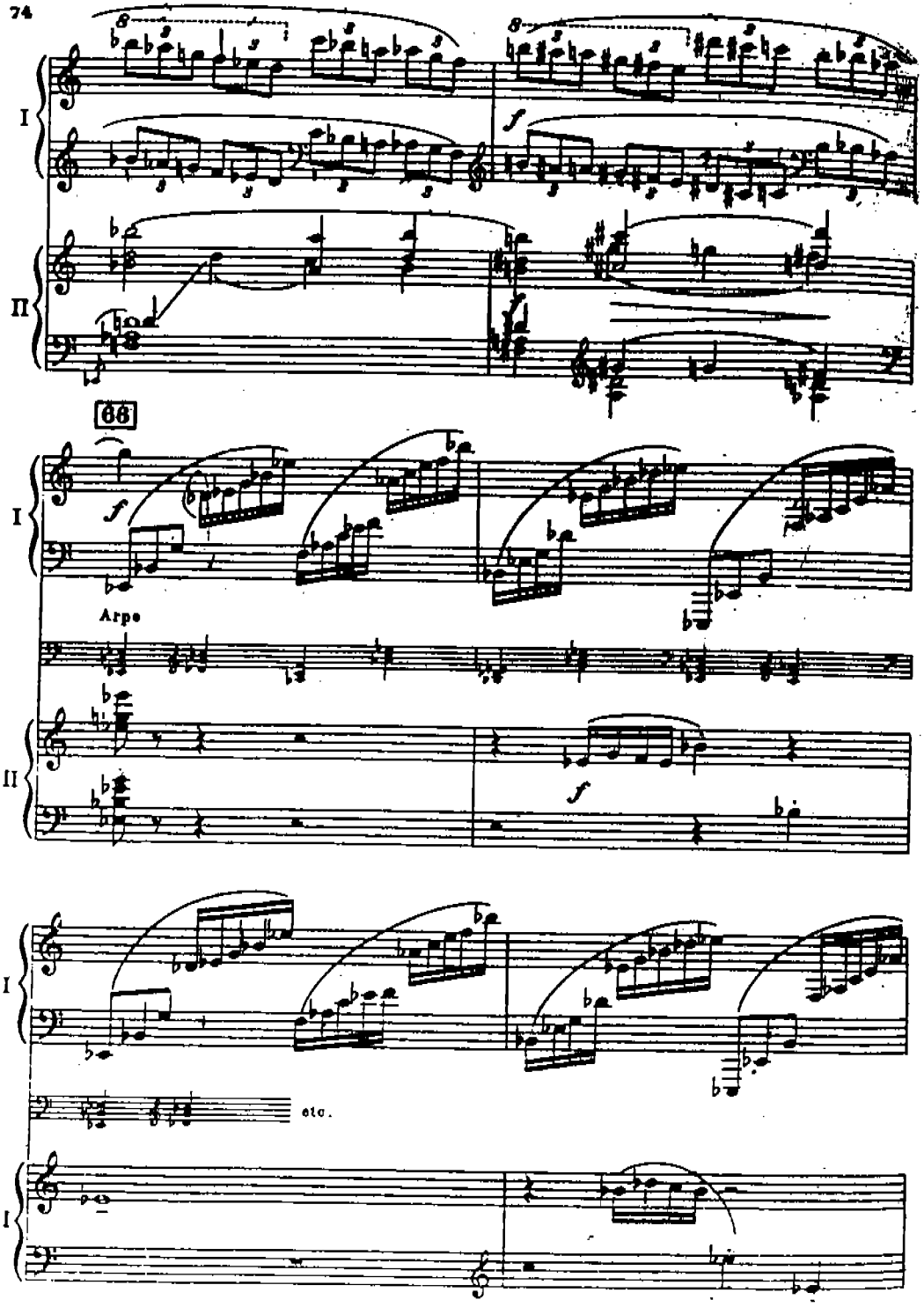


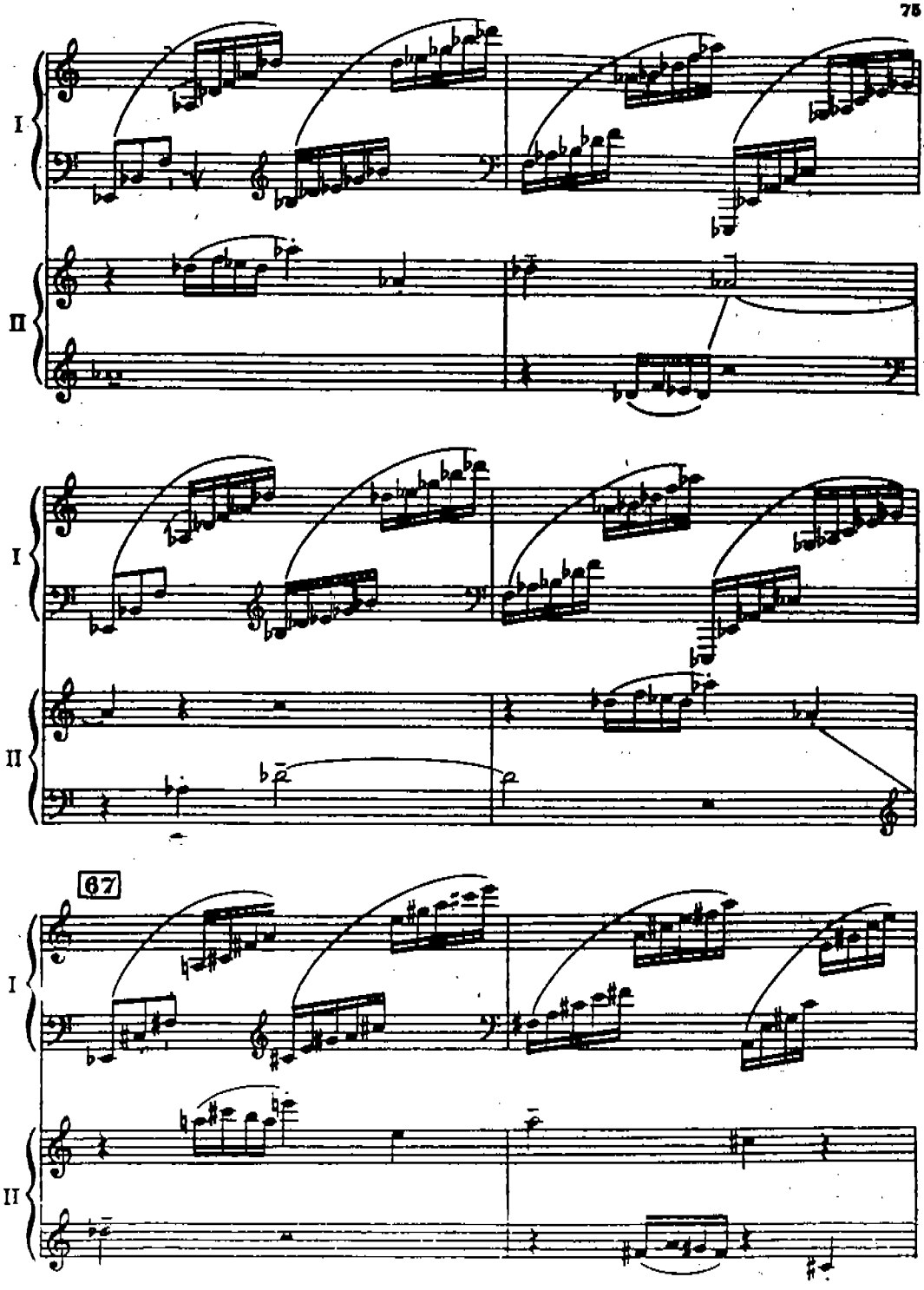

I
II
69
poco cresc.
mf
cresc.
etc.

