



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN EQUIVALENTE A TESIS:
“NOTAS AL PROGRAMA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO
PRESENTA
JUAN MANUEL LÓPEZ LEÓN**

**Asesor de Tesis:
Mtro. Edgardo Espinosa**

México, D.F., Diciembre de 2005

m. 340020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A Dios

A mis Padres

A mi Hermana y Hermano

A mis Abuelitos y mis Abuelitas

A mi Familia

A mis Amigas y Amigos

A mi Maestra Kristina Deli por su enseñanza.

A G R A D E C I M I E N T O S

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

A LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA:

AL MAESTRO EDGARDO ESPINOSA POR SU APOYO

A LOS MAESTROS

A LOS COMPAÑEROS

A LOS TRABAJADORES

Programa

**Preludio y Fuga en la bemol mayor
del "Clave Bien Temperado", Libro I BWV 862 (1722)**

**Johann S. Bach
(1685-1750)**

**Preludio y Fuga en la menor
del "Clave Bien Temperado", Libro II BWV 889 (1742)**

J. S. Bach

Sonata en mi menor Op. 90 (1814)
Con ánimo, pero con sentimiento y expresión
No muy rápido e interpretado muy cantado

**Ludwig van Beethoven
(1770-1827)**

"La Isla Alegre" (1904)

**Claude A. Debussy
(1862-1918)**

INTERMEDIO

Cuatro Piezas para piano (1928)

Preludio scherzoso

Arietta

Sarabande

Gigue

**Manuel M. Ponce
(1882-1948)**

Siete Piezas de la serie "Juegos" (1969-1978)

Preludio y vals en do

Canción de noche de los do

Homenaje a Domenico Scarlatti

Juego de armónicos 1 y 2

Soñan-do (La cátedra sumergida)

La mente es un animal libre

**György Kurtág
(1926-)**

Rapsodia Húngara No. 15 "Marcha Rákóczy" (1853)

**Franz Liszt
(1811-1886)**

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	6
I. Johann S. Bach: Preludio y Fuga en la bemol mayor del “Clave Bien Temperado”, Libro I BWV 862 y Preludio y fuga en la menor del “Clave Bien Temperado”, Libro II BWV 889	7
Análisis del Preludio y Fuga en la bemol mayor BWV 862	10
Análisis del Preludio y Fuga en la menor BWV 889	12
II. Ludwig van Beethoven: Sonata op. 90 en mi menor	15
Análisis de la sonata op. 90 en mi menor	18
III. Claude A. Debussy: “La Isla Alegre”	22
Análisis de “La Isla Alegre”	25
IV. Manuel M. Ponce: 4 Piezas para piano	29
Análisis de las 4 piezas para piano	31
V. György Kurtág: 7 Piezas de la serie “Juegos”	35
Análisis de las 7 piezas de la serie “Juegos”	36
VI. Franz Liszt: Rapsodia Húngara No. 15 “Marcha Ráckóczy”	41
Análisis de la rapsodia húngara No. 15 “Marcha Ráckóczy”	43
Anexo I: Versión corta para los programas de mano	46
Bibliografía	52

Introducción

A través del tiempo, el desarrollo y la evolución de las formas y los lenguajes musicales, se han visto reflejados en las obras de los más diversos compositores. El presente programa pretende dar una idea de la forma en que esto ha sucedido a través de las épocas. Iniciando con Johann S. Bach y su “Clave Bien Temperado”, quien lleva el arte de la fuga a su máxima expresión. Ludwig van Beethoven y sus 32 sonatas para piano, desarrolla y perfecciona la forma sonata. Con Claude A. Debussy, la inventiva del estado de ánimo del compositor, las posibilidades de la forma rondó sonata, las atmósferas etéreas, la utilización de escalas pentáfonas y trasladarnos a un estado de éxtasis fantástico, se sientan las bases para el desarrollo de nuevos estilos musicales en el siglo XX. Manuel M. Ponce busca, mediante la renovación de su lenguaje romántico y el manejo de las formas antiguas, como la suite, vincular estos lenguajes, dándole una nueva expresión a su música. György Kurtág emplea un lenguaje con pocas notas y mezcla algunos elementos contemporáneos como clusters, tocar con los puños y codos, para darle una mayor libertad al intérprete y a su imaginación. Franz Liszt, en concordancia con el ideal romántico, exalta elementos patrióticos y de libertad al utilizar material recopilado de música gitana, plasmándolo en su Rapsodia Húngara n.15 “Marcha Rákóczy”.

Johann S. Bach (1685-1750): Preludio y Fuga en la bemol mayor del “Clave Bien Temperado”, Libro I BWV 862, y Preludio y Fuga en la menor del “Clave Bien Temperado”, Libro II BWV 889

Durante el siglo XVIII, también llamado el “Siglo de las Luces”, se observan diversos factores cuya influencia es notable en todos los aspectos de la vida en Europa: la elevación del nivel económico, una mayor difusión de la cultura y el aumento de la riqueza, tienden a favorecer un refinamiento en las formas de vida, en la cultura y en la educación.

En este periodo, más que un conjunto de ideas predeterminadas fijas, se advierte una actitud crítica y la aplicación de un método de pensamiento tendiente a explicar el mundo por medio de la razón. Surge el deseo de reexaminar y cuestionar los conceptos y los valores recibidos, y de explorar nuevas ideas en direcciones muy diferentes.

Uno de los fundamentos centrales de esta corriente de pensamiento, es el optimismo en el poder de la razón y la posibilidad de reorganizar la sociedad de acuerdo con principios racionales.

En el ámbito de la música, el músico esta casi siempre “al servicio” de un noble o de la iglesia, lo que permite tener un empleo seguro y poder dedicarse a la música.

En 1717, en Alemania, Johann Sebastian Bach se desempeña como maestro de capilla y director de música de cámara del príncipe Leopoldo. Estos años son los más felices; libre de la tutela de las autoridades, puede dedicarse a la composición. Desempeña, no oficialmente, el puesto de organista.

Toda la música de la corte estaba limitada a los pequeños conjuntos de música de cámara. Por ser la corte de Köthen calvinista, no admitían música en sus iglesias y por lo tanto, Bach podía dedicarse a la música instrumental.

En 1720, a la muerte de su 1ª esposa, María Bárbara, Bach se casa con una cantante de la corte: Ana Magdalena. Bach enseña a tocar el clave a su nueva esposa, quien posteriormente se dará a la tarea de copiar una buena parte de sus obras originales.

Compone en este periodo (1717-1723), entre otras obras: 15 invenciones y 15 sinfonías para clave, 6 suites para violonchelo, 3 sonatas y 3 partitas para violín, 3 sonatas para viola da gamba, 2 conciertos para violín, 17 cantatas religiosas, 40 cantatas profanas, el “Clave Bien Temperado” y los “Conciertos de Brandenburgo”.

Por sus características, existen algunas obras, de otros autores, que podrían ser consideradas como antecedentes del “Clave Bien Temperado”. Tal es el caso de la “Ariadne Musical” escrita en 1715 por F. Fischer. Se trataba de una colección de preludios y fugas donde utilizaba, de las posibles 24 tonalidades, 19 tonalidades mayores y menores.

Existen dos obras posteriores que ya incluyen todas las tonalidades: la “*Exemplarischen Organistenprobe*”, escrita por Johann Matheson en el año de 1719, y el “Laberinto Musical”, escrita por Friedrich Suppig en el año de 1722.

Cuando se compuso el “Clave Bien Temperado”, existían diversos sistemas de afinación¹ para emplearlos en la afinación de los instrumentos de teclado. Esto impedía modular a tonalidades lejanas, por ejemplo de sol mayor a la bemol mayor, por no tener una afinación igual en las distancias de los semitonos. Por este motivo, se buscaba una forma de afinación que permitiera tocar en cualquier tonalidad en el mismo instrumento, sin tener que adecuar su afinación.

¹ La escala de Zarlino recibe también los nombres de escala de Aristógenes, escala de los físicos y escala de la justa entonación. Consiste en elegir los sonidos de manera que los intervalos formados por cada sonido con la tónica, sean aquellos que da la serie de los armónicos. La escala de Pitágoras recibe también el nombre de escala de las quintas. Se basa en sucesiones de 5tas mayores. Se elige este intervalo y no otros porque tradicionalmente se ha considerado la 5ta mayor como el más agradable, después de la octava. La escala temperada es una fórmula intermedia entre las escalas de Aristógenes y de Pitágoras. La comodidad y las posibilidades manuales de la interpretación musical, permite salvar las dificultades que ofrecen ambas escalas de intervalos perfectos. La afinación temperada da una excelente aproximación a los intervalos perfectos. En definitiva, con la afinación temperada se consigue que todas las tonalidades estén afinadas (o si se prefiere, desafinadas) por igual.

La nueva afinación del teclado podría describirse como el igualar las notas enarmónicas y, por lo tanto, la relación entre segundas menores. En este contexto, para la reafirmación del sistema naciente, fue escrito el “Clave Bien Temperado”.

La primera serie del Clave Bien Temperado (BWV 846-869) fue escrita en Köthen en 1722. Se trata de una colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, que Bach escribe y compone para “...uso y empleo de la juventud deseosa de aprender música y para pasatiempo de aquellos que son expertos en este arte”². Varios de estos preludios ya se encontraban en el “*Clavier-Büchlein*”, dedicado a Wilhelm Friedemann, uno de los hijos de Bach. Esta obra estaba destinada para sus alumnos e hijos. Compuesta en 1720, contiene preludios para principiantes y casi todas sus invenciones y sinfonías.

En el año de 1723, Bach se traslada a Leipzig, donde nuevamente se ve obligado a proveer la música necesaria para el culto, de modo que sus obras religiosas surgen del íntimo contacto con las exigencias espirituales del ambiente litúrgico. Probablemente compone 59 cantatas anualmente, además de la música necesaria para el culto de semana santa.

Bach compone la segunda serie del “Clave Bien Temperado” (BWV 870-893) durante este periodo, en Leipzig, en 1742. Algunas de las obras incluidas en esta serie, ya habían sido esbozadas entre 1725 y 1730. Gran parte de las piezas ya las había empleado en la enseñanza de música en el transcurso de la recopilación. Como la colección no estaba completa, Bach transcribe y transporta movimientos de épocas anteriores y compone nuevas obras para la serie.

