

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:

Irazú Hernández Rosas

Asesor: Dr. Gonzalo Camacho Díaz

Diciembre de 2005



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.

## Índice

Programa .....	3
Introducción .....	4
Ludwig van Beethoven .....	5
Los años 1800 y 1801 .....	8
Sonata para piano en mi bemol mayor op. 27 no. 1. ....	9
Béla Bartók .....	19
Suite Op. 14 .....	22
Franz Liszt .....	33
Franz Liszt y la literatura .....	35
Marie d'Agoult .....	36
<i>Album d'un voyageur</i> .....	37
Primer libro de <i>Les Années de Pélerinage</i> .....	38
<i>Vallée d'Obermann</i> .....	38
Fryderyk Franciszek Chopin .....	47
Concierto para piano y orquesta no. 1 en mi menor op. 11. ....	49
1829-1830. ....	49
Bibliografía .....	65
Anexo I .....	68

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Irati Hernández Rosas

FECHA: 25 de enero de 2006

FIRMA: Irati

## PROGRAMA

Sonata para piano en mi bemol mayor Op. 27, No 1	L.van Beethoven
<i>Andante-Allegro-Tempo I</i>	(1770-1827)
<i>Allegro molto e vivace</i>	
<i>Adagio con espressione</i>	
<i>Allegro vivace-Tempo I- Presto</i>	
Suite para piano Op. 14	B. Bartók
<i>Allegretto</i>	(1881-1945)
<i>Scherzo</i>	
<i>Allegro molto</i>	
<i>Sostenuto</i>	
Années de pèlerinage:	F. Liszt
Première Année: Suisse	(1811-1886)
Vallée d'Obermann	
Concierto para piano y orquesta no. 1 en mi menor Op. 11	F. Chopin
<i>Allegro maestoso</i>	(1810-1849)
<i>Romance. Larghetto</i>	
<i>Rondo. Vivace</i>	

Irazú Hernández Rosas, Piano.  
Krisztina Deli, Reducción orquestal.

## INTRODUCCIÓN

Las siguientes Notas al Programa permiten ubicar a las obras interpretadas en el recital público dentro del marco histórico de la vida del compositor, esto con el propósito de resaltar los eventos que pudieron influenciar en la creación de la obra. La manera en que está organizada la información es la siguiente: una breve reseña biográfica seguida por una explicación de los sucesos personales que tuvieron lugar durante el tiempo de la creación de las obras, y para finalizar una descripción de la forma y de los principales recursos técnicos y armónicos utilizados, esto como resultado del análisis de la pieza.

En un criterio personal, es más importante la contextualización de la obra dentro de la vida del autor que de la historia de la música, porque permite comprender mejor elementos extramusicales decisivos para su creación, los cuales adquieren fuerza al momento de la interpretación. Mientras tanto, el análisis armónico proporciona mayor conocimiento de los elementos musicales utilizados en la obra.

Para finalizar hay que mencionar que el orden en que son presentados los autores en el siguiente escrito no es cronológico, la manera en la que aparecen es la misma que se encuentra en el programa de recital público.

## Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Ludwig van Beethoven fue bautizado el 17 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania en la iglesia de San Remigius, por lo que se señala el día anterior como posible fecha de nacimiento.

Su actividad musical comenzó a temprana edad; de su padre recibió las primeras lecciones de piano y de violín, y su primera aparición en público fue el 26 de marzo de 1778. Al año siguiente comenzó a tomar clases con el director musical de una compañía de teatro recién llegada a Bonn, Christian Gottlob Neefe.<sup>1</sup> En junio de 1784 fue nombrado organista de la corte de Colonia, en este puesto recibió su primer sueldo el cual sumaba 150 florines. Pocos años después, durante la primavera de 1787, viajó a Viena para tomar clases con Wolfgang Amadeus Mozart, sin embargo, al recibir la noticia sobre el mal estado de salud de su madre tuvo que regresar repentinamente a Bonn a mediados del mes de julio. En 1793 su formación musical estuvo a cargo de Haydn y del compositor austriaco Johann Schenk.<sup>2</sup> Y en 1794 inició clases con el maestro de contrapunto más conocido en Viena, el maestro de capilla de San Esteban, Johann Georg Albrechtsberger.

El 29 de marzo de 1795 debutó como compositor y pianista en el Burgtheater durante un concierto de caridad y al año siguiente comenzó una serie de giras, que le permitieron viajar a Praga, Dresden, Berlín y Pressburg, ahora Bratislava.<sup>3</sup>

En 1797 se publicaron las primeras obras, entre ellas la Sonata para piano en mi bemol op. 7, la Sonata para violoncello op. 5 y la canción *Adelaide* op. 46. Entre la producción musical del año siguiente se encuentran cuatro sonatas para piano, de la número cinco a la ocho. Dos años más tarde continuó la publicación de obras con la Sonata para piano op. 13 *Pathétique* y la Primera Sinfonía.

El 2 de abril de 1800 dio el primer concierto para su propio beneficio en el Burgtheater y al año siguiente comenzó a hacerse notable su sordera. Esta fue provocada por una otosclerosis mixta que degeneró el nervio auditivo.<sup>4</sup> Durante esta época tuvo como

---

<sup>1</sup> Kerman 1980: 355.

<sup>2</sup> Branscome 1980: 624

<sup>3</sup> Kerman, *op. cit.*: 360.

<sup>4</sup> *Ibidem.*: 361.

alumnos de piano a Ferdinand Ries y a Carl Czerny.<sup>5</sup> Dentro de la producción musical de 1801 se encuentran obras como el Segundo concierto para piano y las Sonatas para piano números 12-15.

El verano de 1802 lo pasó en una aldea llamada Heiligenstadt, en ese lugar terminó de escribir la Segunda Sinfonía y las primeras dos sonatas para piano del op. 31; el 6 de octubre redactó un documento conocido como Testamento de Heiligenstadt dirigido a sus dos hermanos.<sup>6</sup>

En 1803 fue nombrado compositor residente del Theater an der Wien, de este año datan obras importantes como la Sinfonía *Eroica*,<sup>7</sup> el Tercer concierto para piano, la Sonata para violín *Kreutzer* op. 47, el oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos*.

Inició una amistad cercana con Josephine von Brunsvik en 1804, esta relación influyó en la creación del final triunfante de su ópera sobre una esposa y el amor marital, *Leonore*, actualmente conocida como *Fidelio*. Otra obra importante que terminó de escribir en este año fue la sonata para piano op. 53 *Waldstein*. En 1806 concluyó varios trabajos de gran importancia en su producción musical, la sonata op. 57 *Appassionata*, la Cuarta Sinfonía, el Concierto para violín y el Cuarto concierto para piano.

Durante la primavera de 1807 firmó un contrato con Muzio Clementi quien dirigía una importante editorial en Inglaterra, con el propósito de publicar sus obras más recientes. En este mismo año el Príncipe Nikolaus Esterházy II,<sup>8</sup> le encargó una misa para celebrar el santo de su esposa en el mes de septiembre y terminó de escribir su Quinta sinfonía.

Entre los trabajos más importantes escritos en los siguientes dos años son la Sexta sinfonía llamada *Sinfonía pastorale*, la Sonata *Les Adieux*, dedicada al archiduque Rudolph y el Quinto concierto para piano.

En 1811 comenzó a trabajar en la Séptima sinfonía que fue estrenada en un concierto de caridad el 8 de diciembre de 1812. En 1814 su sordera comenzó a ser cada vez más severa y en 1815 se convierte en tutor de su sobrino Karl, hijo de su hermano Caspar

---

<sup>5</sup> Carl Czerny vivió entre 1791-1857 nació en Austria, fue maestro de piano, compositor y pianista. Mitchel 1980: 138.

<sup>6</sup>Kerman, *op. cit.*: 363.

<sup>7</sup> La Tercera Sinfonía fue simplemente nombrada "Bonaparte" en honor al joven héroe de la revolución francesa quien tenía más o menos la misma edad que Beethoven. Pero en mayo de 1804 cuando Napoleón se auto proclamó emperador, el compositor quitó el nombre de la sinfonía y en la publicación de esta en 1806 apareció como Sinfonía Eroica. *Ibidem.*: 363.

<sup>8</sup> Último patrón de Haydn, *Ibidem.*: 364.

Carl quien murió de tuberculosis el 15 de noviembre del mismo año.<sup>9</sup> Sin embargo la Corte Real puso a Karl bajo la custodia de su madre y fue hasta el 9 de mayo de 1816 que Beethoven recuperó la tutoría de su sobrino.

En 1817 el compositor recibió una invitación de la Sociedad Filarmónica de Londres para escribir dos grandes sinfonías, y a pesar de haber aceptado la invitación, Beethoven mostró mayor interés en la creación de su sonata para piano op. 106 mejor conocida como *Hammerklavier Sonata*.

A principios del año 1818 su sordera empeoró considerablemente y tuvo la necesidad de entablar conversación con la ayuda de lápiz y papel, de esta manera comenzó a escribir sus “libros de conversación”.<sup>10</sup> Estos son una serie de libros donde aparece un solo lado del diálogo, el de sus amigos o personas que lo visitaban, las palabras de Beethoven no se encuentran ya que nunca perdió el habla. Al momento de su muerte estos libros sumaban alrededor de 400 ejemplares.

Durante los últimos años de la vida de Beethoven se encuentra una importante producción musical. De los años 1820-21 datan las veinte variaciones que escribió sobre un tema de Antón Diabelli<sup>11</sup> que llevan el número de opus 20, también escribió tres sonatas para piano dedicadas a Adolf Martín Schlesinger, editor en Berlín.<sup>12</sup> En 1822 comenzó a trabajar en la Novena sinfonía que terminó al año siguiente y en 1824 escribió el cuarteto para cuerdas en mi bemol mayor op. 127 por petición del Príncipe Nikolai Golitsín de San Petersburgo.

A finales de 1826 Beethoven enfermó de una cirrosis pos-hepática, y fue intervenido quirúrgicamente el 20 de diciembre. El compositor fue operado tres veces más, el 8 de enero, el 7 y el 27 de febrero de 1827, al verse en mal estado de salud, Beethoven redactó su testamento dejando como único heredero a su sobrino Karl.

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*: 370.

<sup>10</sup> *Ibidem.*: 372.

<sup>11</sup> En 1819, Anton Diabelli publicó un tema con la intención de que un gran número de compositores de los estados austriacos escribieran una variación y poder publicar un álbum con todas ellas. Este álbum fue publicado en 1825 con variaciones de 50 compositores, entre ellas una de Schubert y una de Liszt. Diabelli decidió publicar las variaciones de Beethoven en un álbum aparte. *Ibidem.*: 373.

<sup>12</sup> La primera sonata de estas tres está escrita en Mi mayor y fue publicada con el número de opus 109 en 1820, el manuscrito de la segunda, en La bemol mayor está fechado el 25 de diciembre de 1821, y la tercera, en Do mayor, tiene fecha de 13 de enero de 1822. *Ibidem.*: 373.



Murió el 26 de marzo de 1827 alrededor de las 5.45 p.m. El funeral se llevó a cabo el 29 de marzo, fue un evento público en Viena donde se calcula que asistieron alrededor de diez mil personas.