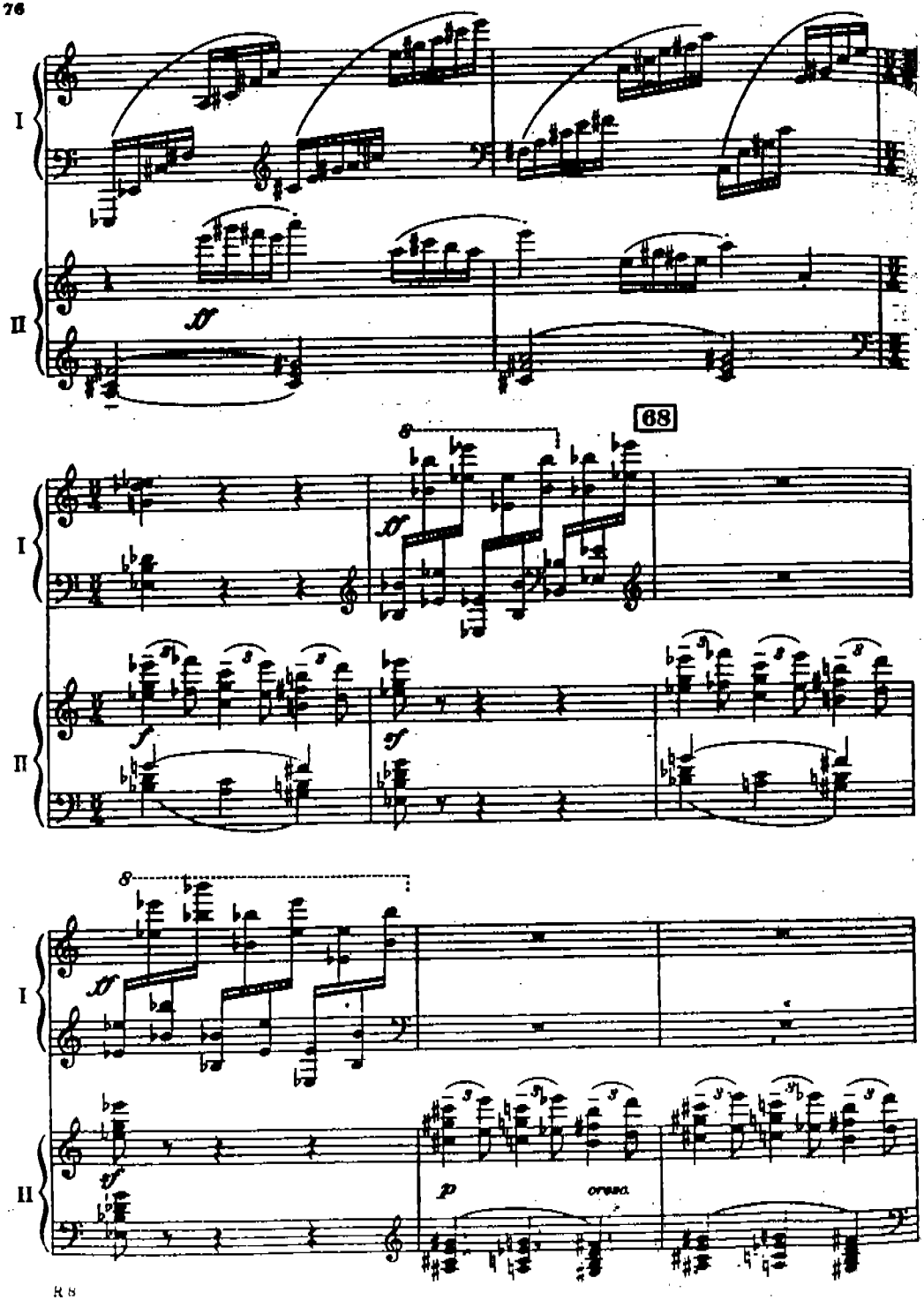

I
II
8
ff
f
63
p legato
cresc.
etc.
p
cresc.