Dada su enorme importancia, el gran pianista Hans von Bülow utilizaba el nombre de “antiguo testamento” de la música para teclado, al referirse al Clave Bien Temperado. Por ser una obra muy conocida y empleada, en el año de la publicación de la segunda serie, ya existían varias copias. Entre estas se pueden mencionar la de Hering, la de Schwenk y la de Homilius.

En referencia al gran número de ediciones que para el año de 1790 ya existían, C. Friedrich decía: “*cuantas más copias se hacen, más errores se filtran y ya nadie se atreve a corregir*”

² Geiringer, 1982, 294.

*algunos errores porque las notas de paso y alternantes de Bach hacen difícil incluso tomar la decisión correcta*³.

El “Clave Bien Temperado” sirvió como fuente de aprendizaje y ejemplo para muchos compositores. Beethoven y Liszt lo tenían en su piano para lectura diaria. En el siglo XX encontramos ejemplos notables de obras compuestas siguiendo el mismo formato del Clave. Tal es el caso de “*Ludus Tonalis*” de Hindemith (1895-1963), compuesta en 1942 y de los 24 preludios y fugas op. 87 de Shostakovich (1906-1975), compuestos en 1952.

Análisis del Preludio y Fuga en la bemol mayor BWV 862

El Preludio en la bemol mayor esta compuesto a partir de un motivo pomposo, que aparece en la mano derecha y está construido sobre el arpeggio de la tónica. Este motivo está reforzado por un bordado inferior (compás 1). En el siguiente compás, el motivo se repite un tono arriba y está construido sobre la dominante. Todo esto es imitado por la mano izquierda (compás 3) (ej. 1).

ej. 1

The image shows the first four measures of the Prelude in B-flat major, BWV 862. The music is written for piano in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in the first measure, followed by a slur over a quarter note (C5) and another triplet of eighth notes (D5, E5, F5) in the second measure. The left hand (bass clef) provides a bass line with chords in the first two measures and a moving line in the last two measures. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

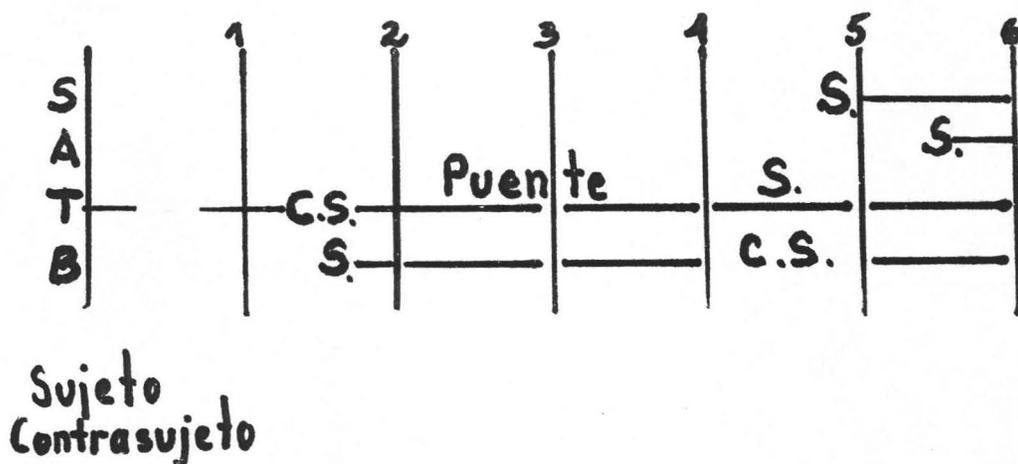
En los compases 5, 6, 7 y 8 se responden con una imitación para regresar a la tonalidad original. A lo largo del preludio no se presentan modulaciones a tonalidades menores, lo que ayuda a subrayar el carácter grandioso de la obra. El movimiento constante da estabilidad emocional a la obra. Con el motivo en la tónica en la bemol (A) (compás 1), en la dominante

³ Kolneder, 1996: 122.

en mi bemol (B) (compás 18), en la tónica en la bemol (A1) (compás 35), las progresiones del tema que se desarrolla en los episodios y un acompañamiento de dieciseisavos (compás 9 a 17, 26 a 34) podemos determinar la forma ternaria de la obra (A-B-A1). Un pequeño puente antecede la entrada del tema (compás 39 y 40) conduciéndonos a una coda (compás 41 a 44).

La Fuga a cuatro voces en la bemol mayor es de carácter amable y cantado. Inicia con la presentación del sujeto que canta el tenor, formado por el acorde de la bemol para reafirmar la tonalidad. Seguido por el bajo y el contrasujeto (compás 1 y 2) desarrolla un contrapunto ascendente. Un puente elaborado de movimientos contrapuntístico, juega con las voces y nos conduce a la entrada de la soprano. Con la entrada de la contralto, es el momento que se reúnen las cuatro voces (compás 6) (esquema 1) (ej. 2).

Esquema 1.



ej. 2

Los valores empleados en las voces en los primeros compases será los que jueguen en toda la obra. En tonalidades menores (fa menor, compás 13 y si bemol menor, compás 18) cambia el carácter del tema, llegando a ser oscuro y contrastante. Los episodios (compás 11 y 12, 25 y

26) se construyen del contrasujeto rítmico y de una nota larga (blanca) y corta (negra) (compás 2 y 3). El final de la obra nos lleva al clímax con fragmentos del tema (compás 31 y 32) que provocan tensión por la tardanza de la llegada del tema. La fuga concluye con una cadencia rota y la reafirmación del tema en la tonalidad original. (compás 33 a 35) (ej. 3).

ej. 3

Análisis del Preludio y Fuga en la menor BWV 889

El Preludio en la menor presenta un motivo de carácter dramático a dos voces. Está formado por un dibujo de notas ascendentes a partir de la nota la, para descender con apoyaturas ascendentes y descendentes cromáticas en la mano derecha. En la mano izquierda, se describe un salto de octava para luego descender cromáticamente. Todo lo anterior se invertirá en las manos exactamente igual (compás 1 y 2) (ej. 4).

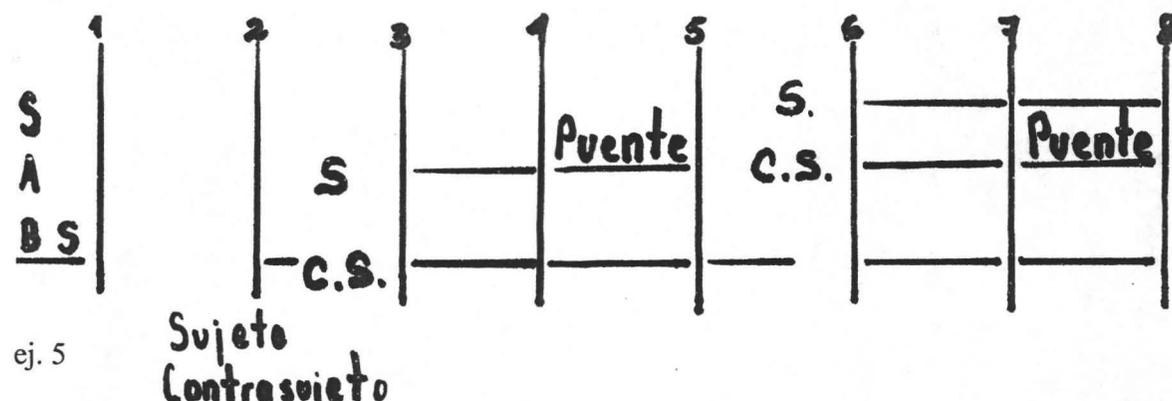
ej. 4

El constante cromatismo ascendente y descendente da una sensación de inestabilidad tonal, lo cual permite que se abran muchas puertas hacia las diversas tonalidades. La acumulación y relajación del tema, permite que la obra recupere su energía y mantenga un movimiento constante a través de los dieciseisavos (compás 3). Este preludio está escrito en forma binaria,

lo que constituye una de las características principales de muchas danzas barrocas, como en el caso de las suites francesas. Compuesto a la manera de una invención a dos voces, el tema se invierte en si mismo, entre las manos y en el orden de la presentación de las partes (compás 17). Las progresiones temáticas preparan y nos conducen a un clímax, para terminar con la reexposición del tema (compás 31).

El silencio con el que inicia la fuga a 3 voces es de mucha importancia, por la tensión que provoca no iniciar con el tiempo fuerte, además de contener en su diseño otros silencios expresivos. Las cuatro notas siguientes muestran el tema en el bajo y parecieran sugerir el diseño de una cruz, presentándose con carácter dramático y tensión emocional (compás 1 y 2). Los silencios nos conducen a los octavos para completar el tema. La segunda aparición del sujeto en la contralto, está acompañada por un contrasujeto que da la impresión de estar construido a base de glissandos (compás 1 a 5) (esquema 2) (ej. 5).

Esquema 2.



El material utilizado en el contrasujeto será usado para la elaboración de los episodios subsecuentes (compás 5 a 8). Con el cambio de las tonalidades (la menor compás 8, mi menor compás 15, la mayor) la fuga se desarrolla con un juego de tensión y relajación entre las voces. La última presentación del tema esta acompañado por el contrasujeto que cobra importancia por un glissando dramático y virtuoso (compás 25 a 27). La finalización de la obra, después del

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Sonata op. 90 en mi menor

A finales del siglo XVIII la capital musical de Europa era Viena. En el terreno de la composición musical, predominaba un lenguaje armónico (tonalidad mayor y menor, la relación tónica-dominante) y la melodía con acompañamiento, alejada de la polifonía barroca. Basado en los modelos de la antigüedad clásica, fundamentalmente aquellos provenientes de la cultura greco-latina, se seguía el sentido de las proporciones, la armonía entre las partes, la búsqueda del equilibrio y el deseo de imitar la naturaleza.

Mientras en Inglaterra se sigue con la tradición coral y en Italia se cultiva con gran insistencia el arte de la ópera, en Alemania surge y se desarrolla una técnica orquestal refinada. Procedente de los países germánicos del sur, de Bohemia y de Austria, la escuela de Mannheim introdujo un nuevo elemento en el arte instrumental: la utilización del *crescendo* y *diminuendo* en gran escala en sus producciones orquestales. Con una disciplina incomparable, los músicos de Mannheim, con su jefe espiritual Johann Stamitz (1717-1757) abrieron la perspectiva hacia el dinamismo progresivo, uniforme y constante de todo el cuerpo orquestal.