### Los años 1800 y 1801

A principios 1800, año en que fue escrita la Sonata para piano en mi bemol mayor Op. 27 No. 1, Beethoven dio el primer concierto en su propio beneficio en el Burgtheater el 2 de abril. El programa incluía obras de Mozart, extractos de la Creación de Haydn, estrenó su Primera sinfonía y el Septeto op. 20. Además hizo una interpretación al piano que constó de una improvisación y un concierto que no se sabe con certeza cual fue ejecutado si el de do mayor o el de si bemol.

Fue en esta época cuando los primeros síntomas de su sordera se hicieron presentes. En la carta escrita el 29 de junio de 1800 dirigida a su amigo el doctor F. Wegeler describió los malestares y los tratamientos médicos que siguió en busca de la cura.

*“[...] Mi oído se debilita, y la causa de esta enfermedad debe proceder de mis entrañas [...] Frank<sup>13</sup> quería [...] mejorar mi oído con aceite de almendras, pero de poco sirvió. Mi oído seguía debilitándose [...] fui a ver a Vering<sup>14</sup> [quien recetó] una infusión para mis oídos; [pero] me siguen zumbando noche y día. He de decir que llevo una vida desdichada; desde hace casi dos años, evito todas las reuniones, porque me es imposible decir a la gente: Soy sordo. Si tuviese otra profesión, no sería tan grave, pero en la mía es terrible [...] Para darte una idea de esta extraña sordera, te diré que en el teatro tengo que inclinarme sobre la orquesta para comprender lo que dicen los cantantes. Si estoy un poco lejos, no oigo los tonos de los instrumentos ni de las voces en las conversaciones, cosa asombrosa, algunas personas no se dan cuenta; como suelo ser muy distraído creen que se trata de eso. A veces, si me hablan bajo, apenas oigo y sólo los sonidos, no las palabras; sin embargo, si alguien grita, no puedo soportarlo. [...] Vering dice que irá mejor aunque no me curaré del todo. [...] Te ruego que no digas a nadie de mi estado. [...] ¡Resignación! ¡Qué miserable recurso, el único que me queda...!”<sup>15</sup>*

En lo que se refiere a su vida social de este par de años se encuentran la realización de amistades importantes. Una de ellas fue la de la familia de la condesa húngara Therese von Brunsvik, sus hermanas Josephine y Charlotte y el primo Franz. Por medio de esta

<sup>13</sup> Peter Frank, director general del hospital de Viena. *“Thayer’s life of Beethoven”*: 283.

<sup>14</sup> Gerhard von Vering, cirujano que entre los años 1797 –1809 fue supervisor de los grandes hospitales e instituciones de salud en Viena. *Ibidem.*: 284.

<sup>15</sup> Buchet 1991: 79-80.

familia conoció a Giulietta Guicciardi, a quien dedicó la Sonata para piano Op. 27 no. 2 titulada *Sonata quasi una fantasia*.<sup>16</sup>

Fueron años musicalmente productivos, entre 1800 y principios de 1801 escribió un ballet llamado *Die Geschöpe des Prometheus*, con número 43 de opus, terminó las sonatas para violín y piano op. 23 y op. 24, escribió las sonatas para piano op. 26, op. 27 No. 1 y doce contradanzas para orquesta WoO 14. En el resto del año 1801 escribió *Lob auf den Dicken* para tres voces y coro WoO 100, el quinteto para cuerdas op. 29, las sonatas para piano op. 27 no. 2 y op. 28. y las variaciones para piano y violoncello sobre *Bei Männern, welche Liebe Fühlen* de la Flauta Mágica de Mozart WoO 46.

Durante este tiempo diferentes editoriales publicaron trabajos importantes del compositor, por ejemplo el Concierto no. 2 para piano y orquesta en si bemol op. 19 y la Primera sinfonía en do mayor op. 21 fueron publicadas por *Hoffmeister y Kühnel*. Mollo, otra casa editora, publicó en 1801, el Concierto no. 1 para piano y orquesta en do mayor op. 15, el quinteto para piano, oboe, clarinete, corno y fagot op. 16, el sexteto de cuerdas op. 18 primera serie, el sexteto de cuerdas op. 18 segunda serie, la sonata para piano y corno op. 17 y las sonatas para piano y violín op. 23 y op. 24.

### **Sonata para piano en mi bemol mayor Op. 27 No. 1**

La fecha de composición de esta sonata es incierta, pero se puede situar entre los años 1800 y 1801 por haber sido publicada el 3 de marzo de 1802. La sonata está dedicada a la Princesa Josephine Sophie von Liechtenstein<sup>17</sup> y lleva el título *Sonata quasi una fantasia*.

En esta obra existe una separación entre Beethoven y la clásica forma sonata. Para ver en qué manera se aleja esta obra de la forma tradicional es necesario señalar las características de una sonata y de una fantasía, género que también se encuentra señalado en el título.

Una sonata tradicional debe estar escrita en tres o cuatro movimientos, cada uno con características específicas. El primer movimiento debe ser rápido, escrito en forma

---

<sup>16</sup> Kerman, *op. cit.*: 361-2.

<sup>17</sup> La relación que Beethoven mantenía con La Princesa Josephine Sophie von Liechtenstein era simplemente amistosa, fue su alumna y patrocinadora. Blom 1972: 295.

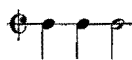
sonata, es decir, con tres partes bien definidas, exposición, desarrollo y reexposición. El segundo movimiento es lento, no sigue ninguna regla en lo que corresponde a su estructura, puede estar escrito en forma sonata con o sin un desarrollo, o en forma binaria, o en forma ternaria, o ser un *rondo*, o un tema con variaciones. El tempo rápido regresa con el tercer movimiento escrito como un minueto y *trio*, o un *scherzo* y *trio*. Cuando existe un cuarto movimiento este también es rápido, puede ser un rondo, estar escrito en forma sonata o ser un tema con variaciones.<sup>18</sup>

Mientras una sonata debe seguir una estructura establecida, la fantasía es más libre al momento de ser escrita. En 1753 Carl Philipp Emanuel Bach mencionó tres principios fundamentales que ayudan a dar sentido de improvisación en una fantasía. Primero, la fantasía comparada con la sonata tiene mayor libertad para modular a tonalidades lejanas de la tónica. Segundo, recomienda enlaces armónicos de cadencias aparentes para dar una mayor expectación en la audiencia. Tercero, destaca la importancia que tiene la variedad de figuración rítmica para acentuar el carácter inesperado en la fantasía.

#### *Andante-Allegro-Tempo I*

El primer movimiento está escrito en forma ternaria, ABA inicia con un *Andante* en mi mayor que se encuentra dentro de un compás binario (*a la breve*). La parte A de este movimiento se basa en un sencillo tema (ejem. 1) de dos voces contrastantes escrito

en ocho compases y cuya figura rítmica base es

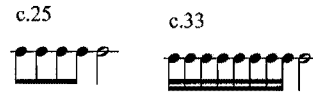


ejem. 1

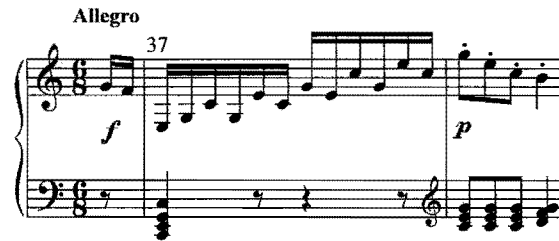
<sup>18</sup> Goldstein 1991: 57.

La sencillez de este tema se puede percibir en los enlaces armónicos que utiliza, los cuales se limitan a las funciones básicas de dominante y tónica. Otro aspecto importante de destacar es que no existe mucha variedad de dinámica, la intensidad de volumen se mueve dentro del rango de *pp* a *p*.

En el c. 21 se presenta nuevamente el tema, pero en los cc. 25 y 33 la figura rítmica base del tema presenta variaciones rítmicas



La sección B inicia en la anacrusa al c. 37, es totalmente contrastante al material anterior, hay un cambio de tempo y de compás, el *Andante* se convierte en un *Allegro* escrito en un compás de 6/8, la dinámica de *piano* ahora es *forte*.<sup>19</sup> Inicia con un arpeggio brillante ascendente de do mayor. En esta segunda parte existen cambios drásticos de dinámica y de articulación en lapsos de corto tiempo; se van combinando un compás de dieciseisavos en *forte* con otro de octavos en *piano*, como se muestra en el ejemplo 2. Las tonalidades en que se mueve esta segunda parte son do mayor, sol mayor y mi bemol mayor.



ejem. 2

El *Tempo I* regresa en el c. 63 con una repetición del tema, y en el c. 67 sigue una inversión en las voces del mismo. El movimiento finaliza con una coda que inicia en el

<sup>19</sup> Los patrones rítmicos del *Andante* se refieren a la *gavotte*, danza que en el siglo XVIII tardío fue asociada con la aristocracia. El *Allegro* alude a otro tipo de danza, el *Deutsche*, danza alemana, que se relaciona con un estrato social más bajo. Así el *Allegro* transgrede el tempo, la tonalidad y el carácter del *Andante*, implicando una trasgresión social. Jones 1994 : 70.

c. 79 (ejemp. 3), dura ocho compases, tiene una nota pedal de tónica y enlaces armónicos de VII – I.

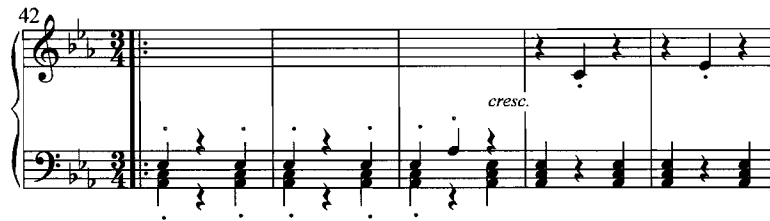
ejem.3

### *Allegro molto e vivace*

Este movimiento, de forma ternaria ABA, es un *Scherzo* y *Trio* con textura homófona escrito en do menor. La armonía y el ritmo son los elementos musicales más importantes. Consiste en una sucesión de diferentes armonías escritas en grupos de tres notas en figuras de cuarto por cada compás. En la parte A, las voces de cada compás comparten articulación y armonía, unas veces en unísono y otras se mueven en dirección contraria. (ejem. 4)

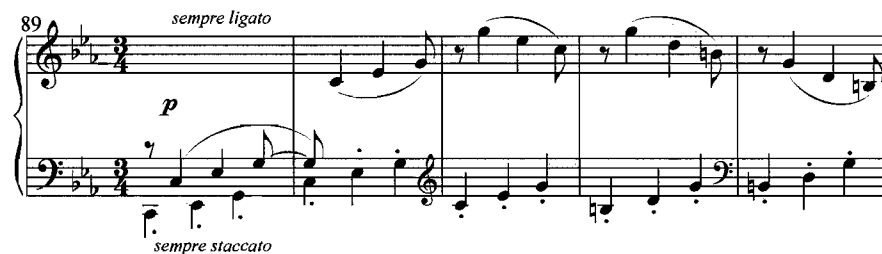
ejem. 4

En el c. 42 inicia la parte B que corresponde a el *Trio* inicia con acordes de la bemol mayor en la mano izquierda que forman un ostinato rítmico a lo largo de esta sección que termina en el c. 73. (ejem. 5)



ejem. 5

Regresa a la parte A con el mismo material utilizado al principio del movimiento, pero esta vez en el c. 89 se abandona la textura homofónica, se conservan las armonías pero esta vez se mueven con diferente articulación en cada mano. La voz superior conserva el *ligato* y todos los compases inician a contratiempo. La voz inferior se desarrolla *sempre staccato* que al iniciar en el primer tiempo del compás cobra mayor importancia sonora (ejem. 6).



ejem. 6

En el c. 124 termina con una *coda* de dieciséis compases elaborada con el mismo material del movimiento que se dirige a un arpeggio final de do mayor. Este acorde no interfiere en el carácter propio de la modalidad menor del movimiento, sirve de enlace con el siguiente movimiento que empieza en la bemol mayor. La relación que existe entre el acorde de do mayor y la tonalidad del nuevo movimiento no es tan directa, do es dominante de fa. Fa es el relativo menor de la bemol mayor.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Blom, *op. cit.*: 298.