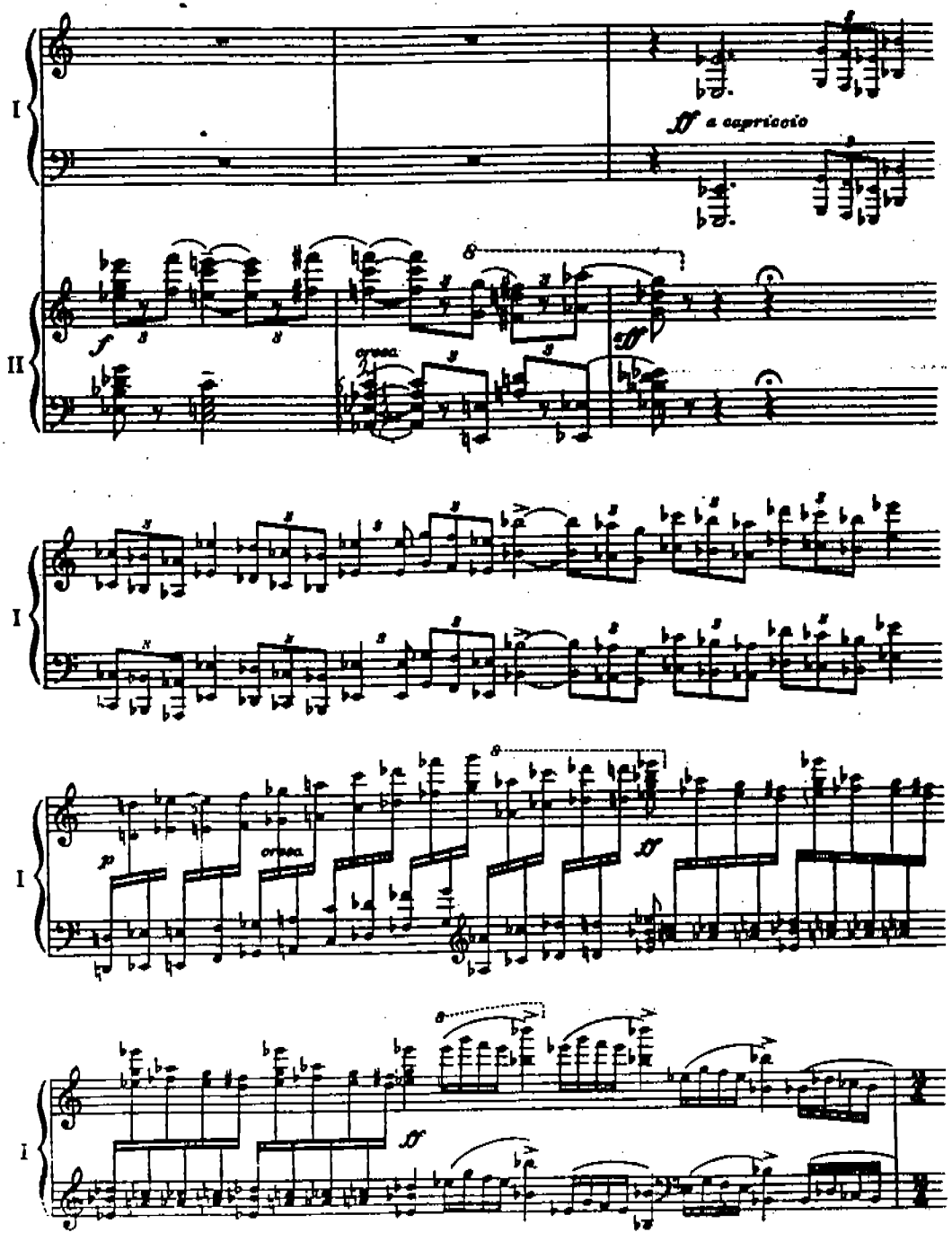

64
I
II
ff
mf
cresc.
p cantabile
poco a poco cresc.
m.d.


I
II
65
I
II
I
II

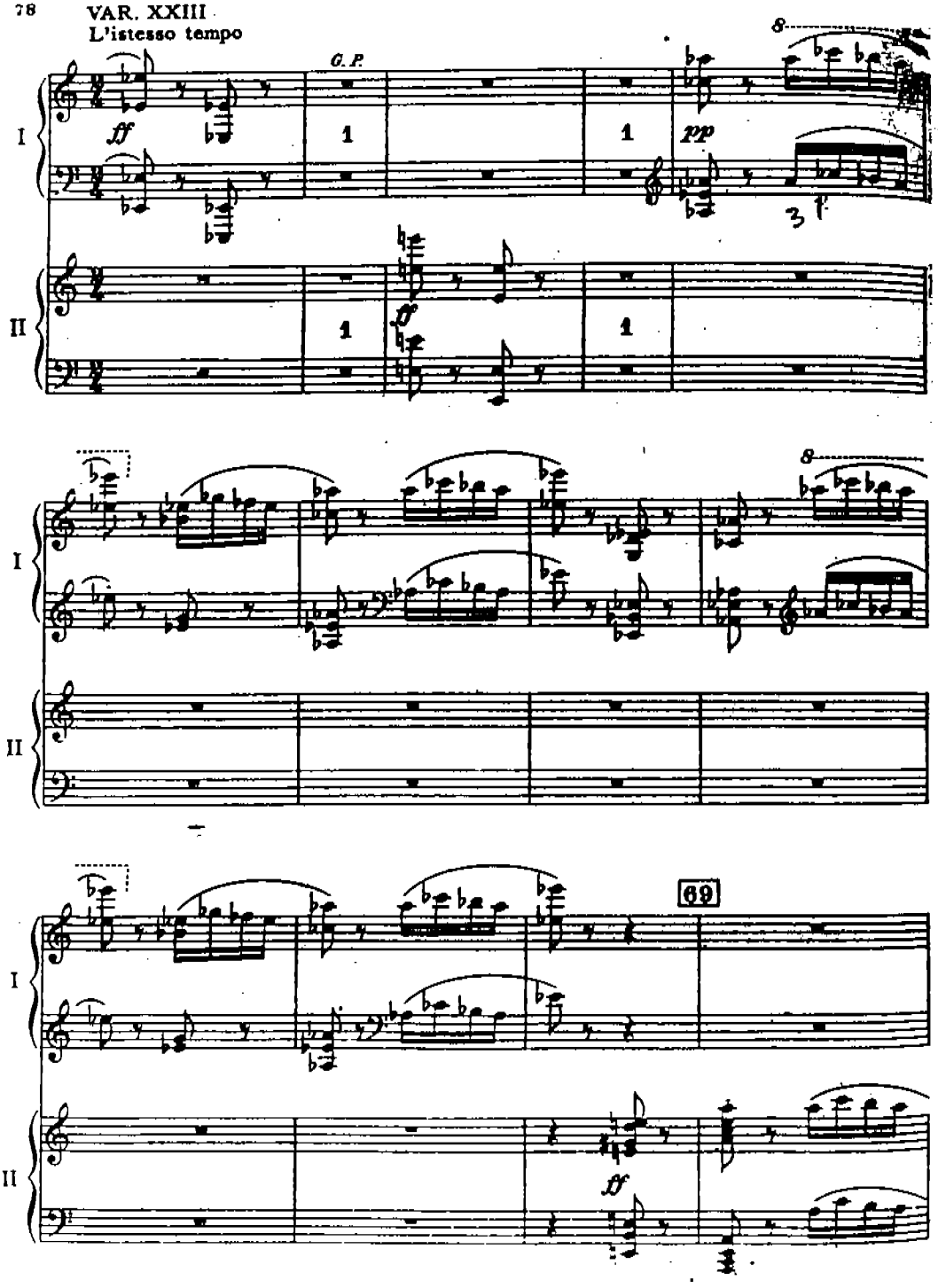

I
II
66
Arpe
etc.