Entre los compositores de Mannheim, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1757) aplica los nuevos procedimientos a la sonata de clave y los explica en su “Ensayo Sobre el Verdadero Modo de Tocar del Clave”. Compuesta entre 1756 y 1762, esta obra es una exposición del estilo antiguo del bajo continuo que había aprendido de J. S. Bach.

Ludwig van Beethoven se traslada a Viena en 1792 para estudiar con Franz Josef Haydn (1732-1809). Como resultado de esta interacción, los primeros movimientos de sus sonatas se enriquecen con una mayor expresividad. Por otra parte, influenciado por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sus temas adquieren una tierna cantabilidad y adoptan los matices expresivos y sonoros de este estilo. Las armonías que utiliza, se encuentran suspendidas entre la gracia y el apasionamiento.

Beethoven era un virtuoso del piano e improvisaba maravillosamente. A lo largo de su vida compone 32 sonatas para piano, las cuales representan la cúspide de este género, llegando a

tener una importancia estructural y artística equiparable a sus sinfonías. En ellas, introduce ideas revolucionarias que desarrollarán los románticos.

En el catálogo de Beethoven, encontramos 3 periodos de composición claramente definidos. En su “periodo de imitación” (1793 a 1801, de la sonata op.2 a op.22), continua con la tradición de sus antepasados, imitando principalmente a Haydn y C. P. Emmanuel Bach. Virtuoso en el piano, compone obras para este instrumento, conforme a su época. Debutando como pianista e improvisador, busca mayormente el efecto más que el desarrollo de su propia expresión. Entre las obras más representativas de este periodo están: los conciertos no. 1 y 2 para piano y orquesta, la 1ª Sinfonía, un septimino, así como los primeros tríos y cuartetos.

En el “periodo de transición” (1801 a 1815, de la sonata op. 28 a la op. 90) rompe con los procedimientos anteriormente empleados, sustituye por ejemplo el Minuet por el Scherzo en el segundo y tercer movimiento de la sonata. Se dedica a componer principalmente obras orquestales, “...descubre tres amores que llenan su alma: la mujer, la naturaleza y la patria”⁴ y sufre los primeros síntomas de su sordera. Entre las obras más representativas de este periodo podemos mencionar: la 2ª a la 7ª sinfonía, su música de escena “Egmont”, “Las Ruinas de Atenas”, su obertura “Coroliano”, su oratorio “Cristo en el Monte de los Olivos” y su única ópera “Fidelio”.

En el “periodo de reflexión” (1815 a 1826, de la sonata op. 101 a la op.111) tanto en sus escritos como en su obra, tiende a la música religiosa. Beethoven aparentemente regresa a sus antepasados, introduciendo la fuga a una sonata clásica, además de que trasciende las formas musicales. En este periodo compone los últimos cinco cuartetos, la “Misa Solemne” en re, la 9ª Sinfonía y la mayor parte de sus lieder.

En este periodo se libera de las exigencias de la forma, resultando más perfecta e independiente la expresión del sentimiento. Con la integración de la música polifónica a la construcción de sus piezas y la variación amplificadora que se impone en sus desarrollos, abre camino hacia el romanticismo.

⁴ Valencia, 1927: 66.

En el año de 1814 muchos acontecimientos motivan a Beethoven: el éxito de “La Batalla de Vittorina”⁵, la ocasión de montar su ópera Fidelio en el teatro de Carintia, el estreno de la Séptima Sinfonía y la mejora de su situación económica. Compose para el Congreso de Viena la cantata “El Momento Glorioso” que estrenará el 29 de octubre junto con las ya mencionadas Séptima Sinfonía y “La Batalla de Vittorina”.

En el verano de este mismo año en Baden, Beethoven termina la sonata op. 90. Esta sonata tiene únicamente 2 movimientos que contienen ideas opuestas en tonalidad, mi menor- mi mayor y en el carácter de los temas. En el caso del segundo movimiento, con la forma de rondo sonata, trata de extender la duración para no extrañar el movimiento lento. Varias sonatas anteriores tienen dos movimientos como la op. 49 n.2, op. 54 y op. 78.

Dedicada al conde Moritz von Lichnowsky⁶, la sonata Op. 90 es la última de su “periodo de transición”. Se cuenta una historia, según Schindler⁷, donde Beethoven, a una pregunta sobre el significado de los dos movimientos, respondía que quería explicar con la música la historia de la relación amorosa del conde, pudiéndose titular el primer movimiento “Combate entre la cabeza y el corazón” y el segundo “Conversación con la amada”, haciendo alusión a las relaciones que mantenía Lichnowsky con la cantante Stummer, con quien pensaba contraer matrimonio.

El 21 de septiembre de 1814, desde Baden, Beethoven escribe a Moritz von Lichnowsky: “.....Como no quisiera que pudieras creer que una gestión hecha por mí, se debe a un nuevo interés o a cualquiera otro motivo de este género, os digo que pronto aparecerá una sonata mía, que os he dedicado; quería sorprenderos, pues hace tiempo que os destinaba esta dedicatoria, pero vuestra carta de ayer me obliga a descubrirlo ahora. No necesitaba ninguna nueva ocasión de testimoniaros públicamente mis sentimientos por vuestra amistad y vuestra benevolencia”⁸.

⁵ El 17 de marzo de 1813, empujado por el movimiento popular, el rey de Prusia había declarado la guerra a Francia. El 10 de agosto Austria se unía a la coalición, y en el mes de octubre la batalla de Leipzig iba poner fin a la dominación francesa en Alemania.

⁶ Hermano del mecenas de Beethoven

⁷ Anton Schindler (1794-1864) secretario y primer biógrafo de Beethoven.

⁸ Massin Jean y Brigitte, 1987: 740.

Análisis de la Sonata op. 90 en mi menor

El primer movimiento “*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*”⁹ está escrito en forma sonata (A-B-A). La exposición (A) presenta dos temas contrastantes. El primer tema, “la cabeza”, es apasionado. En *forte*, da la idea de imitar la orquesta *tutti* (compás 1). Después de los primeros acordes, la respuesta “suplicante”, llega de la sección de maderas en *piano* (compás 3) (ej. 6).

ej. 6

Estos acordes iniciales en la tónica (mi menor) contrastan con el carácter lírico de la segunda parte del mismo tema del “corazón” (compás 9) que llega a suspenderse con un calderón en dominante.

Para cerrar el tema principal, Beethoven retoma el ritmo inicial siguiendo con un carácter lírico. El segundo tema de la exposición se presenta en la dominante menor (si menor) con el mismo germen melódico de los temas anteriores. La línea melódica descendente y su acompañamiento con el acorde ampliado, da como resultado una atmósfera apasionada (compás 54) (ej. 7).

ej. 7

⁹ Con ánimo, pero con sentimiento y expresión.

El desarrollo (B) se inicia con tres notas que nos conducen al tema orquestal-apasionado-suplicante (compás 81). Es la lucha entre ambos temas “cabeza” y “corazón” pasando por diversas tonalidades, como mi menor, la menor, mi bemol mayor, mi bemol menor, hasta finalmente establecerse en un acorde de dominante (compás 99). La búsqueda de tonalidad nos conduce a do mayor, presentando el tema del “corazón”, conduciéndolo hasta llegar al clímax de el movimiento (compás 113) (ej. 8).

ej. 8

Un puente nos lleva a la reexposición. Beethoven aumenta el tiempo de los valores del motivo para dar la sensación de una gran entrada del tema principal (compás 144).

En la reexposición se presentan los mismos temas, en la tónica, en mi menor. El movimiento se amplía con una coda elaborada con material del primer tema. Reafirmando este tema, se da la idea que triunfa la “cabeza” sobre el “corazón”.

El carácter del segundo movimiento “*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*”¹⁰ anticipa las canciones de Schubert (1797-1828). La sonata, por tener únicamente dos movimientos, presenta ideas sorprendentes para integrar, en un solo movimiento, el segundo y tercer movimientos de una sonata convencional. El compositor crea una forma compleja única donde toma diferentes características de varias formas clásicas. El tema principal funciona como estribillo de *rondo* a lo largo del movimiento (compás 1 a 3) (ej. 9).

¹⁰ No muy rápido e interpretado muy cantado.

ej. 9

La estructura del tema nos hace recordar la forma de las canciones, debido a que tiene cuatro frases y a las *variaciones* con sus repeticiones variadas. La escritura parece plasmar la textura de un cuarteto de cuerdas, mientras que la melodía canta a la naturaleza, el amor y la paz. Los dieciseisavos en la mano izquierda parecen imitar un acompañamiento de violoncello, que marca el movimiento constante de la obra (compás 4) (ej 10).

ej. 10

La estructura del movimiento se ajusta a las convenciones de la forma sonata en sus partes: exposición, desarrollo y reexposición. Resulta atípica por no modular, antes del desarrollo, a la dominante. Entre los primeros dos estribillos se presenta un nuevo motivo temático que formará parte de la modulación importante en el desarrollo. Con el cambio de ritmo en el acompañamiento, esta parte adquiere una mayor expresividad (compás 59) (ej. 11).

ej. 11

El desarrollo se forma con la parte más expresiva ya antes presentada. El cambio de tonalidad, resulta inestable por el juego entre modo mayor y menor (compás 113) (ej 12).

ej. 12

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 113 and 114. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the first measure. The notation includes chords, triplets, and slurs. The bottom staff has a bass clef and a double bar line at the end of the first measure.

Beethoven concluye el segundo movimiento con una coda y nos deja con la sensación de que no es necesario añadir un tercer movimiento.

Claude A. Debussy (1862-1918): “La Isla Alegre”

El movimiento pictórico “Impresionista” nace fundamentalmente en Francia a finales del siglo XIX, concretamente en el año de 1872, cuando durante una exposición en París se exhibió uno de los cuadros de Claude Monet (1840-1926) titulado Impresión “Amanecer”. El título del cuadro dio su nombre a este movimiento pictórico.