### *Adagio con espressione*

Mientras en el segundo movimiento la armonía y el ritmo son los elementos musicales más importantes, en el tercer movimiento es la melodía la que ocupa el papel protagonista. El carácter de este movimiento es muy parecido al de una marcha fúnebre, dado por el ritmo constante en octavos de la mano izquierda.<sup>21</sup> Igual que los movimientos anteriores, consiste en tres partes ABA'. La primera inicia con una melodía que se mueve en el registro grave del instrumento y es acompañada por las principales funciones armónicas de la tonalidad de la bemol mayor (ejemp. 7), después de cuatro compases la melodía es octavada lo que da la sensación de amplitud de registro en la obra.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Adagio con espressione". The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand begins with a melodic line in the lower register, which is then octaved higher after four measures. The score includes dynamic markings such as "cresc." and "fp".

ejem.7

La principal característica de la sección media del movimiento es el ritmo sincopado que existe entre el acompañamiento de la mano izquierda y la melodía. Por último reaparece la melodía con la que se inició el movimiento y se une a una coda que termina con un pasaje en mi bemol escrito a manera de *cadenza*; consta de una escala y trinos que aparentan ser improvisados, característica de la fantasía, y que sirven de puente entre el *adagio con espressione* y el último movimiento. No solo los elementos melódicos realizan la transición al cuarto movimiento, también los últimos enlaces armónicos de la *cadenza* forman una cadencia, V<sub>7</sub>- II(en el tercer movimiento) – I(en el allegro vivace).

<sup>21</sup> La sonata Op. 26 en la bemol junto con la sonata Op. 27 No. 1 se encuentran dentro de las obras escritas por Beethoven alrededor del año 1800. La 'Marcia fúnebre sulla morte d'un Eroe' de la primera y el carácter del tercer movimiento de la segunda confirman una distancia muy corta entre las dos sonatas. Kerman, op. cit. : 380.

### *Allegro vivace*

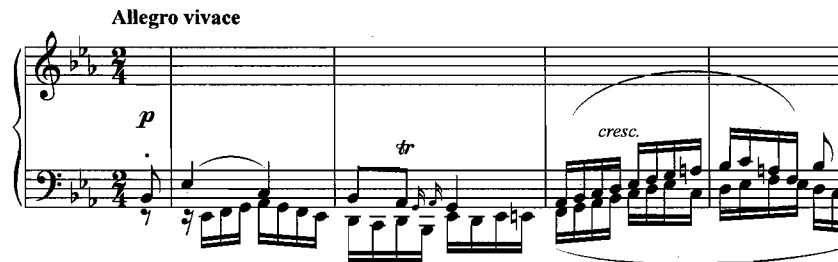
Este es el movimiento más largo de la sonata, su estructura se basa en el siguiente esquema:

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Recapitulación	Coda
AB	AC	AB		

Tiene las partes de una sonata -exposición, desarrollo y reexposición- pero además tiene un estribillo –representado por la letra A- por lo tanto el último movimiento esta escrito en forma de rondo sonata.

Este último movimiento está escrito en un compás de 2/4, inicia con el tema del estribillo (ejem. 8), la sección A en mi bemol mayor, dura una frase de cuatro compases y se repite una octava arriba.

**Allegro vivace**



ejem. 8

La segunda parte del tema principal se encuentra en el c. 35, está escrita en octavas tocadas en *staccato* acompañadas por un *bajo de alberti* en la mano izquierda basado en las funciones tonales básicas de mi bemol mayor. (ejem. 9).



ejem.9



La sección B inicia en el c. 51 con un juego de pregunta y respuesta elaborado con material del tema principal (ejem.10) ambas partes están construidas con las mismas notas. Los elementos principales del diálogo son el contraste dinámico entre forte y piano, y la alternancia entre registros.



ejem.10

Este pasaje funciona como puente hacia la sección que inicia la anacrusa al c. 62 donde los valores rítmicos son constantes, dieciseisavos en la mano derecha, octavos en la mano izquierda (ejem. 11) Los dieciseisavos son una melodía escrita en pares de sextas, los octavos al principio tienen el papel de nota pedal, pero en el c. 74 deja de repetir una misma nota para cantar una melodía en pares de octavas.<sup>22</sup> Al finalizar con esta sección, la tonalidad de la dominante es mucho más clara, en el c. 82 se encuentra una melodía basada en las notas del acorde de si bemol acompañada por figuras de dieciseisavo.



ejem.11

En el c. 108 comienza el desarrollo, en él Beethoven presenta nuevamente el tema y con la ayuda de la segunda parte del estribillo modula a sol bemol mayor para poder

<sup>22</sup> Esta combinación rítmica entre ambas manos es una influencia de la escritura para clavecín del siglo XVII. Tocar una nota que se repite en la mano izquierda en medio de la figuración de la mano derecha era mucho más fácil tocarla en un clavecín de doble teclado. Sin embargo era un efecto muy recurrente en la escritura de los primeros fortepianos. Tal vez por estos recursos utilizados en el clavecín y novedosos para el piano se encuentra la indicación *per il cembalo o pianoforte* al inicio de esta sonata. Blom, *op. cit.*: 299.

iniciar una parte *quasi-fugada*<sup>23</sup> en el c. 132, donde utiliza las tres primeras notas del tema principal para desarrollarlas en un doble contrapunto que inicia en sol bemol mayor (sujeto) después el mismo material responde en re bemol mayor y en inversión, (contrasujeto). En el c. 138 regresa a sol bemol mayor y comienza un *crescendo* escrito de la siguiente manera: la melodía utiliza acordes completos para aumentar el número de notas logrando así un incremento en la sonoridad, sigue una progresión ascendente en los compases 140-143 que acumulan tensión hasta llegar a un . Después de esta cumbre comienza el regreso con una progresión descendente e inicia un pasaje en si bemol mayor basado en las funciones tonales de subdominante, dominante y tónica. Súbitamente regresa a *piano* en un pasaje donde la melodía se encuentra en la voz inferior, la mano derecha va realizando notas pedales en figuras de octavos, esta se conecta nuevamente con el tema principal por medio de un largo trino en la nota de si bemol, dominante de mi bemol, tonalidad original del tema.

Inicia la reexposición del movimiento en el c. 193 con el tema principal, el cual presenta una variación en el c. 209 al invertir las voces, la melodía la toca la mano izquierda y el acompañamiento es ejecutado por la derecha. Nuevamente llega al juego de pregunta y respuesta (B) que conecta a la sección de la melodía escrita en pares de sextas, pero esta vez escrita en si bemol mayor, tonalidad que ayuda a modular a mi bemol mayor para llegar a la última parte de la reexposición. Sin embargo aquí no termina el último movimiento de la sonata, ésta última sección termina en un acorde de séptima de dominante para continuar con la melodía del *adagio con espressione* , que esta vez se presenta en la tonalidad principal de la sonata y por medio de una escala de interpretación libre llega al *Presto* (ejem. 12); final escrito en veinte compases basado principalmente en las dos primeras notas del tema principal del rondo.

---

<sup>23</sup> Blom, *Ibidem.*: 299

Presto

The musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked Presto. It consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a melodic line in the first measure, marked *p*. In the second measure, the melody continues with a slur, marked *sf*. The third measure has a slur over the notes, and the fourth measure has a slur over the notes, marked *sf*. The left hand (bass clef) starts with a rhythmic accompaniment in the first measure, marked *p*. In the second measure, the accompaniment continues with a slur, marked *sf*. The third measure has a slur over the notes, and the fourth measure has a slur over the notes, marked *sf*.

ejem.12

**Béla Bartók**  
**(1881-1945)**

Nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría. Los inicios de su formación musical estuvieron a cargo de su madre, de ella recibió las primeras clases de piano a la edad de cinco años. Pocos años más tarde, en 1890, Bartók comenzó a escribir sus primeras obras, la mayoría de ellas eran pequeñas danzas que llevaban por título el nombre de algún familiar. Al año siguiente tomó clases con Ferenc Kersch y el 1 de mayo de 1892 hizo su primera aparición en público tocando el primer movimiento de la Sonata *Waldstein* de Beethoven y El curso del Danubio.<sup>24</sup>

Continuando con su educación musical, tomó clases de piano con Ludwig Burger en 1893 y al año siguiente con László Erkel. Su formación se complementó con las clases de armonía que tomó con Anton Hyrtl.

En 1898 fue aceptado en el Conservatorio de Viena sin embargo prefirió seguir el consejo de Erno Dohnányi<sup>25</sup>, su modelo a seguir de pianista-compositor, quien le sugirió ingresar a la Academia de Música de Budapest; ahí tomó clases de piano con István Thomán<sup>26</sup> y lecciones de composición con János Koessler. Pero en 1900 enfermó de neumonía y tuvo que suspender por un año sus estudios en la Academia de Música.

Debutó como pianista en Budapest el 21 de octubre de 1901<sup>27</sup> tocando la Sonata en si menor de Liszt, en 1903 terminó sus estudios en la Academia de Música y el 13 de abril de ese mismo año apareció por primera vez como solista en su pueblo natal. Durante el verano tomó clases de piano con Dohnányi y en el otoño se dedicó a dar conciertos en Berlín, Viena, Budapest y Pozsony.

De esta época datan obras importantes de su producción musical, de 1903 se encuentran las Cuatro Piezas para piano, la Sonata para violín, el Poema Sinfónico *Kossuth* y su Quinteto para piano. De 1904 la Rapsodia y el Scherzo para piano y orquesta y de 1905 la Primera Suite Orquestal.

---

<sup>24</sup> Esta obra fue escrita por Bartók alrededor de 1890 y fue inspirada por una lección de geografía. Lampert 1981: 197.

<sup>25</sup> Pianista y compositor húngaro, vivió entre 1877-1960, es considerado como uno de los arquitectos de la cultura musical húngara del S.XX. Vászonyi, Bálint 1980:523.

<sup>26</sup> Profesor de Dohnányi y alumno de Franz Liszt, vivió entre 1862-1940. *Ibidem.*: 198.

<sup>27</sup> *Ibidem.*: 198.

Un trabajo importante realizado por Bartók fue la recopilación de música folclórica, esta labor dio inicio en 1906 con la grabación de canciones húngaras y eslovacas. Como producto de su trabajo etnomusicológico escribió en 1907 *Cuatro Canciones Folclóricas Eslovacas* y algunas de las *Ocho Canciones Folclóricas Húngaras*. Las obras escritas en 1908 son las Piezas Infantiles para piano (*Gyermekeknek*), los *Sketches*, las Catorce *Bagatelles*, las *Diez Piezas Fáciles*, las *Dos Elegías* y los *Tres Burlesques*. Y de 1909 es su ópera *El Castillo de Barba Azul*.