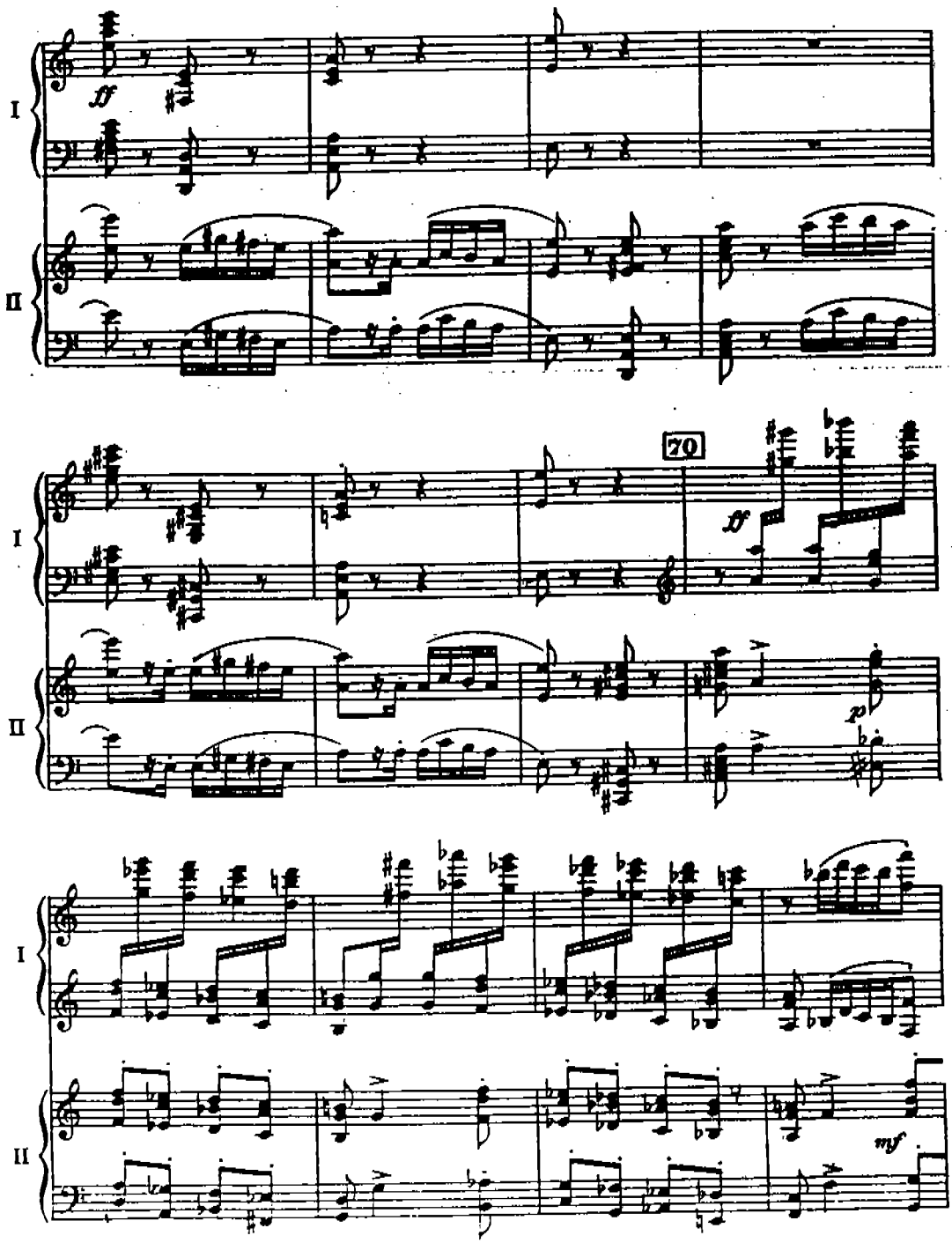

I
II
I
II
67
I
II

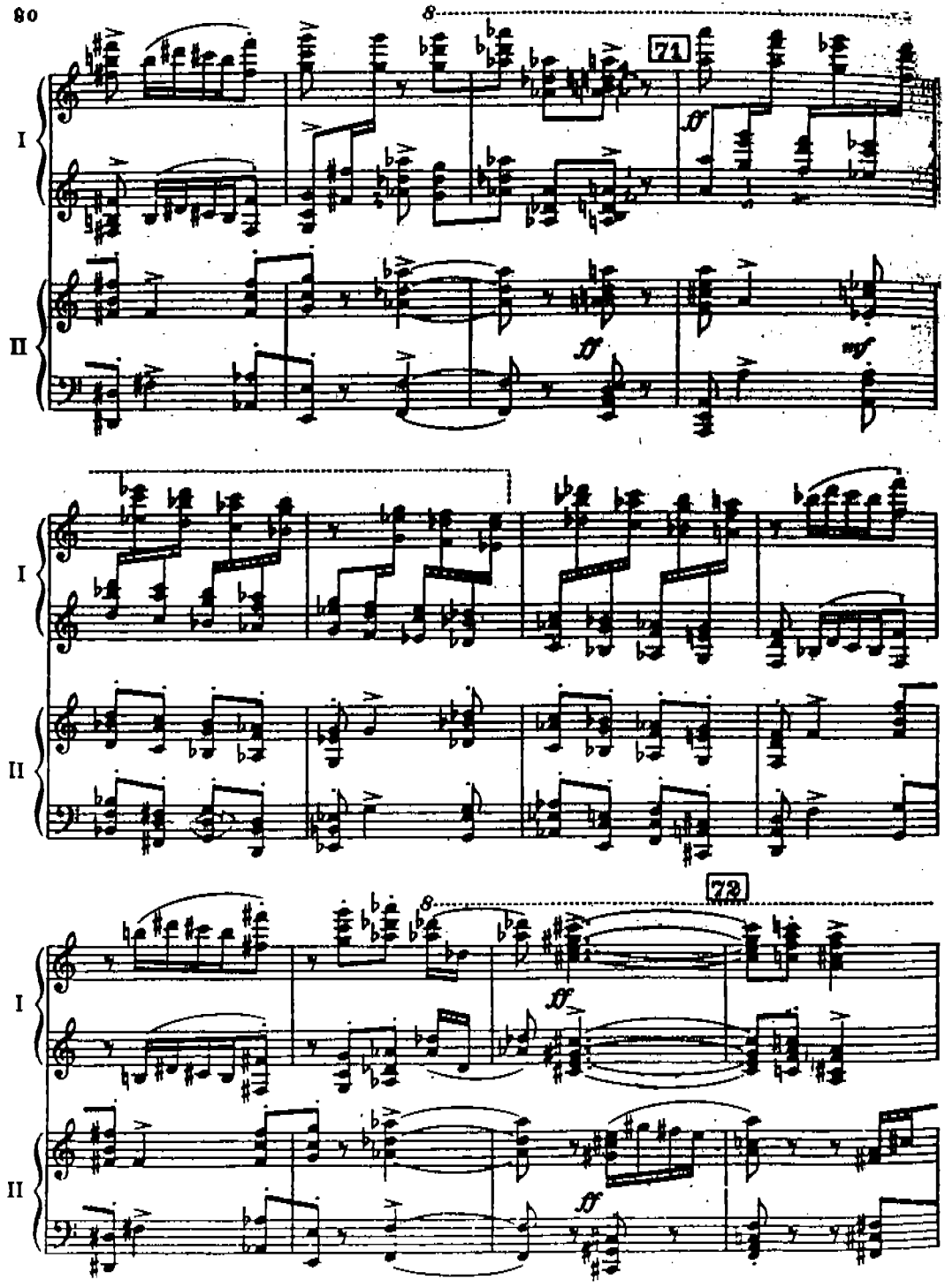

I
II
ff
68
f
sf
p
cresc.