Entre los artistas allegados a este movimiento, estaba un grupo de pintores que coincidían en su deseo de reflejar los aspectos instantáneos y cambiantes de la realidad, sobre todo en términos de pura luz, y en su rechazo a la preceptiva académica. Estos pintores eran: Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet, Camille Pisarro (1830-1903), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899) y Edgar Degas (1834-1917).

Las impresiones momentáneas, fugaces e irrepetibles, son las que convierten en arte los pintores, los poetas y los músicos impresionistas. Se le da primacía al color sobre el dibujo, y a su vez el color depende de la luz. Tomando como obras representativas la *Grenovillére* y “Merendero de la isla Croissy en el Sena”, este movimiento se define como: la tendencia pictórica que se propone exponer directamente las impresiones experimentadas por el artista ante la naturaleza.

En música se refiere a una ausencia de lirismo. Se busca el timbre, la vibración sensorial, la tonalidad ambigua, la fascinación de los sonidos puros. Con frecuencia se utiliza la escala de tonos enteros y se lleva acabo una exploración tímbrica, obteniéndola de un instrumento, de una mezcla de instrumentos y de las disonancias armónicas. Esta búsqueda tímbrica predomina sobre el dibujo (la melodía) y aun sobre la estructura global del sonido (la armonía).

La música de Debussy es descriptiva: “Juegos de Olas”, “Jardines Bajo la Lluvia” “Noche de Estrellas” podrían ser títulos de cuadros. Compone a la manera de un pintor impresionista: la

línea se desvanece, los contornos son confusos, lo importante no es la representación del objeto, sino la sensación que produce. La música más que ninguna anterior tiene olor, color y sabor. La pincelada suelta, el color, el simbolismo, la imprecisión vaga y calculada que sugiere mil cosas a las que el oyente ha de dar forma.

Cuando Claude Debussy presentó el boceto sinfónico "*Printemps*" (1884-1886) como trabajo para continuar con una beca de estudio, el jurado, compuesto por miembros del Instituto de Francia, le sugirió "evitar ese impresionismo vago que es uno de los peores enemigos de la verdad artística"¹¹.

La "Isla Alegre", escrita en 1904 en la isla de Jersey, es estrenada el 18 de febrero de 1905 por Ricardo Viñes en la *Société Nationale de Musique* de París. Inspirada en el cuadro de Watteau¹² (1684-1721) "*L'embarquement pour Cythère*"¹³, es de una gracia y fantasía desbordantes. Es una de las piezas más felices del catálogo de Debussy, su estilo es amplio y orquestal. Según algunas fuentes, para Debussy la pieza debía reunir todas las maneras de tocar un piano unidas a la fuerza y la gracia. La influencia de "*Jeux d'eau*" de Maurice Ravel se percibe en esta obra.

En este mismo año Debussy empieza sus relaciones amorosas con Emma Bardac. Le dedica sus tres canciones de Francia: "La Primavera", "Por lo que el Placer ha Muerto" ambas compuestas sobre poemas de Carlos de Orleáns, y "La Gruta de Tristán L'Hermite". También compone las piezas "Máscaras" para piano y el segundo volumen de las "Fiestas Galantes" que comprende "Los Ingenuos", "El Fauno" y "Coloquio Sentimental".

¹¹ Comellas, 1995: 472.

¹² Sus cuadros, ambientados en jardines aristocráticos y poblados de personajes elegantes, constituyen uno de los ejemplos más representativos de la pintura cortesana rococó en Francia.

¹³ Embarque para la isla de Cítera. Cítera es la isla griega entre el Peloponeso y Creta. Representa la huida de los amantes hacia un mundo de ensueño. Cítera fue un gran centro proveedor de púrpura. Su santuario a Afrodita Anadiomede atestigua la aparición de la diosa surgiendo de las aguas. En lenguaje poético, Cítera se convirtió en una isla encantada, patria alegórica de los amantes.

Análisis de “La Isla Alegre”

“La Isla Alegre” tiene una forma rondo sonata¹⁴ (introducción-A-B-A1-C-A2-gran coda). Está escrita en la tonalidad de la mayor y en ella se utiliza la escala de tonos enteros. La introducción *Quasi una cadenza* representa la entrada a la isla encantada (compás 1 a 6). Formada con la escala de tonos enteros (sol, la si, do sostenido, re sostenido) será la entrada y salida ilusoria a la isla feliz (ej. 13).

ej. 13



Los temas y motivos que se van presentando representan diferentes elementos y estados de ánimo:

El viento nos conduce por la isla *modéré et très souple*. Está formado por las notas del acorde de la mayor (compás 7) (ej. 14).

ej. 14



¹⁴ El Rondó tiene su origen en una antigua danza francesa. Nacido del canto, de la danza en círculo, el rondó esta formado de una serie de estrofas que se alternan con un estribillo. Primero, los que tomaban parte en él danzaban y cantaban a coro, seguidos por otros solos, a los que seguían otras tantas danzas. Compositores como Couperin, Rameau, J. S. Bach, Haydn y Mozart lo emplearon.

Con la incorporación de un tema de danza con una flauta fáunica *léger et rythmé*, nos muestra la atmósfera de la isla (compás 9) (ej. 15).

ej. 15

The musical score for example 15 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It features a melodic line with a series of eighth notes, some grouped into triplets (indicated by a '3' above the notes). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first few notes of the upper staff, followed by the tempo/style instruction *léger et rythmé*.

Los sonidos que llaman al movimiento *un peu en dehors* con dos notas repetidas, elemento rítmico como puente y que se presentarán a todo lo largo de la obra (compás 21) (ej.16).

ej.16

The musical score for example 16 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It features a melodic line with repeated eighth notes, some grouped into pairs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed below the first few notes of the upper staff.

Un juego entre los elementos del viento y parte del tema de la danza (compás 28) (ej 17).

ej. 17

The musical score for example 17 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It features a melodic line with triplets (indicated by a '3' above the notes). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first few notes of the upper staff.

El amor, *endoyant et expressif*, con la mezcla de ritmos irregulares en la melodía y el acompañamiento (compás 67) (ej. 18).

ej. 18

p ondoyant et expressif

5 5

This musical score for exercise 18 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and contains arpeggiated chords. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature and contains a melodic line with two measures marked with a '5', indicating a fifth finger position. The tempo and expression markings are *p ondoyant et expressif*.

La fantasía, *expressif en dehors*, con notas que recorren el teclado en arpeggios ascendentes y descendentes como un efecto de agua (compás 117) (ej. 19).

ej. 19

p expressif et en dehors

3 3

This musical score for exercise 19 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and contains arpeggiated chords with two measures marked with a '3', indicating a triplet. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature and contains a melodic line. The tempo and expression markings are *p expressif et en dehors*.

La alegría, *poco a poco animé e molto cresc* (compás 145) (ej. 20).

ej. 20

p poco a poco animé e molto cresc.

3 3

This musical score for exercise 20 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and contains a melodic line with two measures marked with a '3', indicating a triplet. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature and contains a melodic line. The tempo and expression markings are *p poco a poco animé e molto cresc.*

El carácter juguetón de la danza esta acompañada de acordes de quinta para conducirnos a la gran coda, *plus animé* (compás 160) (ej. 21).

ej. 21

Plus animé

The musical score for exercise 21 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood instruction is "Plus animé". The dynamic marking is "mf". The music features a series of eighth notes with slurs and accents, including triplets in the latter part of the exercise.

La gran coda (compás 186) (ej. 22) reúne todo los temas, unificándolos: el tema de la danza, el viento, el amor, e introduce unas fanfarrias, para llegar a un gran clímax y terminar con la visión de la isla, *plus animé* y *trés animé jusquá la fin* (compás 244) (ej. 23), con el regreso al tema de la introducción.

ej. 22

The musical score for exercise 22 is written on a single bass staff. The key signature has two sharps. The dynamic marking is "pp subito". The music consists of a series of chords and eighth notes, with some notes marked with an 'x'.

ej. 23

The musical score for exercise 23 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The dynamic marking is "ff". The music features a series of eighth notes with slurs and accents, including triplets in the latter part of the exercise.

Manuel M. Ponce (1882-1948): 4 Piezas para piano

Cuando Manuel M. Ponce estrena su concierto para piano en 1912, bajo la dirección de Julián Carrillo e interpretado por él mismo, se escucha la clara influencia de los conciertos románticos. Canciones como “Yo te Quiero”, “Lejos de Ti” y “Dolores Hay” aparentemente pretenden ser la traducción de lo mexicano de su época.

Durante su estancia en París, entre 1925 y 1932, Manuel M. Ponce decide revisar su técnica de composición, enriqueciendo y renovando su repertorio con un lenguaje más cercano a la escuela moderna y opuesto al romanticismo de sus anteriores obras. En esta época, sigue las ideas de los representantes más famosos de la música europea de aquel tiempo: Igor Stravinsky (1882-1971), con su politonalismo y libertad en el ritmo, y Arnold Schoenberg (1874-1951), aplicando la sistematización del lenguaje atonal.

Los estudios que realiza con Paul Dukas¹⁵ en París, la capital de la música moderna, influyen en su manera de componer. Sobre su cambio estético Ponce comentaba: “Mis últimas producciones ya son algo muy distinto de mi producción anterior. Hay quienes hacen música moderna por moda, por “actualismo” porque siente el imperio de la librea o del uniforme en boga. Yo no. Si la hago es porque mi estilo se modificó al entrar en contacto con este nuevo universo de las notas [.....]. Ante todo, Stravinsky. Él es para mí el genio, especie de Dios misterioso que nos muestra el secreto de su alma esclava [.....]”.¹⁶

Este periodo representa para Ponce la oportunidad de adentrarse en lo más actual de la cultura y del arte occidental. En algunos de sus preludios, fugas, suites, sonatas y estudios predomina la influencia de las ideas del “Grupo de los Seis”. Este grupo de compositores franceses estaba integrado por Georges Auric (1889-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), François Poulenc (1899-1963) y Germaine Tailleferre (1892-1983).

¹⁵ Paul Dukas (1865-1935) es compañero de Debussy. Compone “El aprendiz de brujo” (1897) y la ópera “*Ariane et Barbe Bleue* (Ariana y Barba Azul) estrenada 1907. Se consagra a la enseñanza desde 1907 como profesor de composición y orquestación del Conservatorio de París.

¹⁶ Miranda, 1998: 63.