Con el propósito de difundir la música contemporánea de su país, fundó junto con Zoltán Kodály<sup>28</sup> la nueva Sociedad de Música Húngara en abril de 1911. En este mismo año escribió el *Allegro barbaro* e, inspirado por la música folclórica rumana, compuso la Sonatina para piano. Otras influencias musicales de origen étnico corresponden a la cultura árabe y eslovaca, la primera se aprecia en la Suite para piano op.14 y en el segundo Cuarteto, ambos escritos en 1916 y, la segunda basado en la música recopilada en Eslovenia, escribió el coral Canciones folclóricas Eslovacas en 1917.

Bartók escribió dos obras para ballet, la primera, *El Príncipe de Madera* que fue escrita en 1917 y estrenada el 12 de mayo de ese mismo año en la Ópera de Budapest, y *El Mandarín Milagroso* escrito en 1919 y estrenado el 27 de noviembre de 1926 en Cologne.

Entre 1922 y 1923 realizó giras por Europa oriental y occidental, visitó Alemania, Holanda, Inglaterra, Francia, Suiza, Italia, Checoslovaquia y Rumania. En este tiempo conoció a grandes personajes de la historia musical, Stravinsky, Szymanowski, Ravel, Milhaud, Poulenc y Satie.

Continuando con su estudio entre 1922 y 1928 preparó una colección de tres mil canciones eslovacas y en 1926 escribió un extenso estudio sobre Canciones Navideñas de Rumania además de publicar artículos sobre el folclor y su influencia en la música. En este mismo año escribió un artículo que habla de los problemas de la música del siglo XX, y varios reportes sobre la vida musical en Budapest realizados para los diarios *Musical Courier* e *Il Pianoforte*.

Entre las obras escritas en este periodo están *Dance suite*, escrita por encargo en 1923 para celebrar el cincuenta aniversario de la unión de Buda y Pest, de 1926 el Primer

---

<sup>28</sup> Compositor húngaro que vivió entre 1882-1967. Eosze 1980: 136.

Concierto para Piano, la obra *Al Aire Libre* para piano, *Nueve Pequeñas Piezas* y las primeras obras de la serie *Mikrokosmos*<sup>29</sup> y de 1927 el Tercer Cuarteto.

A finales de 1927 realizó una gira a Estados Unidos y estrenó en Nueva York el 13 de febrero de 1928 el Primer Concierto para Piano; en diciembre del mismo año visitó la Unión Soviética y Checoslovaquia donde dio algunas conferencias en el Congreso de música folclórica en Praga.

En 1929 escribió 44 *Dúos de Violín*, una serie de piezas didácticas, una colección de canciones para voz y piano, 20 *Canciones Folclóricas Húngaras*, *Cuatro Canciones Folclóricas* húngaras para voces mixtas y la *Cantata Profana*. Y en 1930 compuso el Segundo Concierto para Piano el cual fue estrenado el 2 de junio de 1933.

Fue condecorado con la medalla de la Legión d'honneur y la Medalla Corvin en 1931 y continuó promoviendo su estudio etnomusicológico dando una conferencia este mismo año en el Cairo sobre música árabe. Durante el otoño de 1933 dejó de enseñar en la Academia de Música de Budapest, mismo año en que la Academia Húngara de Ciencias le encargó preparar la publicación de una colección de canciones populares húngaras y dos años más tarde fue nombrado miembro de la misma institución.

En 1935 escribió el Quinto Cuarteto, dos años más tarde la *Música para Cuerdas*, *Percusión y Celesta* y la *Sonata para dos pianos y percusiones*; en 1938 terminó el Concierto de Violín y *Contrastes*. Debido a la Segunda Guerra Mundial el 8 de octubre de 1948 dio su último concierto en Budapest;<sup>30</sup> pocos días después abandonó Hungría junto con su familia y el 20 de octubre partió de Lisboa hacia Estados Unidos.

Trabajó en diferentes universidades, entre 1941 y 1942 en la universidad de Columbia, y dio algunas conferencias en la universidad de Washington en Seattle y en 1943 en Harvard. El último concierto lo dio el 23 de enero de 1943 y las últimas obras que planeo fueron el Tercer concierto para piano, el Concierto de Viola y su Séptimo Cuarteto. Su salud comenzó a deteriorarse desde 1942, en el verano de 1943 fue ingresado en un hospital de Saranac Lake y en 1945 al West Side Hospital de Nueva York donde murió el 26 de septiembre.

---

<sup>29</sup>Serie de estudios progresivos escritos en seis volúmenes escrita entre los años 1926 y 1939. Fueron compuestos cuando el segundo hijo de Bártok, Péter comenzó a tocar el piano. *Ibidem.*: 203.

<sup>30</sup> El programa de este concierto estuvo formado por el Concierto en La mayor de Bach, una selección del *Mikrokosmos* y el concierto para piano K. 413 de Mozart. *Ibidem.*: 204

## Suite Op. 14

La Suite Op. 14 fue escrita en el año 1916 y tiene un papel muy importante dentro de la producción musical de Bartók. Esta obra junto con los Estudios op. 18 marcan el final de la producción musical más original del compositor escrita hasta ese entonces, caracterizada por la influencia de un periodo de profundo estudio de la música folclórica.<sup>31</sup> Sin embargo es necesario mencionar de que manera se encuentra la influencia folclórica en la Suite op. 14 ya que en ella no existe ningún tema folclórico.

El estudio etnomusicológico de Bartók se refleja en el ritmo del tema del primer movimiento basado en una melodía rumana llamada *Ardeleana*, y en el tercer movimiento que refleja influencias árabes en el ritmo y en la construcción de la melodía.<sup>32</sup> La obra está basada en la técnica pianística dando mayor importancia al elemento rítmico que al melódico, es decir, deja a un lado las largas melodías utilizadas en el romanticismo para trabajar con sencillos motivos melódicos enriquecidos por el ritmo y la articulación. En una entrevista de radio realizada en Nueva York el 2 de julio de 1944 Bartók dijo:

*“Cuando este trabajo fue compuesto, tenía en mente el refinamiento de la técnica pianística, cambiarla a un estilo más transparente y [...] opuesto al de la última parte del periodo romántico, es decir, sin ornamentos innecesarios [...] en un estilo más simple”.*<sup>33</sup>

La obra está escrita en cuatro movimientos los cuales siguen muy de cerca la relación entre tempos de las danzas principales que forman las suites barrocas. Una suite barroca comienza con un *allemande*, danza rápida escrita en un compás binario; sigue una *courante*, danza de tempo rápido escrita en un compás ternario; luego una danza lenta, la *sarabande* escrita en compás ternario y finaliza con una *gigue* danza rápida escrita en un compás binario.

En la Suite op. 14 se inicia con un movimiento rápido, *Allegretto*, le sigue otro movimiento de tempo rápido, el *Scherzo*, Bartók adelanta el movimiento rápido, comparado con el esquema de las suites barrocas, para continuar con el *Allegro molto* y finalmente termina con el movimiento más lento de la obra, el *Sostenuto*.

---

<sup>31</sup> “Béla Bartók letters” : 58.

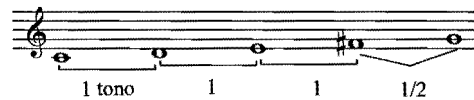
<sup>32</sup> Suchoff 2001: 83.

<sup>33</sup> *Ibidem.* : 83.

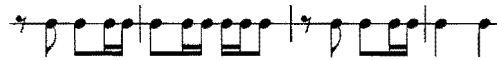
### *Allegretto*

La forma en que ha sido escrito este primer movimiento es ABA dentro de un compás de 2/4 y aunque carece de armadura se puede establecer la tonalidad de si bemol mayor por la repetición del acorde que aparece en los cuatro compases de la introducción. Éste se reparte entre ambas manos, la fundamental se encuentra en la mano izquierda y el resto en la derecha.

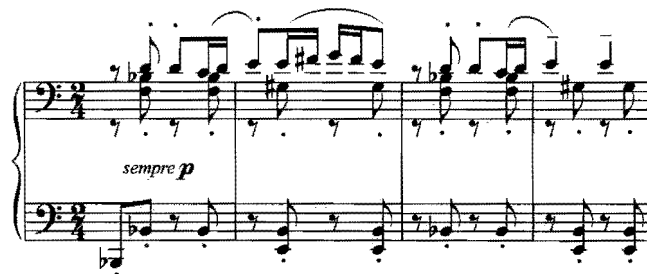
La sección A del *allegretto* inicia en el c.5, se basa en una melodía original del compositor escrita a partir de una escala de cinco notas escritas a continuación:



Esta melodía refleja la atmósfera de la música folclórica al seguir el esquema rítmico de una *Ardeleana* rumana (ejem. 1 y 2).



ejem. 1



ejem. 2

Se repite tres veces más en el mismo registro, después se toca una octava más arriba aumentando la sonoridad del piano y cambiando la dinámica a .

La sección B del movimiento inicia en el c. 37 con un cambio de tempo. Dicha sección está organizada en cuatro grupos de cuatro compases cada uno. En el primero, del



c.37 al c.40 hay una nota pedal de re en la voz superior mientras que en la mano izquierda se encuentra un acompañamiento melódico escrito a partir de acordes mayores (ejem. 3).

37 *quasi a tempo* (♩ = 106) *espr.*

*p poco marcato*

ejem. 3

El material de los siguientes grupos es básicamente igual que el anterior, la diferencia se encuentra en la construcción de las armonías. Los acordes del siguiente grupo, cc.41-44, son en su mayoría acordes menores, los del tercer grupo, cc.45-48, son dos menores, un mayor y un disminuido, y los del último grupo, cc.49-51, es la alternancia de un acorde mayor con un menor. A lo largo de este pasaje la intensidad de volumen va en aumento pues a partir del c. 41 se realiza un *crescendo* que termina al regresar al Tempo I en el c.55.

A partir del c.55 el soporte armónico está construido a partir de la siguiente escala de quintas, el cual se mueve en una progresión ascendente.

El cromatismo en la melodía, ubicada en la mano izquierda, ayuda a pasar entre un nivel y otro de la progresión (ejem. 4 y 5).

57 *p* *espr.*

67

ejem.4

ejem. 5

En el regreso a la sección A el tema de la melodía aparece repetidas veces, no siempre completo y en diferentes registros. Al final del movimiento se encuentra un juego de dinámica que inicia con una escala ascendente que recorre gran parte del teclado del piano con la indicación dinámica de *più cresc.* y finaliza con cuatro enlaces de acordes que realizan un *decrescendo* al ir cerrando la distancia entre ambas manos.

### Scherzo

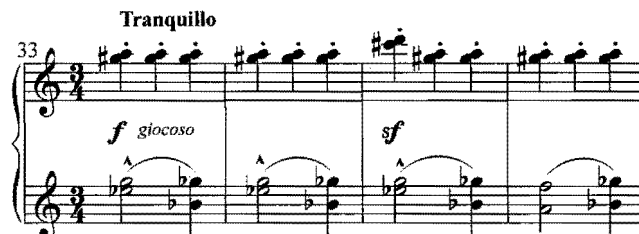
Este movimiento esta escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ , es de forma binaria con un estribillo que se va intercalando con secciones de diferente material. El siguiente esquema muestra la manera en que está estructurado el movimiento.