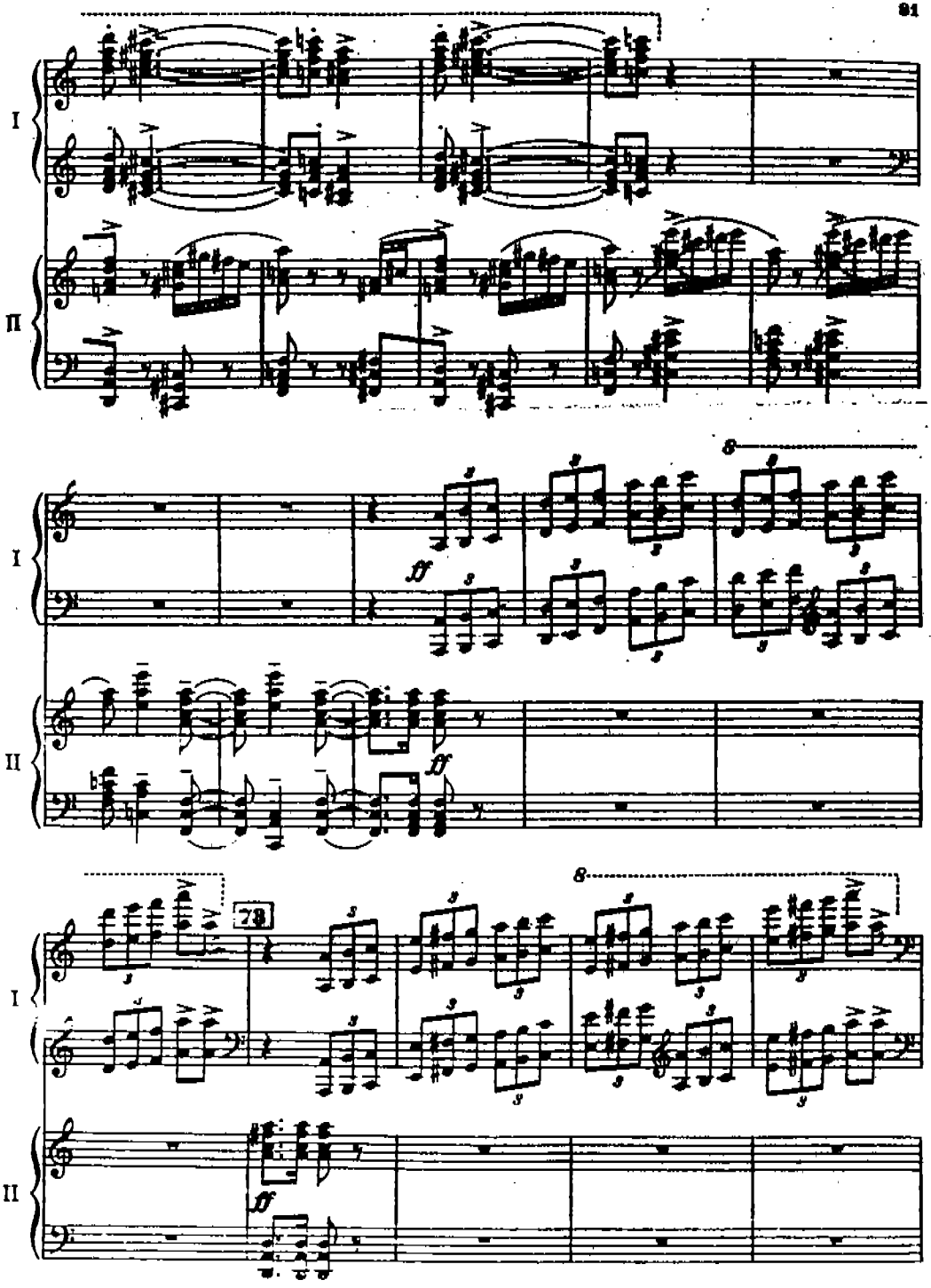

I
ff a capriccio
II
f
cresc.
ff
I
I
p
cresc.
ff
I
ff

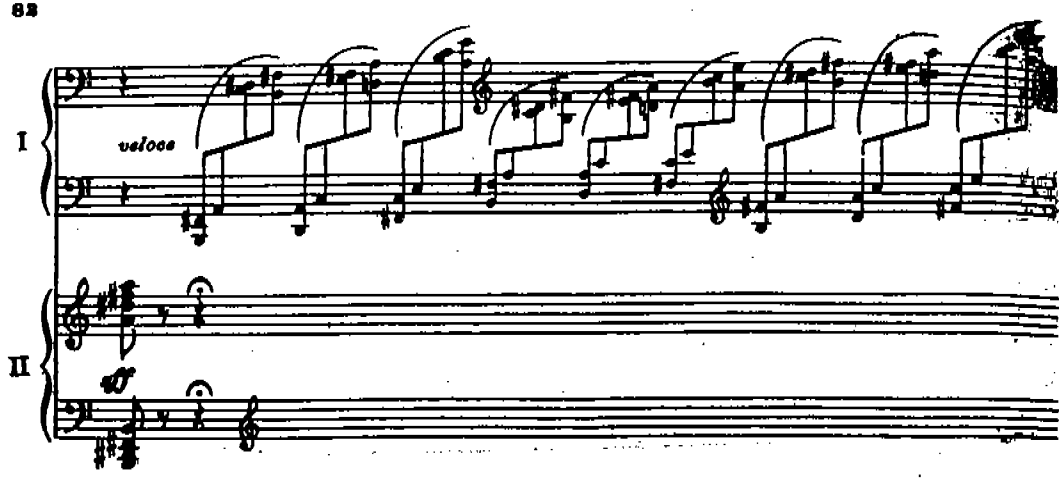
VAR. XXIII
L'istesso tempo

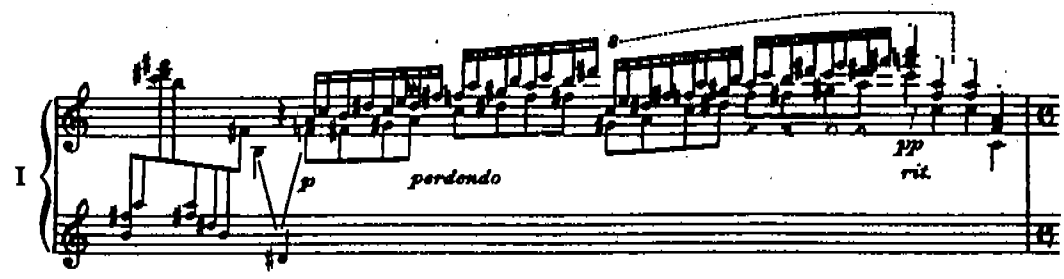



I
II
ff
70
ff
p
I
II