Su finalidad y credo estético, era el de dotar a la música francesa de una escritura típica y específicamente propia más allá del romanticismo y el impresionismo. Tienen total independencia estética, aunque colaboraron con la difusión de la publicación del “*Album des Six*”. Este álbum es una colección de seis breves fragmentos para piano en los que cada uno de ellos se expresaban de manera original y que les sirvió como lanzamiento publicitario de sus ideas.

A partir de 1928, en París, Manuel M. Ponce funda y dirige “La Gaceta Musical” dedicada principalmente a la divulgación de la música hispánica en Europa. En la presentación de la revista, Ponce dijo: “*la gaceta debe ser el órgano de información general relativa a los asuntos musicales europeos y, al mismo tiempo el vehículo que ponga en comunicación a los músicos de nuestra raza entre sí y con los de otras partes del mundo*”¹⁷.

Las 4 piezas para piano están compuestas sobre el modelo de la Suite Barroca¹⁸. Fueron compuestas en 1928, en París, bajo la dirección de Paul Dukas. Su lenguaje se acerca a lo moderno de la época, resultando moderadamente renovador. Los cuatro movimientos tienen reminiscencias barrocas: preludio, arietta, zarabanda y giga. En ellos emplea una técnica bitonal, donde reúne modos antiguos, una escala pentáfona y recurre a los ritmos del folklore mexicano en el preludio y en la giga.

¹⁷ Miranda, 1998: 58.

¹⁸ Del vocablo francés *Suite*, que significa serie. La suite es una serie de piezas instrumentales, derivados de danzas y de canciones. Con frecuencia precedidos por un preludio y dispuestos de manera que se alternan en carácter y en ritmo. Se le conocía en Italia como “Sonata”, en Francia “Ordre” y en Alemania “Partita”. La disposición más frecuentemente empleada es: Allemande, Courante, Zarabanda y Giga.

Análisis de las 4 Piezas para piano

El Preludio *Scherzoso* cumple con el carácter barroco, dando una sensación de vitalidad por el movimiento repetido y el carácter juguetón del tema. Tiene forma ternaria. La primera parte esta formada por una danza muy rítmica (6/8), en la que el tema lo lleva la mano izquierda con una armadura de re bemol e iniciando con la tecla de sol bemol. El carácter rítmico lo presenta la mano derecha, sin armadura. Se trata, por lo tanto, de una obra bitonalidad. El carácter vivo nos recuerda a una tocatta¹⁹ (compás 1 y 2) (ej. 24).

ej. 24



En la segunda parte, *cantabile* se presenta el tema de la canción mexicana “La Paloma” (compás 30 y 31) (ej. 25) el cual se desarrolla hasta llegar a un gran climax. Antes de alcanzar la reexposición utiliza como puente un tema de las “Letanías Mexicanas” (compás 53 a 56) (ej. 26).

ej. 25



ej. 26



¹⁹ Forma de música instrumental, generalmente para instrumento de teclado, libre, contrapuntada y obedeciendo a un movimiento continuo.

La reexposición vuelve al mismo carácter inicial, manteniéndose la forma rítmica hasta el final de la pieza. La dinámica a lo largo de la obra se mantiene en *pianissimo* y únicamente en seis compases, en el clímax de la segunda parte, llega a un *fortissimo* para regresar inmediatamente a la dinámica dominante.

La Arietta esta formada por una melodía compuesta al estilo de un Aria²⁰. Con una forma ternaria (A-B-A1), el acompañamiento da una atmósfera etérea en la mano derecha, mientras hace resaltar el dibujo melódico del tema principal en la mano izquierda. Como en el preludio, la mano derecha no tiene armadura, mientras que la armadura de la mano izquierda es si mayor. Los temas están formados por notas largas y frases que se invierten entre las manos para crear un juego muy interesante (compás 1 a 5) (ej. 27).

ej. 27



La dinámica refleja la tensión acumulándose de un *piano* en la primera parte, hasta llegar a un *forte* en la parte central. La obra finaliza con una pequeña coda donde se recuerda al preludio por su ritmo y por su carácter de tocatta (compás 70 a 77) (ej. 28).

ej. 28



²⁰ Composición musical de carácter melódico, generalmente vocal, con acompañamiento de uno o más instrumentos.

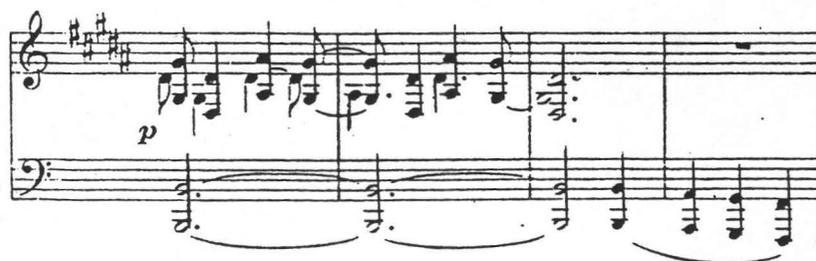
El siguiente movimiento, Zarabanda, está basado en una danza popular española, de compás de 3/4, de origen oriental y con una melodía muy expresiva. Tiene una forma binaria (A-B), toda la primera parte se repite con pequeñas modificaciones con respecto de la segunda. La bitonalidad está de nuevo presente, ya que la mano derecha tiene una armadura de si mayor, mientras que la mano izquierda no presenta armadura. El tema principal es una melodía meditativa que se esconde entre las líneas cruzadas de las diferentes voces y reafirma el carácter de la obra. La atmósfera que envuelve la obra está formada de acordes descendentes. (compás 1 a 4) (ej. 29).

ej. 29



Los temas juegan entre sí hasta llegar a un clímax donde la dinámica original *piano* se convierte en *fortísimo* para darle más importancia a la quietud sentimental (compás 12). La tranquilidad se la da a la pieza una coda que repite el tema con octavas descendentes (compás 47) (ej. 30).

ej. 30



El último movimiento está basado en una danza de origen inglés, de ritmo vivo, en 6/8, que se caracteriza por golpes rápidos, y alternados de tacones y puntas. Por ser la obra que finaliza la serie, la Giga es el movimiento más brillante de todos. La bitonalidad nuevamente se hace presente: la armadura de la mano izquierda es re bemol, mientras que la mano derecha no

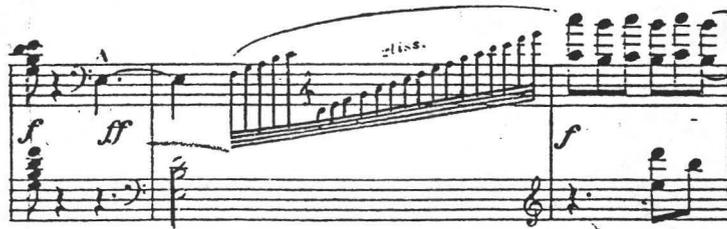
presenta ninguna armadura. Con una forma ternaria (A-B-A), el tema está compuesto de un motivo rítmico que predominará en toda la pieza. Un choque sonoro causado por un ritmo de tres contra dos, sirve como motor a la obra dando la sensación de inestabilidad a lo largo de toda la pieza (compás 1 a 6) (ej. 31).

ej. 31



El efecto *glissando* da mayor sensación de un virtuosismo técnico que se desarrolla como un volcán llegando a un climax explosivo que nos dirige hacia la terminación de la obra (compás 38) (ej. 32).

ej. 32



György Kurtág (1926-): 7 piezas de la serie “Juegos”

György Kurtág nace el 19 de febrero de 1926 en Lugoj. Antes de la primera guerra mundial, este pueblo era parte de Hungría, encontrándose hoy en Rumania. Kurtág estudió con la maestra Magda Kardos, alumna de Bela Bartók (1881-1945), y composición con Max Eisikovits (1908-1983).

A partir de 1945 acude a la Academia de Budapest, en donde estudia piano con el maestro Pál Kadosa (1903-1983), composición con Sándor Veress (1907-1992) y Farkas Ferenc (1905-2000), y música de cámara con Leó Wiener (1885-1960). Las influencias más importantes en su forma de componer son Zoltán Kodály (1882-19679) y su amigo György Ligeti (1923-).

Después de componer “Dichos de Bornemisza”, en 1970, Kurtág entra en una crisis. Esta crisis representa un cambio de estilo radical, gracias a una psicoanalista que le aconseja expresarse con la menor cantidad de notas posibles. En un lapso de dos años compone dos obras vocales y las “24*Antiphonae*”, las cuales quedan inconclusas.

La serie “Juegos” para piano fue compuesta durante su segunda etapa de composición, de 1969 a 1978. Las piezas que la integran son hechas por encargo de la maestra Teöke Mariane en 1973 y están recopiladas en 7 libros. Esta serie tiene un fin pedagógico: muestra el medio ambiente de las pequeñas formas, las cuales llegan a constituirse en columna vertebral de su lenguaje de composición. Representa una escuela de piano informal, en las que se aplican todos los conocimientos de la técnica pianística, el dominio del instrumento y la alegría del movimiento en la ejecución.

Al respecto, Kurtág comenta: “Hay que tocar estas obras con valor, sin temor a equivocarse, en los valores cortos y largos creando un proceso, unidad y proporción válida para nuestra felicidad”²¹. En la serie “Juegos” encontramos algunas piezas que Kurtág adaptó posteriormente para otros instrumentos. Tal es el caso de los “*Mikroludios*” que fueron

²¹ Kurtág, 1979: 1.

utilizados en un cuarteto de cuerdas escrito en homenaje a Mihály András, en los años 1977 y 1978.

El orden que emplea aparece al inicio del libro 1. La parte A contiene una notación revolucionaria, libre, con recursos técnicos poco empleados hasta los años 70: utilización de palmas, antebrazos, codos y varios tipos de *glissandos* etc. En la parte B aparece una notación más tradicional, con ritmos exactos y alturas determinadas.

El propio compositor cuando se presenta en público, toca estas obras a cuatro manos con su esposa Márta. Las obras que integran la colección han pasado de las 300. En el 2003 editó el séptimo libro con el cual sobrepasó en volumen al Mikrokosmos de Béla Bartók, con el que se le compara.