A	B	Coda
abac	abac	

El elemento característico del estribillo es el patrón rítmico que esta formado por tres notas de cuarto en cada compás. Al inicio del *scherzo* aparece la melodía formada por un grupo de arpeggios de acordes de tercera mayor y entre cada grupo hay una distancia de segunda menor (ejem. 6).

ejem. 6

En el c.33 inicia la letra *b* con un cambio de tempo, *tranquillo*, y de carácter, *giocoso*, la melodía se encuentra en la mano izquierda basada por enlaces de terceras y sextas, acompañada por un grupo de segundas menores en *stacatto* en la derecha (ejem. 7). Con esta misma idea continúa el movimiento hasta el c.56, las repeticiones de la melodía se pueden establecer alrededor de tres diferentes centros tonales, mi bemol menor, si bemol menor y Sol sostenido mayor.



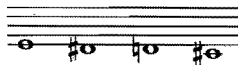
ejem. 7

En el c.57 aparece otra vez el estribillo, en esta ocasión la melodía inicia con octavas que se mueven cromáticamente (ejem. 8)



ejem. 8

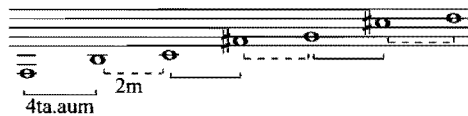
El orden seguido por las octavas en los cc.57-60 es el siguiente :



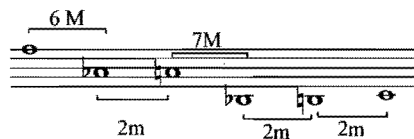
Y en los cc.61-64 las octavas siguen el siguiente orden cromático ascendente:



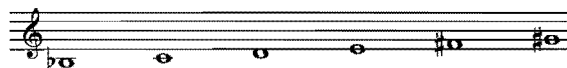
El movimiento de las notas de los cc.65-68 está basado en intervalos de cuartas aumentadas y segundas menores:



Finalmente el estribillo termina con una serie de notas que sigue el siguiente orden:



La subsección señalada con la letra “c” da inicio en el c.73 y los motivos melódicos de esta sección se basan en la siguiente escala de tonos enteros.



Los elementos característicos de esta sección son la nota pedal de Do que se encuentra a lo largo de toda la subsección referida con la “c” que termina en el c.122 y el ostinato rítmico-melódico realizado por la mano derecha que inicia en el c.81 (ejem.9).

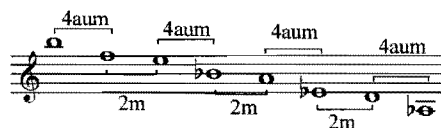


ejem. 9

La segunda parte del movimiento inicia con una nueva aparición del estribillo en el c.123, esta vez formado por arpeggios descendentes de acordes de tercera mayor, seguido en el c.131 por un grupo de octavas que se mueven de manera ascendente siguiendo las notas de la presente escala.



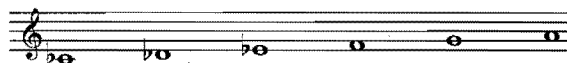
El estribillo continua en el c.139 donde los intervalos vuelven a moverse siguiendo los acordes de cuarta aumentada y segunda menor.



En el c.147 inicia la segunda presentación de la subsección “b”, en ella se pueden encontrar nuevamente la melodía en la voz inferior acompañada por segundas menores en la mano izquierda, a diferencia de la primera que es *forte y giocoso*, el carácter indicado en la partitura es *piano y leggiero*. En el c. 163 hay un cambio de tempo con la nueva presentación de la melodía. Desde el inicio de esta sección hasta el c.179 se realiza un *crescendo* que ha sido escrito por medio de indicaciones dinámicas y un movimiento contrario entre las dos manos, el cual permite ampliar la distancia entre registros.

El estribillo del c.182 se encuentra escrito a base de segundas menores descendentes.

En la segunda presentación de “c” las melodías realizadas se basan en una nueva escala de tonos enteros, igual que la primera vez hay una nota pedal, un ostinato rítmico-melódico y una melodía en la voz superior.



El final del movimiento combina la estructura rítmica del estribillo con las notas de la anterior escala de tonos enteros.

### *Allegro molto*

Este movimiento es influenciado por la música árabe que Bartók recopiló en el Norte de África en el año de 1913 en una región llamada Biskra. Está compuesta por un ritmo mecánico parecido al de los acompañamientos de tambor en la música folclórica de Arabia; y aunque la melodía es una invención de Bartók, su familiaridad con la música árabe se nota en la similitud de las melodías elaboradas con solo tres o cuatro grados que son muy populares en la música de esa región.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Kárpáti 2000: 178-9.

El movimiento está escrito en forma ternaria ABA más una coda. Es un movimiento rápido que inicia con la presentación del bajo, el efecto percutado de la mano izquierda lo confirma la indicación *non legato* (ejem. 10).



ejem.10

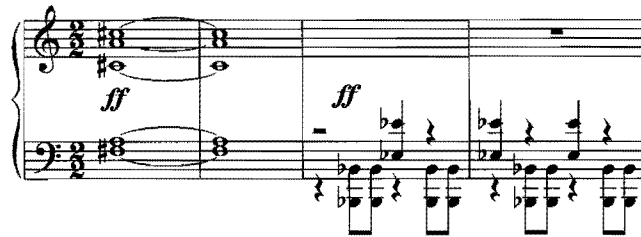
Es importante mencionar que la sección A esta organizada, generalmente, por grupos de cuatro compases cada uno, es decir, cada cuatro compases se presenta un elemento nuevo, por ejemplo en los primeros cuatro compases del *Allegro molto* se presenta el bajo, en el c. 5 además del bajo se presenta la primera parte del motivo melódico en la mano derecha y en el c. 9 el motivo melódico completo (ejem. 11). Pero a partir del c.21 los compases donde se encuentra el unísono realizado por ambas manos están agrupados de la siguiente manera 2+3+4+4.



ejem.11

Otra característica importante en la primera sección es el constante aumento de volumen señalado por indicaciones dinámicas, un incremento en el número de notas en la melodía y la ejecución de ésta en un registro cada vez más agudo.

Los cc.50-59 son un puente hacia la letra “B”, en ellos prevalece el tempo de la sección anterior, está formado por acordes de larga duración seguidos de un ritmo escrito en octavas y repartido en ambas manos (ejem. 12).



ejem. 12

La parte B comienza en el c.60 con un aumento de tempo, formada por una melodía distribuida en ambas manos en carácter *martellato*. A partir del c. 72 se intercala un compás de este material con otro aun más melódico realizado con acordes ligados escritos en figuras de cuarto. A partir del c. 77 la combinación de este material se realiza en un solo compás y para el c.80 solo se utilizan enlaces ligados entre acordes.

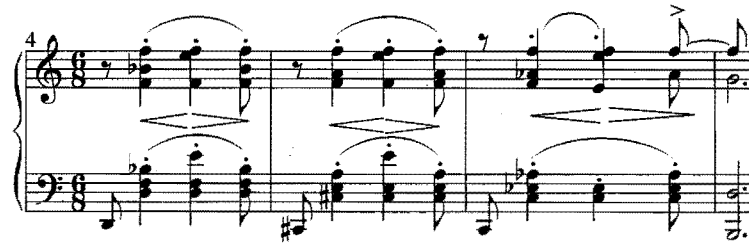
Los elementos de la letra “A” vuelven a aparecer en la última sección del movimiento, la presentación del ritmo, la melodía realizada con pocos grados, el *crescendo* escrito hasta el final de la obra y un unísono.

La coda del movimiento comienza en el c.117, está formada por elementos característicos del *allegro*. La última parte del motivo melódico, el continuo *crescendo* de “A”, los enlaces de acordes en *legato* de la letra “B”, y el motivo rítmico del puente.

### ***Sostenuto***

El último movimiento de la obra está escrito en un compás de 6/8, es de forma ternaria ABA y es el movimiento más lento de toda la Suite.

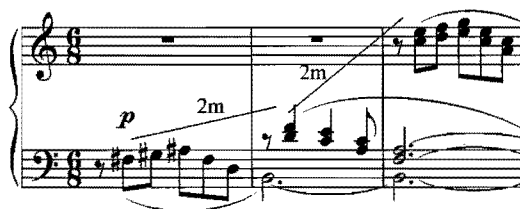
Inicia con una melodía escrita en un ritmo sincopado y es acompañada por armonías que se mueven cromáticamente de manera descendente (ejem. 13).



ejem.13

En el c.10 se continúa con el material musical de los compases anteriores, la única diferencia es que la melodía se encuentra en la mano izquierda mientras que la derecha tiene una nota pedal de si bemol. En los cc. 17 y 18 termina la primera sección del movimiento con dos melodías superpuestas realizadas con los elementos ya establecidos, ritmo sincopado y construcción melódica de pocos grados.

En el c.19 inicia la sección media, con tres melodías superpuestas que aparentan ser una progresión debido a que se mueven por semitonos de manera ascendente (ejem.14).



ejem.14

En el c.22 hay un cambio de tempo, *più sostenuto* (ejem.15), está formado por dos líneas melódicas escritas en intervalos de tercera que se mueven cromáticamente por movimiento contrario y están acompañadas por notas de mayor duración en el bajo. Las terceras de la mano derecha tienen un movimiento cromático descendente mientras las de la izquierda uno ascendente.



ejem.15

En el c.26 inicia la última parte del movimiento, se regresa al tempo y al número de compás originales. Nuevamente aparece la melodía escrita en ritmo sincopado, pero esta vez es acompañada por acordes de larga duración. A partir del c.28, en la voz de en medio, aparece un acorde disminuido que permanece hasta el final de la obra y en el c.30 un intervalo de décima se mueve por grado conjunto de manera descendente (ejem.16). La



única vez que la melodía no aparece en un ritmo sincopado es en los dos últimos compases del movimiento.

30

*sempre dim.*

ejem. 16

**Franz Liszt**  
**(1811-1886)**

Nació el 22 de octubre de 1811 en Sopron, Hungría. Al reconocer su talento, su padre comenzó a darle clases de piano a la edad de siete años, poco tiempo después empezó a componer y en 1819 tuvo su primera presentación en público en Baden, y en 1820 en Sopron y Poszony.

En 1821 se mudó a Viena con su familia donde tuvo la oportunidad de tomar lecciones de piano con Carl Czerny y de composición con Salieri.<sup>35</sup> En esta ciudad debutó el 1 de diciembre de 1822 y el 13 de abril del siguiente año dio un segundo concierto en la capital austriaca. En el otoño de 1823 se mudó con su familia a París y el 7 de marzo de 1824 dio su primer concierto en la capital francesa el cual resultó un éxito completo. Unos meses después viajó a Inglaterra por primera vez y dio un par de conciertos, el primero fue el 21 de junio y el segundo el 29 del mismo mes. Los viajes se hicieron más frecuentes entre 1825 y 1827, además de Inglaterra visitó Suiza y la provincia francesa.