mf


8
71
ff
I
II
ff
mf
I
II
8
72
ff
I
II
ff

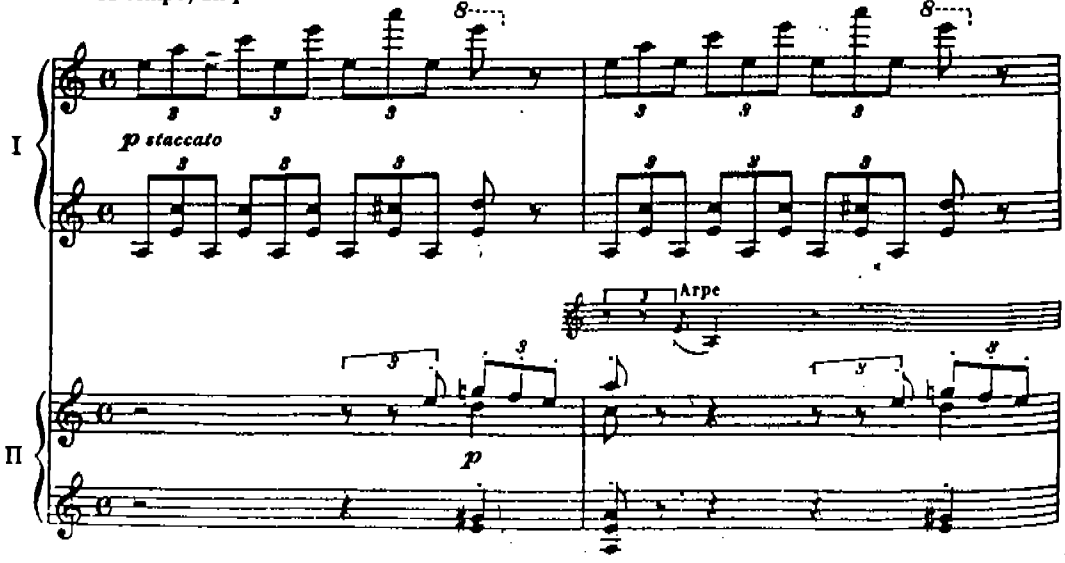

I
II
8
ff
28

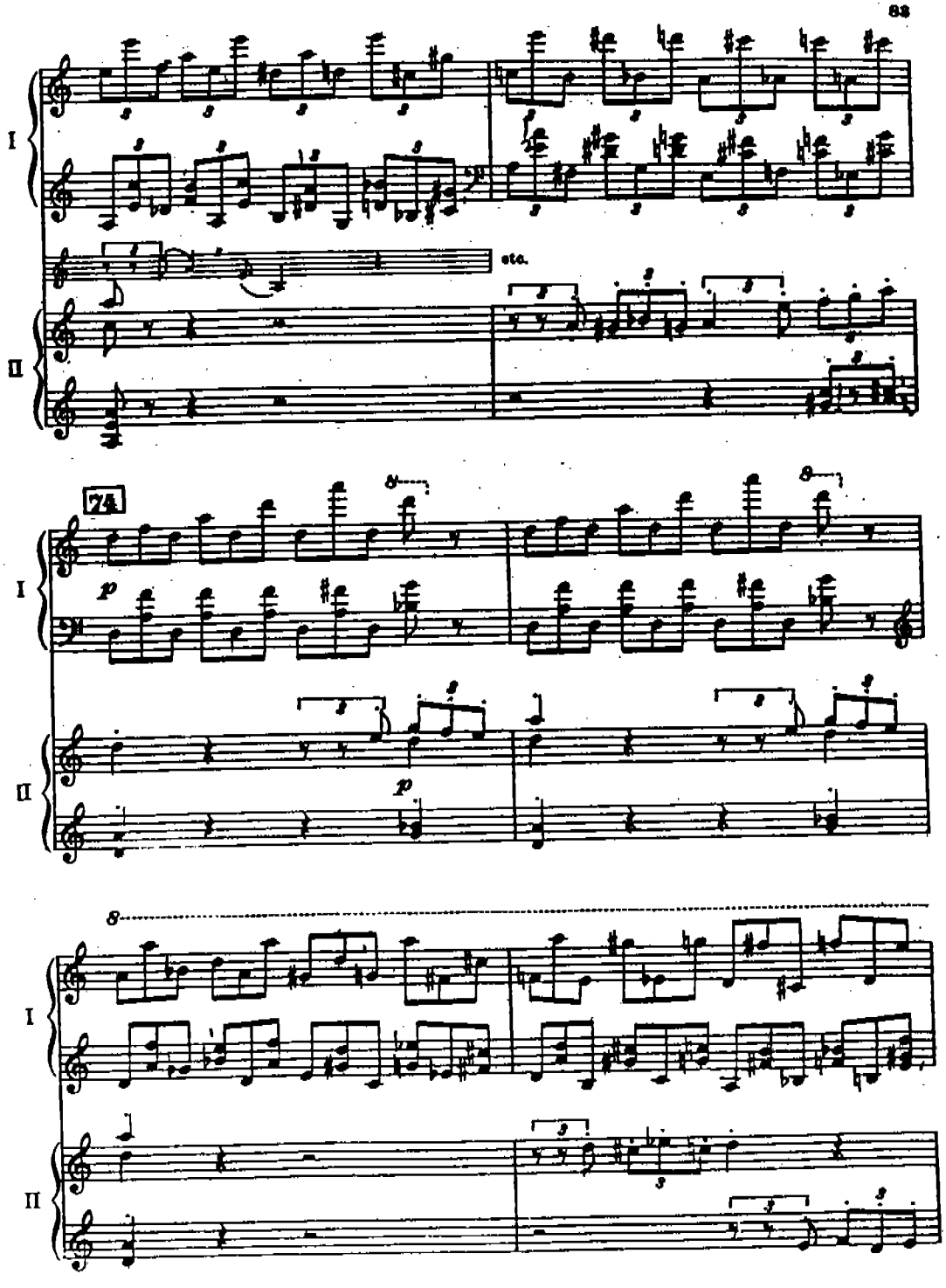


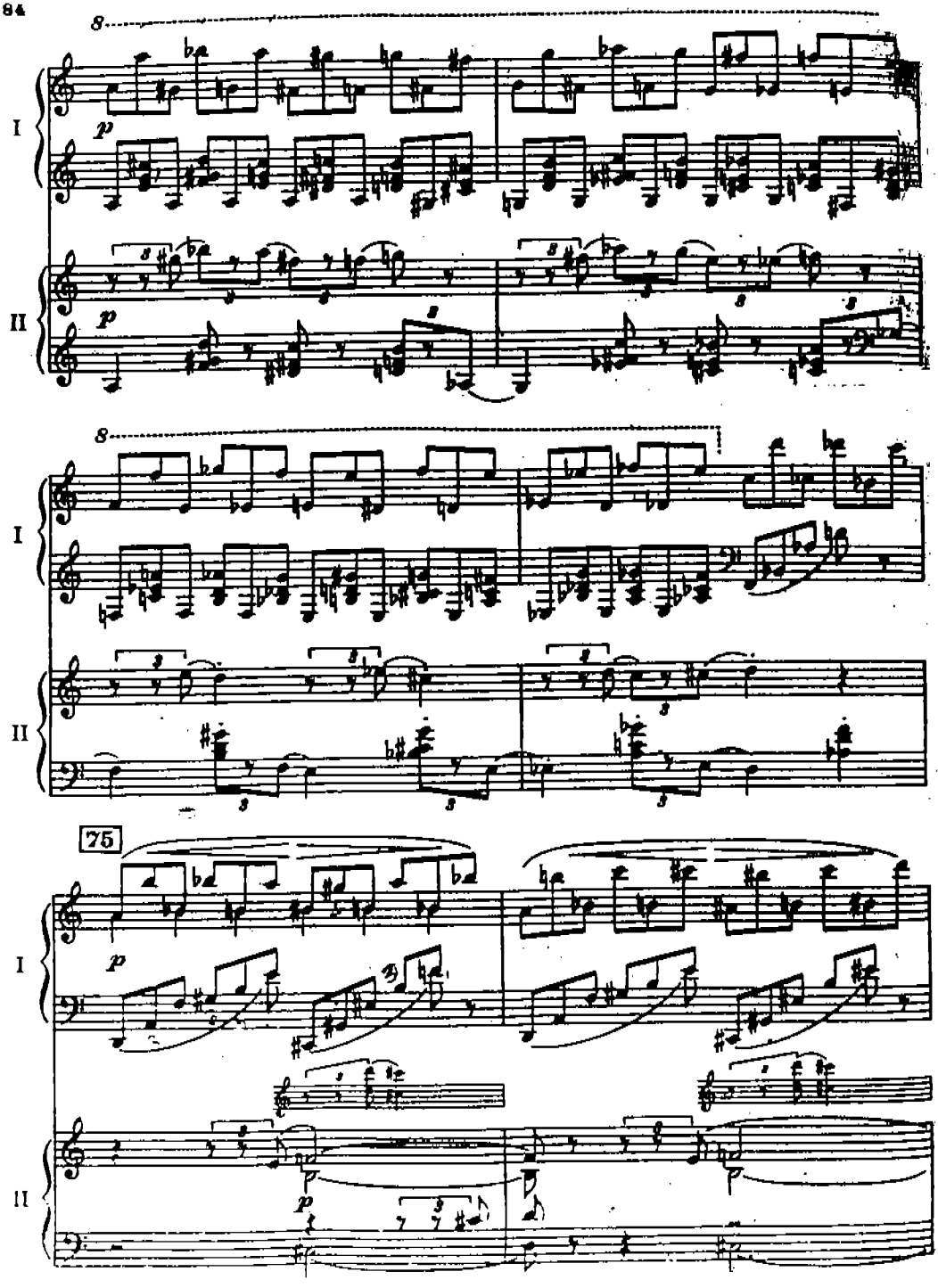


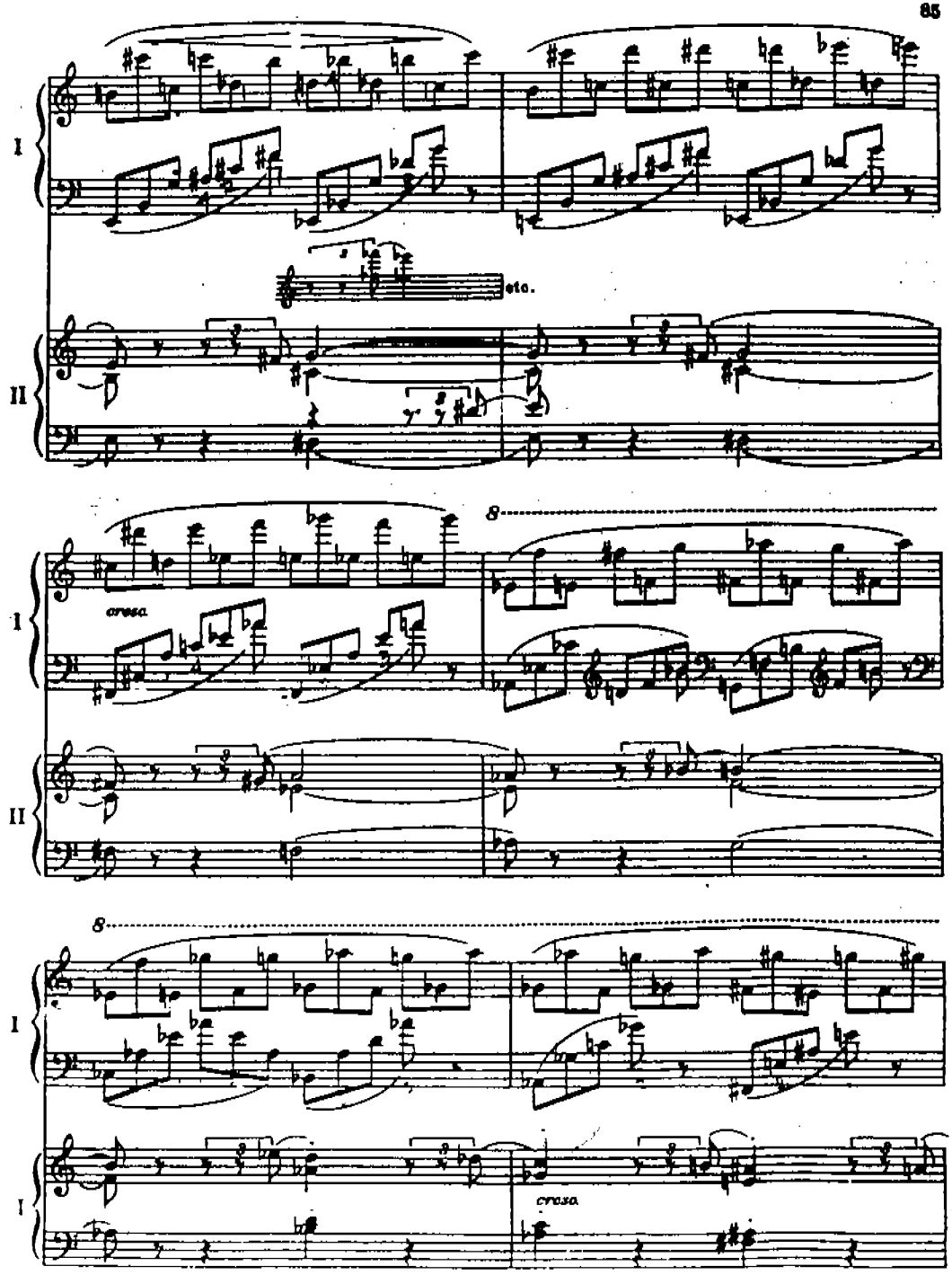