Análisis de las 7 piezas de la serie “Juegos”

*Prelúdium és valcer C-ben*²²

Como su nombre lo dice, la obra esta hecha con las teclas do. Inicia con una introducción, *libero*, recorriendo de la parte superior del teclado, a la central e inferior en unísono. Con tan solo 5 compases, presenta un preludio contrastante en dinámica. Es muy brillante por el contraste con el vals. Los calderones son muy importantes por ser la parte cantada y presenta una idea rítmica que más tarde se imitará en el vals (ej. 33).

ej. 33

Libero

The musical score consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The piece is marked 'Libero'. The first measure has a forte (f) dynamic and a fermata over a whole note. The second measure has a mezzo-forte (mf) dynamic and a fermata. The third measure has a piano (pp) dynamic, followed by a crescendo to forte (f). The fourth measure has a fortissimo (ff) dynamic, followed by a decrescendo to piano (pp). The fifth measure has a piano (pp) dynamic and a fermata. The piece ends with a final chord in the bass staff.

²² Preludio y vals en do.

La frase melódica está formada del ritmo y una dinámica que conduce a un clímax, recorriendo de la parte central hasta los extremos y regresando a la región en que da inicio. La última nota es conclusiva y recuerda el inicio del preludio (ej. 34).

ej. 34

Musical score for 'Giusto'. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The first measure contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F5. The third measure contains quarter notes G5, A5, and B5. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The fifth measure contains quarter notes G5, F5, and E5. The sixth measure contains quarter notes D5, C5, and B4. The seventh measure contains a half note A4. The eighth measure contains a half note G4. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The first measure contains a half note G2. The second measure contains quarter notes F2, E2, and D2. The third measure contains quarter notes C2, B1, and A1. The fourth measure contains quarter notes G1, F1, and E1. The fifth measure contains quarter notes D1, C1, and B0. The sixth measure contains quarter notes A0, G0, and F0. The seventh measure contains a half note E0. The eighth measure contains a half note D0. The score includes the dynamic marking 'pp' and the instruction 'cresc' in the first measure of the treble staff. The instruction 'senza. Ped.' is written below the bass staff.

*Cé-k éji dala*²³

En esta pieza, Kurtág vuelve a utilizar únicamente las teclas do. La importancia de esta obra radica en oír cada uno de los sonidos en el espacio, en el tiempo, los silencios y la dinámica, recreando la atmósfera tranquila de la obra. La mano derecha es la que conduce la obra, mientras que la mano izquierda la apoya con los bajos que quedan sonando en el pedal. Los silencios estratégicamente colocados dividen las frases melódicas (ej. 35).

ej. 35

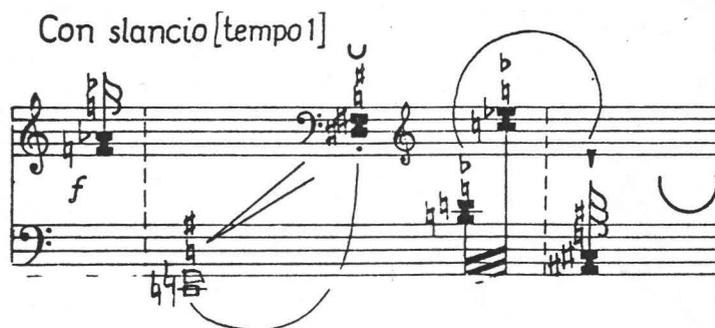
Musical score for 'Hommage à Domenico Scarlatti'. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The first measure contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, and F5. The third measure contains quarter notes G5, A5, and B5. The fourth measure contains quarter notes C6, B5, and A5. The fifth measure contains quarter notes G5, F5, and E5. The sixth measure contains quarter notes D5, C5, and B4. The seventh measure contains a half note A4. The eighth measure contains a half note G4. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The first measure contains a half note G2. The second measure contains quarter notes F2, E2, and D2. The third measure contains quarter notes C2, B1, and A1. The fourth measure contains quarter notes G1, F1, and E1. The fifth measure contains quarter notes D1, C1, and B0. The sixth measure contains quarter notes A0, G0, and F0. The seventh measure contains a half note E0. The eighth measure contains a half note D0. The score includes the dynamic marking 'p' in the first measure of the treble staff. The instruction 'senza. Ped.' is written below the bass staff.

Hommage à Domenico Scarlatti

La pieza está integrada por dos partes contrastantes muy claras. En la primera parte utiliza *clusters* que se presentan en la introducción, con *slancio* (tempo 1) (ej. 36).

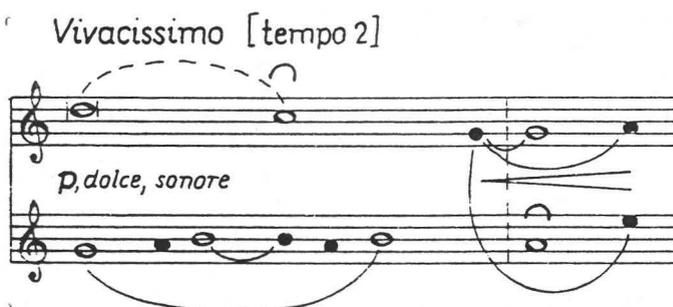
²³ Canción de noche de los do.

ej. 36



En la segunda parte se presenta una melodía *dolce, vivacissimo* (tempo 2), que por su línea delgada nos hace recordar a las obras de Domenico Scarlatti (ej. 37).

ej. 37



El contraste de las dos partes nos insinúa nostalgia por los tiempos antiguos y el compositor nos guía del presente (*forte, con slancio*) al pasado (*dolce, vivacissimo*) una y otra vez.

Felhangjáték I²⁴

La obra está dedicada a Zoltán Kocsis (1952-), quien es un gran pianista e investigador de la música del siglo XX, quien toma clases de música de cámara con Kurtág en la Academia de Música "Ferenc Liszt" en Budapest. Más tarde, Zoltán Kocsis llega a ser uno de los intérpretes favoritos de Kurtág para tocar sus obras.

Como su nombre lo indica, la pieza está formada por una canción que imita un diálogo entre dos personas y una atmósfera construida mediante la utilización de armónicos. El efecto de los

²⁴ Juego de armónicos 1.

armónicos se realiza cuando el pianista empuja las teclas suavemente, sin percutir, hasta el fondo. Como la melodía está formada por notas que corresponden a armónicos de las teclas sostenidas en la mano izquierda, el resultado es una vibración por simpatía (ej. 38).

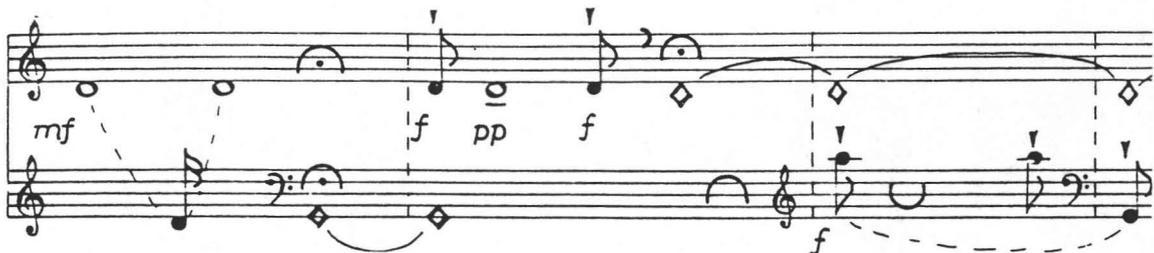
ej. 38



Felhangjáték 2²⁵

En esta pieza, Kurtág vuelve a explotar el uso de los armónicos. El carácter de la obra *Lendülettel*,²⁶ se traduce en un recorrido por todo el teclado con ataques marcados, como jugando sobre el teclado de arriba hacia abajo, mientras la nota sostenida produce los armónicos por una cuerda libre. Los cambios constantes de mano dan la sensación de estar ejecutando un estudio para la independencia de las manos. El sonido de estos armónicos da como resultado la atmósfera de la obra (ej. 39).

ej. 39



Ál-módoz-va (az elsullyedt katedra)²⁷

La obra esta inspirada en la “Catedral Sumergida” de Claude Debussy y corresponde al primer libro de su serie Preludios. Imitando el estilo este compositor, se trata más de crear una

²⁵ Juego de armónicos 2.

²⁶ Con impulso.

²⁷ So-ñan-do (la catedral sumergida).

atmósfera de ensueño, que de reinventar la obra mencionada. Los *glissandos* insinúan una atmósfera soñadora, mientras las notas aparecidas, exhiben los objetos sueltos que se sumergen en las olas de la inconciencia (ej 40).

ej. 40

*Az elme szabad állat...*²⁸

Toda la pieza se basa en un juego *capriccioso, staccatissimo*. Con un esquema repetido en los intervalos y en las notas, usa las doce notas cromáticas a partir de do. El cambio de ritmo, junto con el cambio de mano en la secuencia, da una idea diferente en la idea musical. Iniciando con la misma nota, cada mano se alterna una nota diferente, para terminar con las mismas notas (si, si bemoi) (compás 4 y 7) y con el mismo valor. Una nota a la mano derecha, una a la izquierda, con el mismo intervalo y con diferente valor rítmico. En la segunda parte un juego de intervalos de segundas y terceras, mayores y menores, nos prepara para el clímax de la obra. En esta parte, los valores rítmicos ayudan a crear la atmósfera musical y a subrayar la noción de que “la mente es un animal libre” (ej. 41).

ej. 41

²⁸ La mente es un animal libre.

Franz Liszt (1811-1886): Rapsodia Húngara No. 15, “Marcha Ráckóczy”

El término rapsodia surge de las palabras griegas “zurcir” y “canto” es decir, “unir con canto”. Es la interpretación de un poema heroico a la manera de un recitativo que cantaban los “rapsodas”²⁹ en fiestas pomposas, con el fin de inaugurarlas. Estrechamente ligada con la epopeya, en la rapsodia aparecen uno o varios personajes que se caracterizan por lo titánico de sus acciones, lo elevado de sus ideales y por presentar un profundo espíritu de exaltación nacional.

En Europa, a finales del siglo XVIII, la rapsodia se define como una composición instrumental o vocal, sin forma determinada. El tema, con muchos cortes, imitaba la manera improvisativa de los rapsodas antiguos. Uno de los primeros compositores que utiliza la rapsodia es Chr. Fr. Schubart, quien en 1786 compone 3 libros de canciones y piezas para piano con el título “*Musikalische Rapsodie*”. Seis años más tarde, J. Fr. Reichardt compone una rapsodia para voz sobre un poema de Goethe (1749-1832). La primera rapsodia para piano de que se tiene noticia, la compone el conde W. R. Gallenberg en 1802.