En 1826 compuso el *Etude en douze exercices*, versión original de los Estudios Trascendentales, obra que marcó el inicio de su carrera como músico profesional. Un personaje que influyó en la obra de Liszt fue el violinista Paganini. Al escucharlo tocar el 9 de marzo de 1831 decidió transferir los efectos virtuosos del violín al piano. De 1832 data *La campanella* y del año siguiente varias transcripciones al piano de obras de Berlioz, incluyendo la *Symphonie fantastique*; la ópera *Francs-juges*, la fantasía sobre los temas de *Lélio* y una pieza corta titulada *L'idée fixe*. En 1834 escribió una obra titulada *Harmonies poétiques et religieuses* y una serie de tres piezas llamada *Apparitions*.

Entre 1833 y 1834 entabló amistad con Chopin, con la escritora George Sand y con la Condesa Marie d'Agoult con quien mantuvo una relación amorosa; juntos se fueron a Suiza en 1835. Durante la estancia en este país nació su primer hijo Blandine el 18 de diciembre de 1835, además dio clases en el Conservatorio de Ginebra.

El 31 de marzo de 1836 tuvo lugar el famoso duelo musical con el pianista Thalberg en la casa de la Princesa Belgiojoso, resultando Liszt el ganador. En este mismo año escribió el *Album d'un voyageur* y transcribió tres sinfonías de Beethoven para el piano. Al

---

<sup>35</sup> En ese momento Salieri era el director musical de la corte Vienesa. Humphrey 1980: 29.

año siguiente viajó a Italia junto con la Condesa, ahí escribió la versión original de las piezas que forman el segundo libro de los *Années de pèlerinage*, la primera versión de los Estudios Paganini y los 12 *Grandes Études*.

Su segunda hija, Cosima, nació durante la navidad de 1837 y el 9 de mayo de 1839 nació Daniel, tercer hijo del compositor. En este año terminó la relación con la Condesa d'Agoult y reinició su vida como pianista, dio conciertos en Viena y en Hungría. Durante la visita a su país natal hizo la propuesta de fundar un conservatorio nacional en Budapest.

En febrero de 1847 tocó en Kiev, ahí conoció a la Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein. Tres años más tardes vivió con ella en Altenburg; en este lugar tuvo tiempo para componer y durante los próximos doce años, escribió y revisó la mayoría de sus grandes trabajos. En 1861 Liszt pensó casarse con la princesa pero el matrimonio no se pudo contraer porque el Papa no admitió el divorcio de esta.

El 13 de diciembre de 1859 murió su hijo en Berlín a la edad de veinte años, en su memoria Liszt escribió *Les morts*, una oración para orquesta.

Entre 1862-1870 realizó varios trabajos religiosos, la *Missa solennis* para la consagración de la basílica en Gram, una serie de Salmos, trabajó en dos oratorios *Die Legende von der heiligen Elisabeth* y *Cristus* y varios pequeños trabajos más. En 1865 tomó cuatro ordenes menores de la Iglesia Católica. En este mismo año compuso una fantasía sobre temas de la última ópera de Meyerbeer y escribió una misa para la coronación del emperador Franz Josef de Austria como rey de Hungría

Más tarde en 1869, regresó por última vez a Weimar solo a dar algunas *master class* sobre la interpretación en el piano. Tres años más tarde organizó el festival de Bayreuth y ocasionalmente apareció como pianista en conciertos de caridad. Durante una estancia en Venecia en 1882 escribió dos piezas tituladas *La lugubre gondola*, inspirada por las procesiones funerales que vio en los canales de esta ciudad.

En 1886 realizó su última gira y apareció como pianista por última vez para la Sociedad Musical de Luxemburgo. El 21 de julio del mismo año viajó a Bayreuth donde vio dos óperas de Wagner, *Parsifal* y *Tristan und Isolde*. Unos días después enfermó de neumonía y murió el 31 de julio como a las 11:30 p.m.

## Franz Liszt y la literatura

Durante el romanticismo existió la idea de que las artes podían reunirse o fundirse en una sola manifestación artística así que los artistas empezaron a interesarse enormemente en otras disciplinas que no fueran su especialidad y comenzó a proliferar la idea de un “artista cultivado”.

Entre varios músicos románticos el interés se inclinaba hacia la literatura así que muchos compositores además de ser asiduos lectores comenzaron a escribir artículos de revistas y ensayos.<sup>36</sup> Uno de ellos era Franz Liszt para quien el estudio de la música y la lectura eran de gran importancia en su vida cotidiana, una carta escrita por el compositor en 1834 dice lo siguiente:

*“He tenido la inmensa necesidad [...] de aprender, de saber [...] Estoy leyendo Bayle, la Biblia, la historia de los sistemas filosóficos, [...] Jean François de la Harpe, [...] también estoy practicando varias cadenzas, octavas y tremolos, suficiente para que mi cabeza estalle. Tengo aquí los estudios de Hiller, Chopin y Kessler”.*<sup>37</sup>

Otro dato que revela su pasión por la literatura es la cantidad de libros que tenía distribuidos en dos bibliotecas, una en Budapest y la otra en Weimar; en la primera existían cerca de cuatrocientos títulos y en la segunda alrededor de mil trescientos.<sup>38</sup> Principalmente tenía ejemplares de las obras de escritores románticos franceses y de los representantes más importantes del pensamiento alemán como Goethe, Schiller, Nietzsche y Hegel.

También redactó algunos escritos, entre los más conocidos se encuentran un artículo para la *Gazette Musicale* que habla de la relación entre el músico y la sociedad titulado “Sobre la Posición de los Artistas”, publicado durante la primavera del año 1835 en los números del 3, del 10 y del 17 de mayo y el libro titulado “Frédéric Chopin” en donde más que hablar del músico habló de Polonia.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Einstein 1994: 30-38.

<sup>37</sup> *Ibidem.*: 38-39.

<sup>38</sup> Arnold 1998: 38

<sup>39</sup> Einstein, *Op. cit.*: 35 y 39.

La relación emocional que sostuvo con la condesa Marie d'Agoult favoreció el interés de Liszt por la literatura; la posición social y económica de la condesa permitieron un mayor acercamiento con los personajes más importantes de la vida cultural parisina entre ellos George Sand, Victor Hugo<sup>40</sup>, Alphonse de Lamartine<sup>41</sup> y Heinrich Heine.<sup>42</sup>

### Marie d'Agoult

Marie d'Agoult y Franz Liszt se conocieron a principios del año 1833 en el departamento de la Marquesa Le Vayer situado en la rue du Bac en París. A Le Vayer le gustaba rodearse de escritores y artistas, así que era común que organizara pequeños conciertos en el salón de su propiedad. Fue en uno de ellos donde Marie d'Agoult fue invitada para interpretar una pieza coral de Carl Maria von Weber y Franz Liszt fue el invitado de honor de esa tarde.<sup>43</sup>

En ese momento Marie d'Agoult tenía veintiocho años. Ella estaba infelizmente casada con el conde Charles d'Agoult, era madre de dos niñas, era bella y elegante, llena de frustraciones y susceptible a ataques de depresión y melancolía. Franz Liszt tenía veintiún años, su fama como virtuoso en el piano ya era conocida en la alta sociedad parisina, y había conocido ya a personajes musicales importantes como Paganini, Berlioz y comenzaba a entablar una amistad con Chopin.

Dentro de los trabajos escritos en 1833 se encuentran varias transcripciones de los trabajos de Berlioz incluyendo la *Symphonie Fantastique*; la obertura de *Francs-juges*, una fantasía sobre temas de *Lélio* y una obra corta titulada *L'idée fixe*.

---

<sup>40</sup>Famoso poeta, novelista y dramaturgo francés que vivió entre los años 1802-1885. Cultivó los más diversos géneros, lo épico, lo lírico, lo satírico, lo elegíaco, lo costumbrista, lo social y lo político. En 1845 desarrolló una intensa actividad política y en 1848 fundó el periódico *L'Evenement*. Entre sus obras se encuentran las novelas: *Los Orientales*, *El último día de un condenado a muerte*, *Nuestra Señora de París*, *Los miserables* y *El hombre que ríe*. Para teatro escribió *Hernani*, *El rey se divierte*, *Lucrecia Borgia* entre otras. Entre sus obras poéticas están *Hojas de Otoño* y *Cantos del Crepúsculo*. "Hugo, Victor", *Diccionario Literario Universal* 1977: 472

<sup>41</sup>Poeta, novelista y ensayista francés que vivió entre los años 1790-1869. La aparición del primer repertorio de sus composiciones líricas, *Meditaciones poéticas*, señaló en la literatura francesa el triunfo de la sensibilidad romántica. Sus mejores escritos se encuentran en los surgidos a lo largo de su vida política, tales como la *Historia de los Girondinos*, la *Historia de la Revolución de 1848*, *Francia parlamentaria* y *Discursos escritos*. "Lamartine, Alphonse de", *Ibidem.*: 536

<sup>42</sup>Poeta alemán que vivió entre los años 1797-1856. En 1831 se marchó a París donde adoptó con entusiasmo las ideas de la revolución francesa, transformándose en un europeísta liberal. Con su obra *Cuadros de viaje* creó el moderno estilo del periodismo cultural. "Heine, Heinrich", *Ibidem.*: 449

<sup>43</sup> Walker 1983: 191.

Realmente se desconoce el momento exacto en que Marie y Liszt se convirtieron en amantes, pero existe una carta que Liszt envió a la condesa y probablemente fue escrita en mayo de 1833. La carta dice lo siguiente:

*“Marie, el día en que me digas con toda tu mente, tu corazón, tu ser y tu alma: Franz, de una vez por todas, borremos, olvidemos y perdonemos todo lo que ha estado incompleto, que los problemas y el dolor queden en el pasado. Vamos a vivir el uno para el otro porque ahora entiendo y te perdono tanto como te amo. Ese día (tal vez pronto) volaremos fuera de este mundo. Viviremos y amaremos y moriremos el uno para el otro”*<sup>44</sup>.

Pasaron dos años para que “volaran” de París, pues para la pareja fue imposible evitar el escándalo que provocaba una mujer casada y de la nobleza que mantenía una relación amorosa fuera del matrimonio, así que planearon un viaje a Suiza. Todos los arreglos de la huida fueron realizados completamente en secreto. Las dos únicas personas a las que Liszt les confió sus planes fueron su madre y su consejero espiritual Abbé Lamennais. Al viaje no irían las hijas de la condesa. Louise, la mayor había fallecido en diciembre de 1834 y Claire estaba internada en un colegio.

Fue en el año de 1835 cuando Liszt y la Condesa decidieron salir de París. Durante cuatro años vivieron principalmente en Suiza e Italia y durante la estancia en estos países, Liszt escribió la obra para piano *Album d'un Voyageur*.

### *Album d'un Voyageur*

El *Album d'un Voyageur* esta formado por diferentes piezas que retratan los sonidos de los paisajes suizos, las cuales están agrupadas en tres libros que fueron escritos por Liszt entre los años 1835 y 1836.

El primer libro se tituló *Impressions et Poésies* y agrupa a siete diferentes piezas; Lyon, *Le lac de Wallenstadt*, *Au bord d'un source*, *Les cloches de G...*, *Vallée d'Obermann*, *La chapelle de Guillaume Tell* y *Psaume*. El segundo libro, titulado *Fleurs mélodiques des Alpes* esta formado por nueve piezas sin título. Y el tercer libro llamado *Paraphrases* consta de tres piezas: *Ranz des vaches*, *Un soir dans les montagnes* y *Ranz de chèvres*.

---

<sup>44</sup> Suttoni 1998: 24.