VAR. XXIV

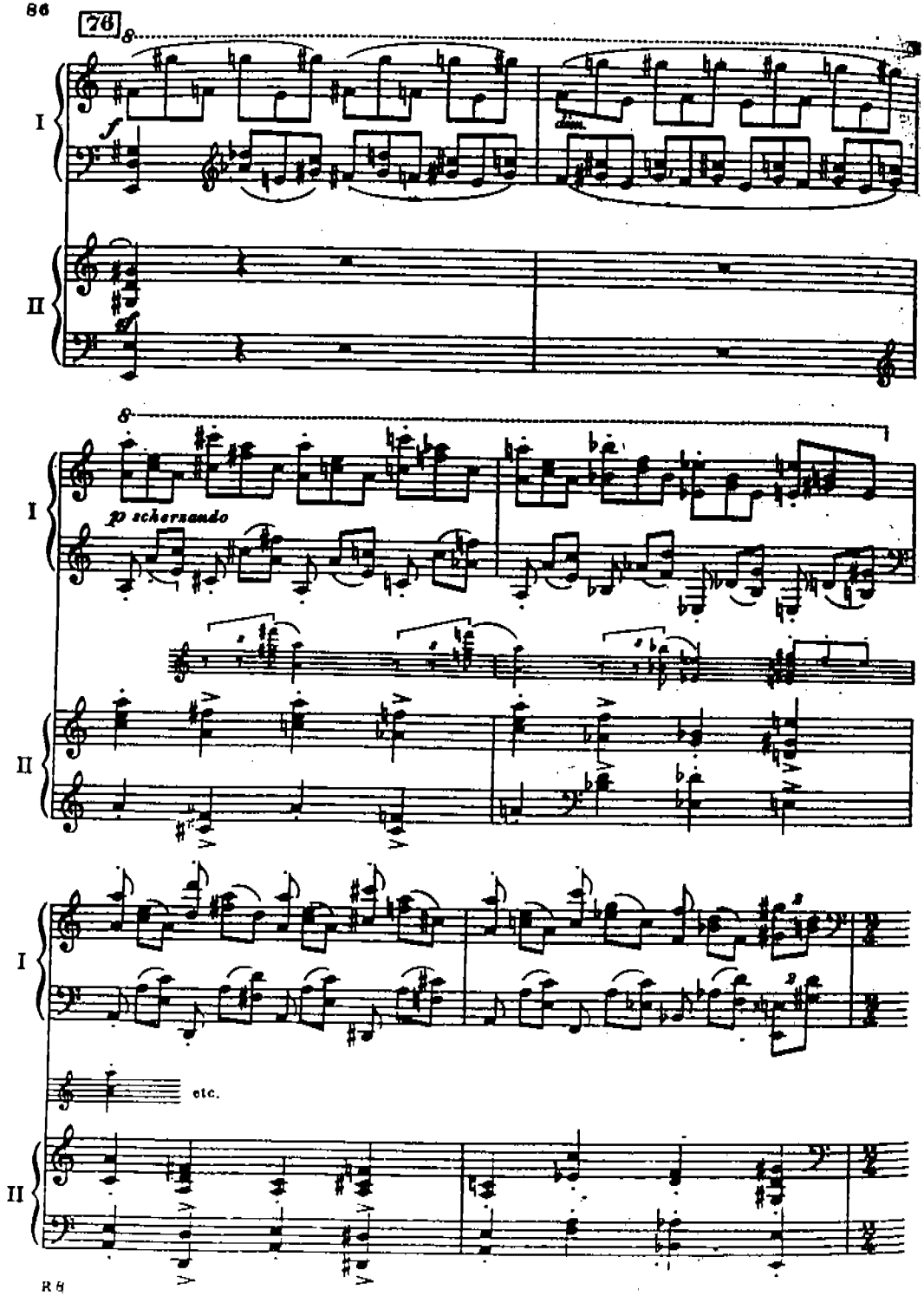
A tempo, un poco meno mosso

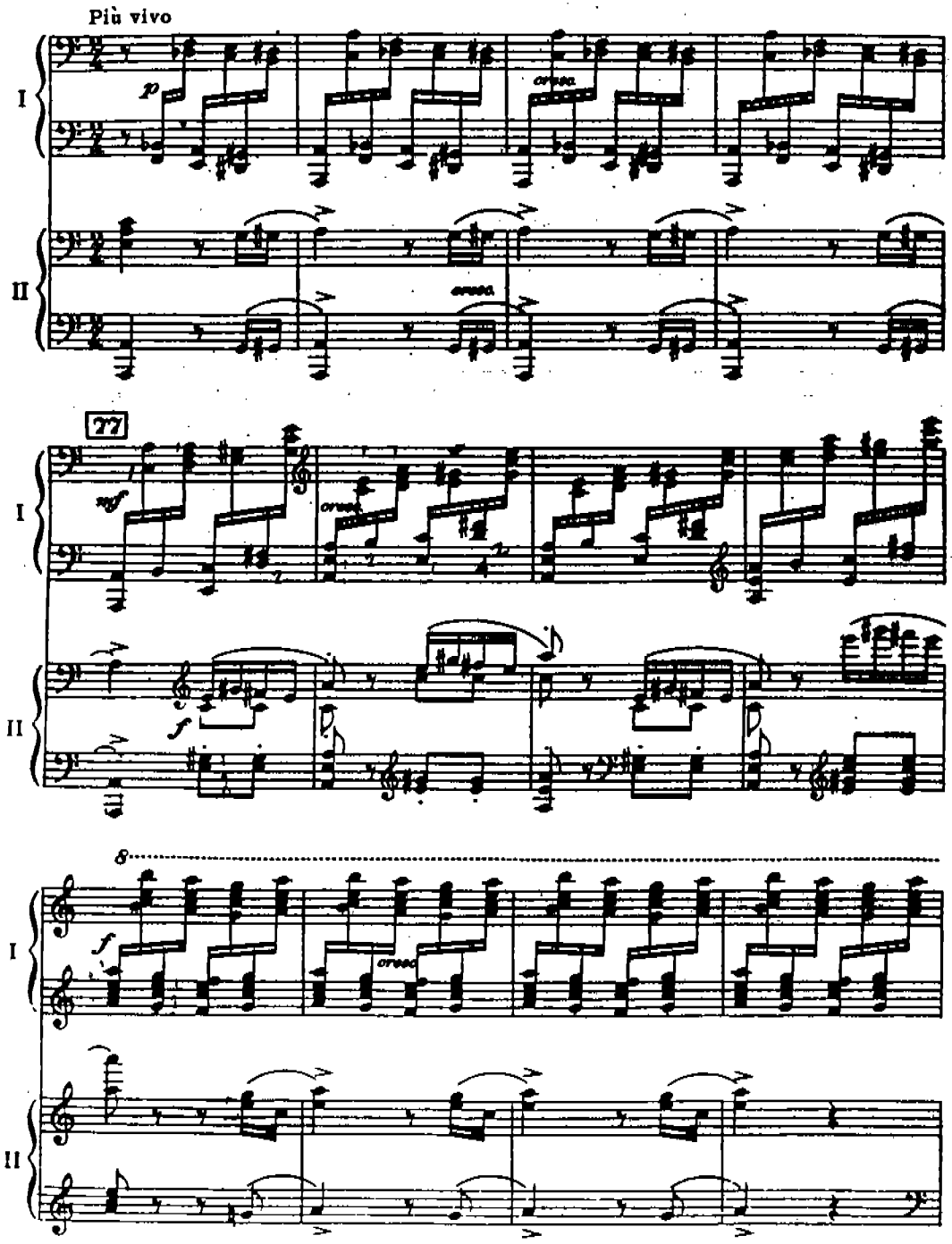


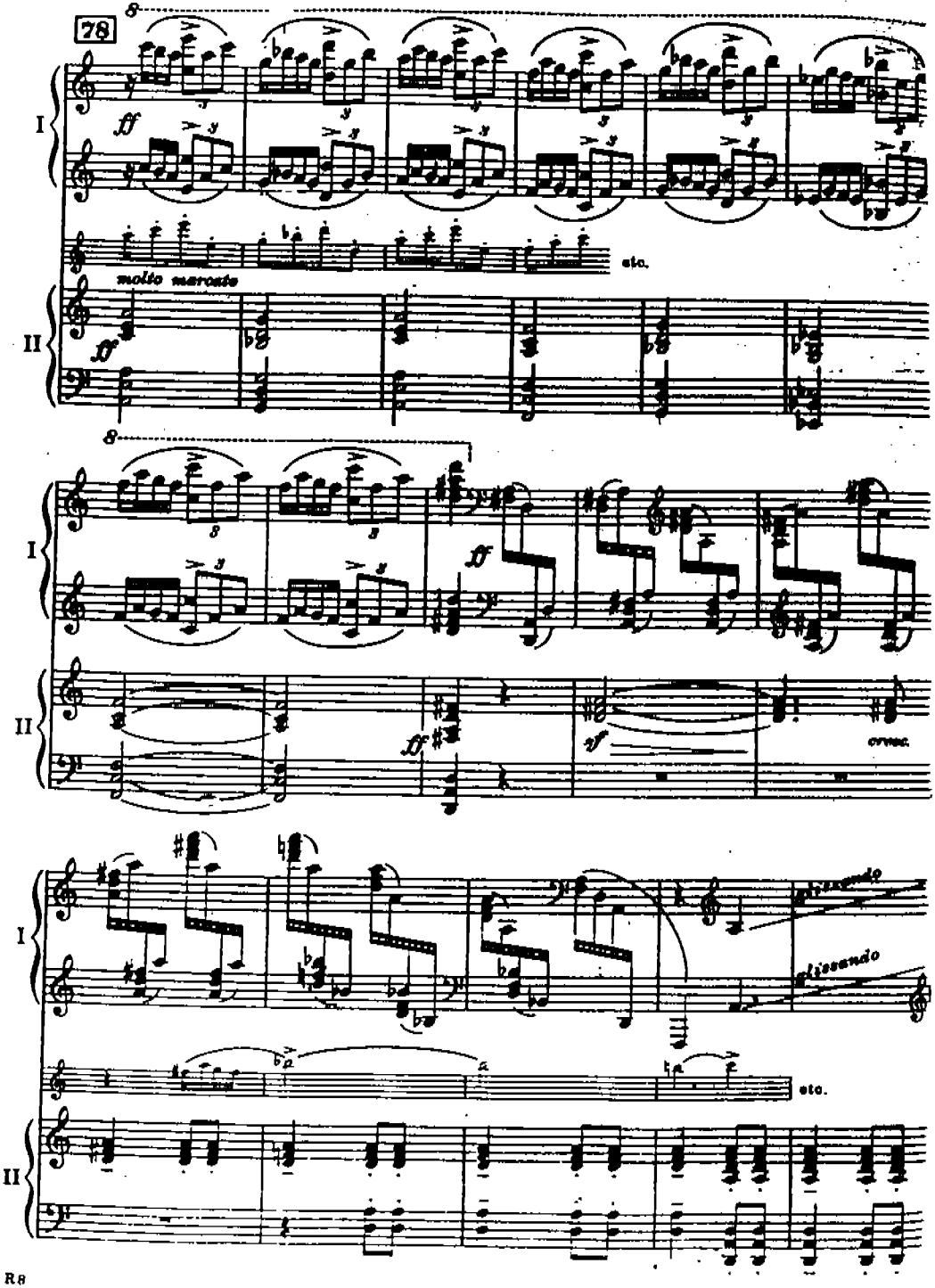

I
II
etc.
74.
p
p
8
I
II

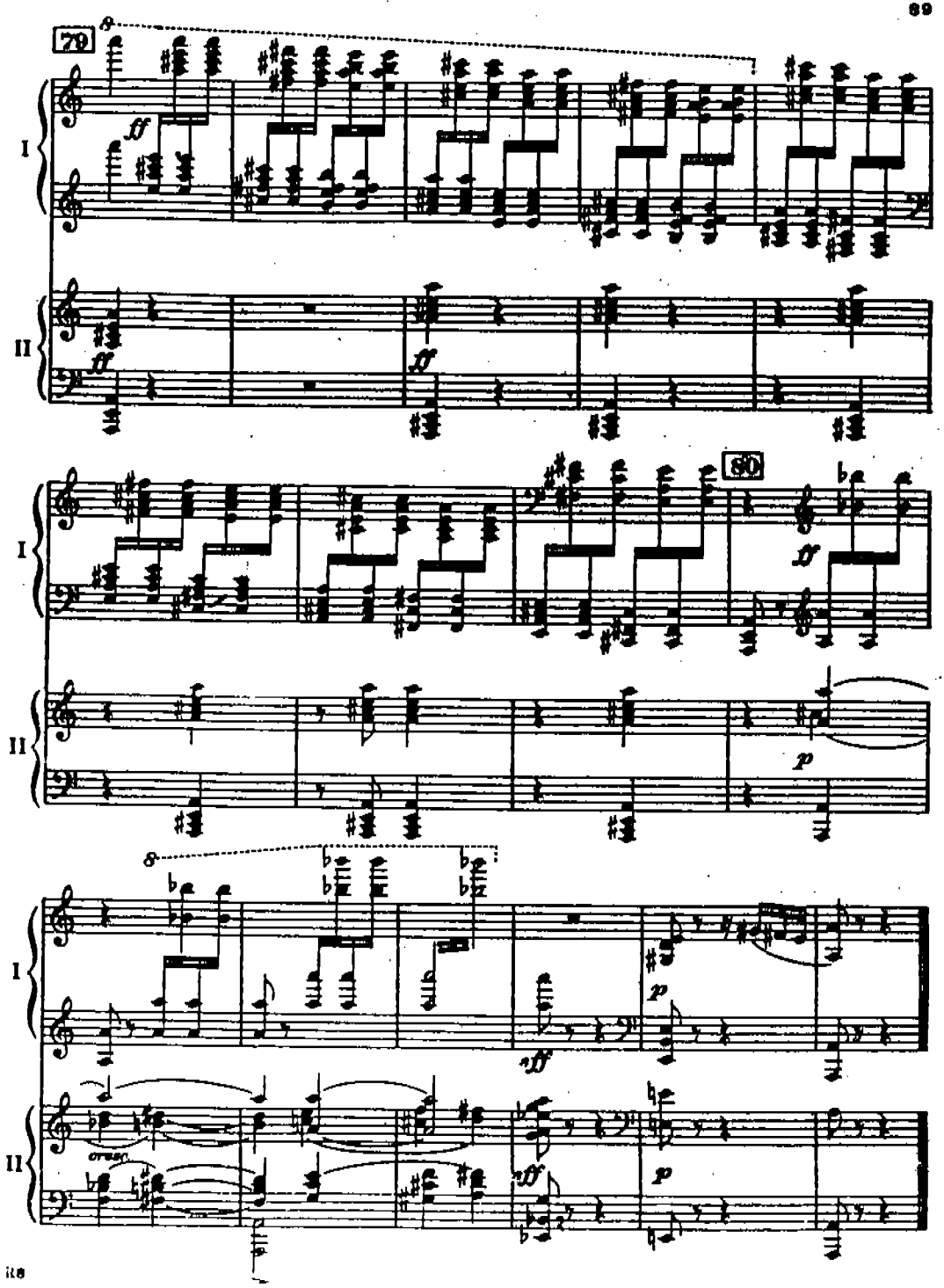

8
I
p
II
p
8
I
II
75
I
p
II
p


I
II
etc.
cresc.
8
I
II
8
I
I
cresc.


76
I
II
p scherzando
etc.


Più vivo
I
II
77
8


78
I
ff
etc.
molto marcato
II
ff
I
ff
II
ff
ff
cresc.
I
glissando
glissando
etc.
II


79
80
I
II
ff
p
cresc.