Quienes se encargan de dar un carácter romántico a las rapsodias, son los compositores Tomásek y Seyfried. Los autores románticos más representativos que escribieron rapsodias para piano son: Johannes Brahms (1833-1897) y Liszt. A finales del siglo XIX, en sus rapsodias orquestales, Dvorak (1841-1904), Lalo (1823-1892), Enescu (1881-1955), Ravel y Gershwin (1898-1937), ya utilizan temas nacionales.

Franz Liszt introdujo en su música elementos literarios, narrativos, descriptivos, plásticos, y se declaraba partidario de “subordinar la forma a la idea” según Robert Schumann. Su fascinación por lo misterioso, lo sobrenatural, la fantasía y el heroísmo, están reflejadas en gran parte de ella.

²⁹ Poeta ambulante que en la antigua Grecia declamaba poemas épicos.

Liszt era un virtuoso que daba conciertos en toda Europa. Tocaba obras de compositores famosos, obras suyas, improvisaba sobre arias de ópera y sobre melodías de los lugares en los que ofrecía sus conciertos. Entre las improvisaciones editadas más famosas de Liszt se encuentran las 19 Rapsodias Húngaras.

Liszt tomó los temas de las orquestas gitanas que escuchaba frecuentemente en los restaurantes y fiestas. Colocando estas canciones en sus rapsodias, quería mostrar la riqueza musical de su país. Estos temas eran compuestos en estilo popular húngaro o lo que se interpretaba, en aquel tiempo, como estilo folklórico. En 1911, en un artículo escrito por el centenario de Liszt, titulado “La música de Liszt y el público de hoy”, Bartok dice: “Las rapsodias son las obras menos logradas de Liszt. Con estas rapsodias se conoció la música popular húngara, que no es música folklórica. La temática es homogénea por ser tomada del medio aristócrata, grupos gitanos y para divertirse”³⁰. La mayoría de las piezas están basadas en Verbunkos (danza instrumental) y Csárdás (danza de moda de la época).

La Rapsodia No.15 toma como tema central la Marcha Rákóczy,³¹ convertida en el símbolo del nacionalismo húngaro³². Desde 1823 utiliza ese tema para improvisar en sus conciertos, refleja y canta la revolución (1703-1711) contra los Habsburgos³³. Este tema ya había sido empleado por Hector Berlioz (1803-1869) en la Condenación de Fausto.

La versión de la marcha original se conoce de la revista “*Musikalische Pfenningmagazin*”³⁴ de Viena. Ahí se editó una obra para cuatro manos con un título, no muy interesante, “*Ungarische National Melodie*”³⁵, que no mostraba el contenido ideológico de la canción. En 1853, Liszt

³⁰ Hamburger, 1986: 339.

³¹ Ferenc Rákóczi II (1676-1735) Gobernador de Transylvania (1703-1711) es el líder contra los Habsburgos.

³² A comienzos del siglo XIX Hungría vivía una efervescencia económica y el nacimiento del movimiento nacionalista. La revolución de París de 1848 se contagió con rapidez y provocó un estallido nacional, dirigido por el poeta Sándor Petőfi (1823-1849), que tuvo éxito durante algunos meses y que terminó siendo derrotado por el emperador Francisco José, con el apoyo del zar Nicolás I.

³³ Casa que reino en el Sacro Imperio Romano Germánico, en Bohemia y Hungría (1526-1918).

³⁴ Música de bolsillo.

³⁵ Melodía Nacional Húngara.

edita la versión final de las primeras 15 rapsodias y orquesta varias de ellas. En el transcurso de los siguientes 30 años se completa la serie con las últimas 4 rapsodias.

Análisis de la rapsodia húngara No. 15, “Marcha “Rákóczy”

Inicia con una introducción, *Allegro animato*, que transmite un efecto de una masa en estado de efervescencia. La indicación del carácter es *tumultuoso*. Rápidamente se presenta un choque entre el re sostenido y el mi, que nos adentra inmediatamente en el carácter de la obra (compás 1 a 13) (ej. 42).

ej. 42

p tumultuoso

8 Pedale

Con una forma ternaria (A-B-A), la parte A muestra el tema de la rapsodia, en octavas y con acordes disminuidos de acompañamiento. Se trata de la “Marcha Rákóczi”, que hace su aparición con la indicación *Tempo de marcha animato*. Es una danza *Friss* (fresco) de carácter masculino (compás 15) (ej. 43).

ej. 43

ff marcatissimo

En la parte B, el tema, *Un poco meno allegro* esta formado de una danza femenina, *Lassan* (lento) muy cantada y lírica. Dicho tema es desarrollado a través de varios recursos técnicos virtuosos (escalas cromáticas, arpeggios, sextas, octavas), que provoca que el dibujo musical se vuelva cada vez más denso (compás 59) (ej. 44).

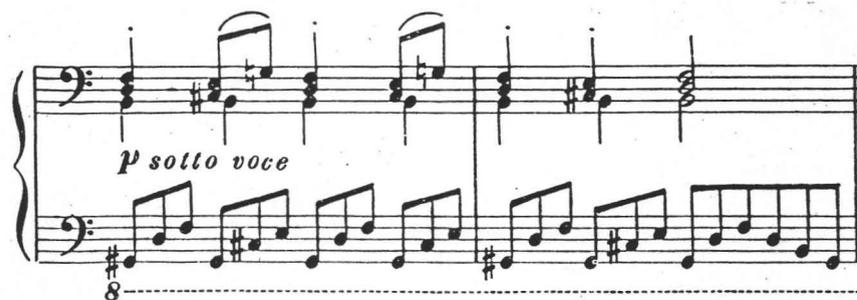
ej. 44

Un poco meno allegro



La acumulación de tensión nos conduce a un fragmento que mezcla el dibujo de la introducción, con el tema de la marcha, para de esta manera llegar a la reexposición (compás 132) (ej. 45).

ej. 45



Se presenta la reexposición con la diferencia de que se incluyen glissandos en terceras descendentes. Todo nos lleva hacia una gran coda, *Brillante*, que se forma con fragmentos de la marcha en progresiones armónicas (la mayor, do sostenido mayor, fa mayor) y nos conduce a la irrupción de un tema grandioso (compás 194) (ej. 46).

ANEXO 1: VERSIÓN CORTA PARA PROGRAMA DE MANO

Johann S. Bach (1685-1750): Preludio y Fuga en la bemol mayor del “Clave Bien Temperado”, Libro I BWV 862 y Preludio y Fuga en la menor del “Clave Bien Temperado”, Libro II BWV 889

La primera serie del Clave Bien Temperado (BWV 846-869) fue escrita en Köthen en 1722. Se trata de una colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, que Bach escribe y compone para “...uso y empleo de la juventud deseosa de aprender música y para pasatiempo de aquellos que son expertos en este arte”. Varios de estos preludios ya se encontraban en el “*Clavier-Büchlein*”, dedicado a Wilhelm Friedemann, uno de los hijos de Bach. Esta obra estaba destinada para sus alumnos e hijos.

En el año de 1723, Bach se traslada a Leipzig, donde nuevamente se ve obligado a proveer la música necesaria para el culto, de modo que sus obras religiosas surgen del íntimo contacto con las exigencias espirituales del ambiente litúrgico. Probablemente compone 59 cantatas anualmente, además de la música necesaria para el culto de semana santa.

Bach compone la segunda serie del “Clave Bien Temperado” (BWV 870-893) durante este periodo, en Leipzig, en 1742. Algunas de las obras incluidas en esta serie, ya habían sido esbozadas entre 1725 y 1730. Gran parte de las piezas ya las había empleado en la enseñanza de música en el transcurso de la recopilación. Como la colección no estaba completa, Bach transcribe y transporta movimientos de épocas anteriores y compone nuevas obras para la serie.

Dada su enorme importancia, el gran pianista Hans von Bülow utilizaba el nombre de “antiguo testamento” de la música para teclado, al referirse al Clave Bien Temperado. Por ser una obra muy conocida y empleada, en el año de la publicación de la segunda serie, ya existían varias copias. Entre estas se pueden mencionar la de Hering, la de Schwenk y la de Homilius.

El “Clave Bien Temperado” sirvió como fuente de aprendizaje y ejemplo para muchos compositores. Beethoven y Liszt lo tenían en su piano para lectura diaria. En el siglo XX encontramos ejemplos notables de obras compuestas siguiendo el mismo formato del Clave.

Tal es el caso de “*Ludus Tonalis*” de Hindemith (1895-1963), compuesta en 1942 y de los 24 preludios y fugas op. 87 de Shostakovich (1906-1975), compuestos en 1952.

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Sonata op. 90 en mi menor

En el año de 1814 muchos acontecimientos motivan a Beethoven: el éxito de “La Batalla de Vittorina”, la ocasión de montar su ópera Fidelio en el teatro de Carintia, el estreno de la Séptima Sinfonía y la mejora de su situación económica. Compone para el Congreso de Viena la cantata “El Momento Glorioso” que estrenará el 29 de octubre junto con las ya mencionadas Séptima Sinfonía y “La Batalla de Vittorina”.

En el verano de este mismo año en Baden, Beethoven termina la sonata op. 90. Esta sonata tiene únicamente 2 movimientos que contienen ideas opuestas en tonalidad, mi menor- mi mayor y en el carácter de los temas. En el caso del segundo movimiento, con la forma de rondo sonata, trata de extender la duración para no extrañar el movimiento lento. Varias sonatas anteriores cuentan con solo dos movimientos, tal es el caso de la op. 49 n.2, de la op. 54 y de la op. 78.

Dedicada al conde Moritz von Lichnowsky, la sonata Op. 90 es la última de su “periodo de transición”. Se cuenta una historia, según Schindler, donde Beethoven, a una pregunta sobre el significado de los dos movimientos, respondía que quería explicar con la música la historia de la relación amorosa del conde, pudiéndose titular el primer movimiento “Combate entre la cabeza y el corazón” y el segundo “Conversación con la amada”, haciendo alusión a las relaciones que mantenía Lichnowsky con la cantante Stummer, con quien pensaba contraer matrimonio.