### Primer libro de *Les Années de Pèlerinage*

Entre 1848 y 1853 Liszt hizo una revisión de la colección completa. Pero fue hasta 1855 que reorganizó las piezas y eliminó otras para formar el primer tomo de *Les Années de Pèlerinage*. Este tomo fue titulado con el nombre de “Suiza” y las piezas que los forman son *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au Lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au Bord d’une source*, *Orage*, *Vallée d’Obermann*, *Eglogue*, *Le Mal du Pays* y *Les Cloches de G...* La única pieza completamente nueva en esta colección es *Orage. Pastorale* y *Le mal du pays* son nuevas versiones de dos piezas que se encontraban en el libro *Fleurs Mélodiques* del *Album d’un voyageur*.<sup>45</sup>

La idea de que las obras incluidas en *Les Années de Pèlerinage* son una evocación de la naturaleza, se confirma en el prefacio que el mismo Liszt escribió para la publicación de su obra:

*“Habiendo viajado recientemente por varios países nuevos, a través de diferentes paisajes y lugares consagrados por la historia y la poesía, habiendo sentido la variedad del fenómeno de la naturaleza.... no pasó por mis ojos como imágenes vacías, sino produciendo emociones profundas en mi alma, y que entre nosotros una vaga pero inmediata relación se había establecido por sí sola... He tratado de presentar en música algunas de mis sensaciones más fuertes y más vividas impresiones”*<sup>46</sup>

#### *Vallée d’Obermann*

Aunque *Les Années de Pèlerinage* sea una descripción de la naturaleza, la principal fuente de inspiración para el Valle d’Obermann no son los paisajes, sino la novela *Obermann* del escritor francés Etienne Pivert de Senancour (1770-1846)<sup>47</sup> cuya acción se sitúa en Suiza. Esta es la razón por la que Liszt coloca esta obra en el primer tomo de *Les Années de Pèlerinage*. Más que una descripción del paisaje de la novela es la descripción del carácter de la obra de Senancour. Liszt decía que Obermann se podía leer

---

<sup>45</sup> Sitwell 1967: 24.

<sup>46</sup> Pocknell 2001: 138.

<sup>47</sup> Etienne Pivert de Senancour nació en París, fue seguidor de las teorías de Rousseau acerca de la corrupción de la civilización humana. *Ibidem.*:124

como el monocorde de la soledad amarga del sufrimiento humano, pensaba que era un libro sombrío, confuso y sublime.<sup>48</sup>

La novela de Senancour fue publicada en 1804. Consta de una serie de cartas que,, el protagonista, Obermann, envía a una amiga y donde relata su búsqueda por la vida y el amor ideal. Piensa que el mundo real no cumple con sus esperanzas, se considera una víctima de la sociedad y decide salir de París e ir al campo suizo, pues piensa que en los bellos paisajes de la naturaleza Suiza podrá encontrar el ideal de su vida. Obermann se dirige al valle Immenstrom pero se da cuenta que ahí tampoco está el ideal que busca , tal vez porque ni siquiera sabe lo que quiere encontrar y tal vez no se encuentre en ninguna parte. Intenta buscar el amor en la idealización de una mujer casada pero tampoco lo encuentra. Al darse cuenta que la completa felicidad no existe, sufre por su aislamiento de los hombres, el campo pierde su encanto y decide regresar a París. Finalmente se da cuenta que no puede vivir solo y que el amor ideal imaginado es inalcanzable.<sup>49</sup>

Liszt representa en un lenguaje musical la última parte de la novela de Senancour, la vida pastoral del protagonista, su amor ideal y el adiós a la ilusión de lo ideal. Como prefacio del Vallée d'Obermann se encuentran tres textos que describen el carácter de la obra. Liszt cita fragmentos de un par de cartas extraídas de la novela de Senancour y un canto de Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*.

La elección de los textos no fue arbitraria. Las cartas citadas de la obra de Senancour, y la novela Obermann, fueron la inspiración del Vallée d'Obermann además que a él está dedicada la obra. La poesía de Byron tiene dos elementos fundamentales, uno es el héroe solitario señalado por el destino y el otro es la búsqueda vaga de un objeto desconocido, del ideal imposible, esta búsqueda es conocida como el *mal du siècle*.<sup>50</sup> El héroe y el *mal du siècle* también son elementos fundamentales de la novela Obermann.

Un aspecto importante en la producción musical de Liszt que también marca esta obra es el monotematismo, el cual consiste en un proceso por el que una o varias ideas cortas son sujetas a varios cambios técnicos, cambio de modo, cambio de ritmo, de metro

---

<sup>48</sup> Pocknell, *Op. Cit.*: 143

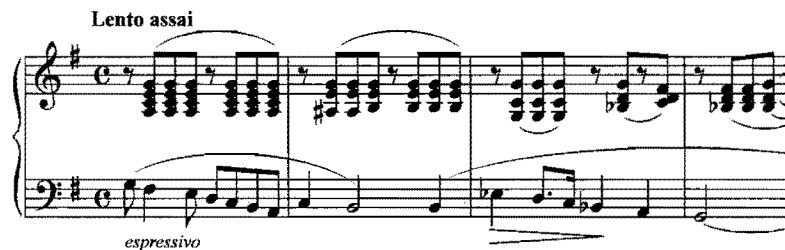
<sup>49</sup> *Ibidem.*: 124-125

<sup>50</sup> Hauser 1962: 288.



o tempo, ornamentaciones o cambio de acompañamiento, para poder formar la base temática de un obra completa.<sup>51</sup>

En el *Vallée d'Obermann* aparece un tema escrito en cuatro partes, ABAB', inicia con el motivo melódico principal, éste se mueve básicamente por grados conjuntos descendentes. Se presenta en el primer compás en la mano izquierda, mientras que el acompañamiento en acordes se encuentra a contratiempo en figuras de octavos en la mano derecha (ejem. 1).



ejem. 1

Inicia en la tonalidad de mi menor y termina en sol menor, inmediatamente vuelve a aparecer en el c. 5 en tonalidades diferentes, sigue en sol menor pero termina en si bemol menor.

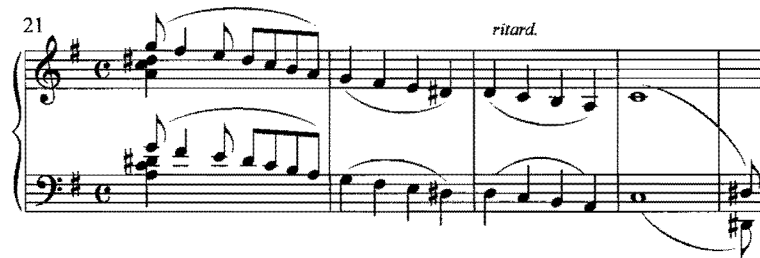
La segunda parte del tema está elaborada con el mismo material que la sección anterior, está escrita en fa sostenido menor por una melodía que se mueve por grados conjuntos descendentes, ahora en la mano derecha, y un acompañamiento en valores de octavos. La parte "B" del tema se encuentra en la anacrusa al c. 9 (ejem. 2).



ejem.2

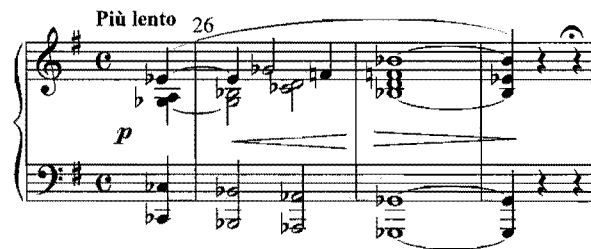
<sup>51</sup> Humphrey, *Op. cit.*: 34.

La tercera parte del tema se encuentra en el c. 13, esta sección es una repetición del motivo melódico principal . Las tonalidades en las que el tema se encuentra son, la bemol mayor y mi menor. En el c. 22 aparece el una variación rítmica del motivo melódico (ejem. 3).



ejem.3

La última parte del tema se encuentra en la anacrusa al c. 26, es una variación melódica y rítmica de la letra “B”. La melodía se encuentra en valores rítmicos más grandes y el acompañamiento es una escala descendente. Las tonalidades en que está escrita esta sección son mi bemol menor y la menor (ejem. 4).



ejem. 4

En el c. 34 se repite la estructura del tema ABAB'. Se presenta nuevamente el motivo melódico principal de la misma manera que al inicio de la obra, después la letra “B” se escucha en las tonalidades de si bemol menor y mi menor. En el c. 51 se encuentra una variación del tema (ejem. 5), repetición de la letra “A”, aparece a manera de diálogo, se presenta en la mano derecha y responde la mano izquierda. Hay un cambio de carácter, de *espressivo a dolcissimo*. Las tonalidades en las que se mueve el diálogo son si bemol mayor y fa sostenido mayor.

ejem.5

En el c. 59 se encuentra la letra B', ahora en las tonalidades de sol bemol y la bemol mayor. Esta última parte del tema termina con una nueva aparición del motivo melódico principal en el c.68 (ejem. 6), ahora el carácter es *dolente* y es acompañado por armonías escrita en mitades y una nota pedal de mi en el bajo.

ejem. 6

En el c. 75 se encuentra la variación melódica más importante del tema, pues esta nueva versión es la que permanece hasta el final de la obra y el elemento que se va cambiando es el acompañamiento (ejem.7). En esta ocasión el tema se presenta en el registro agudo del piano, en la tonalidad de do mayor; la melodía está acompañada por un ritmo constante escrito en figuras de octavos. La sonoridad del instrumento disminuye al seguir las indicaciones dinámicas de *una corda* y *pianissimo*.

Un poco più di moto ma sempre lento

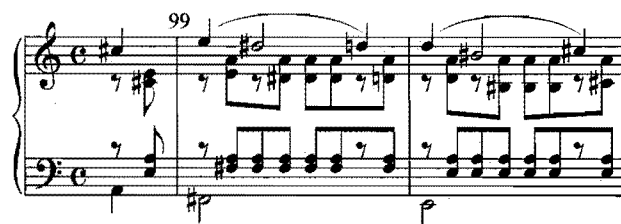
ejem. 7

En el c. 83 se incrementa la intensidad del sonido tocando la melodía en octavas, el soporte armónico cuenta con bajos ejecutados en el registro grave del piano y se suelta el pedal izquierdo del instrumento para que los martinetes vuelvan a tocar tres cuerdas por cada tecla. A pesar del aumento de sonido el carácter de este pasaje no cambia sigue siendo *dolcissimo*. El final de esta sección esta escrito en la mayor.

En la anacrusa al c. 95 se inicia un nuevo diálogo entre la mano izquierda y la mano derecha (ejem.8). El diálogo se realiza entre los registros del instrumento, la melodía acompañada por acordes escritos en figuras de octavos se presenta en el registro central del piano, después la misma melodía se repite una octava arriba y la armonía es soportada por bajos escritos en figuras de mitad (ejem. 9). Al final del diálogo el carácter de la obra se transforma poco a poco de *dolcissimo* a *più appassionato* por medio de un *crescendo* que aparece en el c. 107.



ejem.8

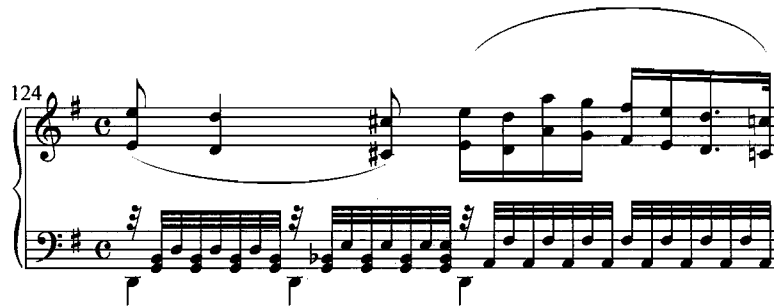


ejem. 9

Al final del diálogo se encuentra un compás de métrica libre elaborado con el tema principal que es una *quasi cadenza*, la cual hace un corte repentino en la obra<sup>52</sup> y ayuda a llegar al *Recitativo* localizado en el c.119.