El 21 de septiembre de 1814, desde Baden, Beethoven escribe a Moritz von Lichnowsky: “.....Como no quisiera que pudieras creer que una gestión hecha por mí, se debe a un nuevo interés o a cualquiera otro motivo de este género, os digo que pronto aparecerá una sonata mía, que os he dedicado; quería sorprenderos, pues hace tiempo que os destinaba esta dedicatoria, pero vuestra carta de ayer me obliga a descubrirlo ahora. No necesitaba ninguna nueva ocasión de testimoniaros públicamente mis sentimientos por vuestra amistad y vuestra benevolencia”.

Claude A. Debussy (1862-1918): “La Isla Alegre”

La música de Debussy es descriptiva: “Juegos de Olas”, “Jardines Bajo la Lluvia” “Noche de Estrellas” podrían ser títulos de cuadros. Compone a la manera de un pintor impresionista: la línea se desvanece, los contornos son confusos, lo importante no es la representación del objeto, sino la sensación que produce. La música más que ninguna anterior tiene olor, color y sabor. La pincelada suelta, el color, el simbolismo, la imprecisión vaga y calculada que sugiere mil cosas a las que el oyente ha de dar forma.

Cuando Claude Debussy presentó el boceto sinfónico “*Printemps*” (1884-1886) como trabajo para continuar con una beca de estudio, el jurado, compuesto por miembros del Instituto de Francia, le sugirió “evitar ese impresionismo vago que es uno de los peores enemigos de la verdad artística”.

“La Isla Alegre”, escrita en 1904 en la isla de Jersey, es estrenada el 18 de febrero de 1905 por Ricardo Viñes en la *Société Nationale de Musique* de París. Inspirada en el cuadro de Watteau (1684-1721) “*L'embarquement pour Cythère*”, es de una gracia y fantasía desbordantes. Es una de las piezas más felices del catálogo de Debussy, su estilo es amplio y orquestal. Según algunas fuentes, para Debussy la pieza debía reunir todas las maneras de tocar un piano unidas a la fuerza y la gracia. La influencia de “*Jeux d'eau*” de Maurice Ravel se percibe en esta obra.

En este mismo año Debussy empieza sus relaciones amorosas con Emma Bardac. Le dedica sus tres canciones de Francia: “La Primavera”, “Por lo que el Placer ha Muerto” ambas compuestas sobre poemas de Carlos de Orleáns, y “La Gruta de Tristán L’Hermita”. También compone las piezas “Máscaras” para piano y el segundo volumen de las “Fiestas Galantes” que comprende “Los Ingenuos”, “El Fauno” y “Coloquio Sentimental”.

Manuel M. Ponce (1882-1948): 4 piezas para piano

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Durante su estancia en París, entre 1925 y 1932, Manuel M. Ponce decide revisar su técnica de composición, enriqueciendo y renovando su repertorio con un lenguaje más cercano a la escuela moderna y opuesto al romanticismo de sus anteriores obras. En esta época, sigue las ideas de los representantes más famosos de la música europea de aquel tiempo: Igor Stravinsky (1882-1971), con su politonalismo y libertad en el ritmo, y Arnold Schoenberg (1874-1951), aplicando la sistematización del lenguaje atonal.

Los estudios que realiza con Paul Dukas en París, la capital de la música moderna, influyen en su manera de componer. Sobre su cambio estético Ponce comentaba: “Mis últimas producciones ya son algo muy distinto de mi producción anterior. Hay quienes hacen música moderna por moda, por “actualismo” porque siente el imperio de la librea o del uniforme en boga. Yo no. Si la hago es porque mi estilo se modificó al entrar en contacto con este nuevo universo de las notas [.....]. Ante todo, Stravinsky. Él es para mí el genio, especie de Dios misterioso que nos muestra el secreto de su alma eslava”.

Las 4 piezas para piano están compuestas sobre el modelo de la Suite Barroca. Fueron compuestas en 1928, en París, bajo la dirección de Paul Dukas. Su lenguaje se acerca a lo moderno de la época, resultando moderadamente renovador. Los cuatro movimientos tienen reminiscencias barrocas: preludio, arietta, zarabanda y giga. En ellos emplea una técnica bitonal, donde reúne modos antiguos, escalas pentáfonas y elementos rítmicos del folklore mexicano.

György Kurtág (1926-): 7 piezas de la serie “Juegos”

György Kurtág nace el 19 de febrero de 1926 en Lugo. Antes de la primera guerra mundial, este pueblo era parte de Hungría, encontrándose hoy en Rumania. Kurtág estudió con la maestra Magda Kardos, alumna de Bela Bartók (1881-1945), y composición con Max Eisikovits (1908-1983).

A partir de 1945 acude a la Academia de Budapest, en donde estudia piano con el maestro Pál Kadosa (1903-1983), composición con Sándor Veress (1907-1992) y Farkas Ferenc (1905-2000), y música de cámara con Leó Wiener (1885-1960). Las influencias más importantes en su forma de componer son Zoltán Kodály (1882-19679) y su amigo György Ligeti (1923-).

La serie “Juegos” para piano fue compuesta durante su segunda etapa de composición, de 1969 a 1978. Las piezas que la integran, son hechas por encargo de la maestra Teöke Mariane en 1973 y están recopiladas en 7 libros. Esta serie tiene un fin pedagógico: muestra el medio ambiente de las pequeñas formas, las cuales llegan a constituirse en columna vertebral de su lenguaje de composición. Representa una escuela de piano informal, en las que se aplican todos los conocimientos de la técnica pianística, el dominio del instrumento y la alegría del movimiento en la ejecución.

Al respecto, Kurtág comenta: “Hay que tocar estas obras con valor, sin temor a equivocarse, en los valores cortos y largos creando un proceso, unidad y proporción válida para nuestra felicidad”. En la serie “Juegos” encontramos algunas piezas que Kurtág adaptó posteriormente para otros instrumentos. Tal es el caso de los “*Mikroludios*” que fueron utilizados en un cuarteto de cuerdas escrito en homenaje a Mihály András, en los años 1977 y 1978.

El propio compositor cuando se presenta en público, toca estas obras a cuatro manos con su esposa Márta. Las obras que integran la colección han pasado de las 300. En el 2003 editó el séptimo libro con lo cual sobrepasó en volumen al *Mikrokosmos* de Béla Bartók, con el que se le compara.

Franz Liszt (1811-1886): Rapsodia Húngara No. 15 “Marcha Ráckóczy”

Liszt era un virtuoso que daba conciertos en toda Europa. Tocaba obras de compositores famosos, obras suyas, improvisaba sobre arias de ópera y sobre melodías de los lugares en los que ofrecía sus conciertos. Entre las improvisaciones editadas más famosas de Liszt se encuentran las 19 Rapsodias Húngaras.

Liszt tomó los temas de las orquestas gitanas que escuchaba frecuentemente en los restaurantes y fiestas. Colocando estas canciones en sus rapsodias, quería mostrar la riqueza musical de su país. Estos temas eran compuestos en estilo popular húngaro o lo que se interpretaba, en aquel tiempo, como estilo folklórico. En 1911, en un artículo escrito por el centenario de Liszt, titulado “La música de Liszt y el público de hoy”, Bartok dice: “Las rapsodias son las obras menos logradas de Liszt. Con estas rapsodias se conoció la música popular húngara, que no es música folklórica. La temática es homogénea por ser tomada del medio aristócrata, grupos gitanos y para divertirse”. La mayoría de las piezas están basadas en Verbunkos (danza instrumental) y Csárdás (danza de moda de la época).

La Rapsodia No.15 toma como tema central la Marcha Rákóczy, convertida en el símbolo del nacionalismo húngaro. Desde 1823 utiliza ese tema para improvisar en sus conciertos, refleja y canta la revolución (1703-1711) contra los Habsburgos. Este tema ya había sido empleado por Hector Berlioz (1803-1869) en la Condenación de Fausto.

La versión de la marcha original se conoce de la revista “*Musikalische Pfennigmagasin*” de Viena. Ahí se editó una obra para cuatro manos con un título, no muy interesante, “*Ungarische National Melodie*”, que no mostraba el contenido ideológico de la canción. En 1853, Liszt edita la versión final de las primeras 15 rapsodias y orquesta varias de ellas. En el transcurso de los siguientes 30 años se completa la serie con las últimas 4 rapsodias.

BIBLIOGRAFÍA

BAUTISTA PLAZA, Juan: *Historia de la música*, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura, 1991.

COMELLAS, José: *Nueva Historia de la Música*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitaria, 1995.

GAUTHIER, Andre: *Beethoven*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

GUORDET, Georges: *Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

HAMBURGER, Klára: *Liszt Kalauz*, Budapest, Zeneműkiadó, 1986.

HALÁSZ, Péter: *Kurtág György*, Budapest, Mágus Kiadó, Magyar Zeneszerzők, 1998.

KOLNEDER, Walter: *Diccionario Bach*, Budapest, Grove monográfiák, 1988.

MIRANDA, Ricardo: *M. M. Ponce Ensayo sobre su vida y su obra*, México, CONACULTA, 1998.

SCHWEITZER, Albert: *J. S. Bach El músico poeta*, Buenos Aires, Ricordi, 1955.

VALENCIA, Pedro: *Beethoven*, Santiago de Chile, Monjitas, 1927.

WEISS, Susan: *Como investigar en ciencias sociales*, México, Trillas, 1984.

WOLF, Christoph: *Bach-Család*, Budapest, Grove monográfiák, 1989.

ZAMACOÍS, Joaquín: *Curso de formas musicales*, Barcelona, Labor, 1959.

PARTITURAS

BACH, Johann: *Das wohltemperierte Klavier*, München, G. Henle Verlag, 1974.

BEETHOVEN, Ludwig: *Klaviersonaten*, München Duisburg, G. Henle Verlag, 1985.

DEBUSSY, Claude: *La Isla Alegre*, Dover Publications, Nueva York, 1973.

PONCE, Manuel: *4 piezas para piano*, Maurice Senart, Paris, 1930.

KURTÁG, György: *7 piezas de la serie Juegos*, Editio Musica, Budapest, 1979.

LISZT, Franz: *Rapsodias húngaras para piano solo*, Dover Publications, New York, 1984.