<sup>52</sup> El uso de *cadenzas* en medio de la obra es una herencia de Beethoven.

Con el *Recitativo* inicia la sección más virtuosa de toda la obra, no se limita al uso de un solo registro del piano sino que esta sección se toca a lo largo de todo el teclado del mencionado instrumento. El ritmo del acompañamiento está escrito en figuras de treinta y dosavos. A pesar de tener un ritmo constante el carácter libre del *recitativo* se encuentra en la melodía del tema tocada en octavas, seguida por una melodía basada en una escala descendente dividida en diferentes agrupaciones rítmicas, seisillos, tresillos. En el c. 124 el carácter de *recitativo* desaparece pues la mano derecha es más melódica que los compases anteriores y la ejecución del ritmo deja de ser libre (ejem. 10).



ejem.10

En el c.128 básicamente se sigue trabajando con el mismo material pero hay un aumento de tempo y aparece un nuevo recurso técnico, la mano izquierda, lleva la melodía saltando periódicamente sobre la derecha. Al terminar esta sección se da inicio a un *Presto* en el c.139, donde el virtuosismo no desaparece. Esta pasaje esta escrito a base de acordes disminuidos y octavas que se tocan alternadamente por las dos manos. Existe una libertad rítmica escrita por medio de octavas en dieciseisavos durante dos compases seguidas por un freno escrito el cual agrupa notas de octavas en tresillos. En el c.148 la métrica desaparece y nuevamente se encuentra un compás escrito a manera de *cadenza*, lo que permite introducir un gran número de notas que son ejecutadas libremente, lo único que se señala es la proporción rítmica que se debe seguir.

El c.149 regresa a un ritmo constante, una vez más la parte melódica se encuentra en la mano izquierda mientras la mano derecha toca acordes disminuidos que se mueven de manera descendente. A pesar de que no existe ningún cambio de tempo la virtuosidad del

recitativo y del presto va desapareciendo poco a poco. Esto se debe al registro grave que va haciendo más pesada la melodía y a la aparición continua de silencios en el tema.

En el c.156 los valores pequeños se cambiaron por figuras de mitad las cuales van haciendo enlaces armónicos en las tonalidades de re menor y fa menor; la constante disminución rítmica permite un suave aterrizaje a un tempo lento. Para alentar aun más esta sección de la obra en el c.169 aparece otra *cadenza* que se une a la última parte de la obra.

El carácter *dolce* de la obra reaparece con la repetición del tema en el c.170 (ejem.11), inicia en la tonalidad de mi mayor y termina en si menor, con un acompañamiento en tresillos y un par de bajos que se entrelazan de manera *cantabile*. Las agrupaciones de notas en grupos de tres son constantes desde estos compases hasta el final de la obra.

170 Lento  
dolce  
una corda

ejem. 11

En el c.175 la sonoridad del instrumento aumenta al tocar el tema en octavas y al doblar el acompañamiento, sin embargo el carácter indicado al principio de esta sección permanece por lo que el matiz que predomina en estos compases es *piano*.

En el c.180 el tema es ahora presentado por acordes arpegiados y acompañado por un acorde en tresillos en la mano izquierda (ejem. 12).

180 dolce armonioso

ejem.12

En la anacrusa al c.184 aparece una nota pedal en la voz superior de la nota Si mientras que la mano izquierda realiza una nueva variación del tema donde el uso de la progresión melódica es importante. El tema se encuentra señalado en el siguiente ejemplo (ejem. 13) por la línea punteada.

The image shows a musical score for piano, measures 184 to 192. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes, featuring a dotted quarter note on the first beat of each measure. The left hand (LH) plays a bass line with quarter notes and eighth notes. A dashed line above the RH staff indicates a melodic theme. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and articulation like 'acc'.

ejem.13

A partir del c.188 el tempo se acelera y la sonoridad crece poco a poco hasta el final de la obra, en la partitura esta indicado como *sempre animando sin' al fine*. El tema y el acompañamiento basado en la repetición de intervalos se tocan en ambas manos, empieza con la indicación dinámica de *mezzoforte* y en el c.191 las octavas de la melodía y los intervalos del acompañamiento se sustituyen por acordes completos que por medio de un *rinforzando* llegan a *forte* en el c. 192. A partir del c.196 el matiz indicado en la partitura es *fortissimo* y ambas manos tocan diferente material, en la derecha se encuentra el tema mientras que la izquierda realiza escalas en octavas para acompañar a la melodía. Desde el c.200 el tema aparece alternadamente en ambas manos, las tonalidades en que lo hace son mi bemol menor y sol mayor. En el c.204 se encuentra una escala en octavas de mi mayor, esta se puede tomar como otra variación del tema pues inicia con el movimiento descendente por grados conjuntos de la idea original. Pronto esta escala se convierte en una cromática ascendente que ayuda a modular a mi mayor. En el c.208 se repite el tema alternando entre los registros graves y agudos del instrumento, en el c.211 aparece en la mano izquierda en fa menor, en los dos compases siguientes en si menor y termina con un arpeggio ascendente de mi mayor. El final de la obra es interrumpido por un silencio antes de la última presentación del tema el cual se toca en unísono entre las dos manos.

## Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Nació en un poblado cercano a Varsovia llamado Zelazowa Wola. La fecha oficial de su nacimiento es el 1 de marzo de 1810, sin embargo en el certificado de bautizo - fechado el 23 de abril del mismo año y encontrado cincuenta años después de su muerte - se dice que nació el 22 de febrero. Se supone que se cometió un error al escribir las fechas al momento de ser registrado.<sup>53</sup>

Su vida musical comenzó a los seis años bajo la instrucción de Wojciech Zywny,<sup>54</sup> quien fue su maestro hasta el año 1822. El 23 de febrero de 1818 hizo su primera aparición en público en un concierto celebrado en Gyrowetz. En 1825 continuó sus estudios musicales con Józef Elsner<sup>55</sup> y comenzó a manifestar interés la música folclórica polaca. Los bosquejos de algunas de sus mazurcas -op.7 no.4, op. 17 no. 4- datan de este año. Al año siguiente fue estudiante de tiempo completo en el Conservatorio de Varsovia y en 1827 escribió la Sonata op. 4 bajo la supervisión de Elsner.

En 1829 viajó a Viena para arreglar la publicación de sus obras. Durante este viaje debutó en el Kärntnertor-Theater el 11 de agosto;<sup>56</sup> una semana más tarde dio otro concierto en el mismo lugar y poco tiempo después inició una gira por Alemania e Italia. El primer concierto "formal" fue en el Teatro Nacional de Polonia el 17 de marzo de 1830; este mismo año dio dos conciertos más: el 8 de julio y el 11 de octubre, éste fue el último concierto en su país natal ya que el 2 de noviembre dejó Polonia y partió hacia Viena donde permaneció hasta el mes de junio del siguiente año.

Durante su estancia en Viena en 1831 escribió la *Grand Polonesa* en mi bemol, las Mazurkas op. 6 y op. 7, y algunas canciones y valsas, entre ellos el op. 18 en mi bemol; así mismo comenzó a trabajar en la Balada en sol menor y en el *Scherzo* en si bemol.

A mediados de septiembre de 1831 llegó a París, lugar donde residió el resto de su vida. El 26 de febrero dio su primer concierto en esta ciudad, convirtiéndose así en una figura musical importante de la capital francesa y en el maestro de piano de moda.

---

<sup>53</sup> Hedley 1980: 292.

<sup>54</sup> Pianista, violinista y compositor.

<sup>55</sup> Compositor y maestro polaco que vivió entre los años 1769-1854. Nowak-romanowicz 1980:144.

<sup>56</sup> En este concierto tocó sus Variaciones op. 2, su concierto rondo Krakowiak op. 14 y una improvisación sobre una canción folclórica polaca, lo cual resultó una exótica novedad para el público vienés. *Ibidem.*: 293.



Entre sus actividades como pianista se encuentran un par de conciertos realizados, el 3 de abril y el 15 de diciembre de 1833, en los cuales compartió el programa con varios músicos, entre ellos Franz Liszt.

A mediados de 1835 viajó a Dresden donde conoció a Maria Wodzinski. Un año más tarde hizo planes para contraer matrimonio con la joven, pero durante el invierno de 1836 enfermó gravemente, lo que llevó a la familia Wodzinski a cancelar la boda. En este año escribió los dos primeros estudios del op. 25.<sup>57</sup>

Después de un concierto celebrado en marzo de 1838 no apareció en público hasta diez años después, durante una visita a Inglaterra. En el verano de este año inició su relación amorosa con la escritora Aurore Dupin, mejor conocida como George Sand. Pronto viajaron a Mallorca, lugar donde completó la colección de los 24 *Preludes* e inició a trabajar en el *Scherzo* en do sostenido menor y la Polonesa op. 40 no. 2. Al año siguiente compuso la Sonata en si bemol menor, el Nocturno en sol mayor op. 37 no. 2 y el Impromptu en fa sostenido.

La relación con George Sand terminó en 1847, poco tiempo después la salud de Chopin comenzó a deteriorarse rápidamente y perdió todo el interés por componer. El 6 de febrero de 1848 dio su último concierto en París; en el mes de abril visitó Inglaterra y dio varios conciertos privados para la nobleza británica. Finalmente el 16 de noviembre de este mismo año ofreció su último concierto en Londres, el cual se celebró a beneficio de los polacos refugiados en Guildhall; una semana después regresó a París.

El verano de 1849 lo pasó en Chailot, durante el otoño se mudó a su última casa ubicada en 12 place Vendome en París. Finalmente murió el 17 de octubre a las dos de la mañana, pero su funeral se llevó a cabo hasta el 30 de octubre. La demora se debió al deseo de Chopin de que en su funeral se tocara el Réquiem de Mozart.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Se dice que el segundo estudio de esta serie, escrito en fa menor, es un retrato musical de Maria Wodzinska. *Ibidem.*: 296.

<sup>58</sup> Wierzynski 1952:440.

## Concierto para Piano y Orquesta no. 1 en mi menor op.11

1829-1830

En el mes de abril de 1829 Chopin conoció a la mezzosoprano Konstancja Gladkowska. Ella juega un papel importante en el desarrollo emocional del compositor, convirtiéndose en su primer amor.<sup>59</sup> Chopin se inspiró en el amor platónico por Konstancja para escribir parte de su obra musical de los años 1829 y 1830. La carta que Chopin dirigió el 3 de octubre de 1829 a su amigo Tytus Woyciechowski revela que el *adagio* del Concierto en fa menor y el Vals en re bemol op. 70 no. 3 fueron inspirados en la joven Gladkowska.<sup>60</sup>

De este tiempo datan otras obras que se pueden considerar como un reflejo de las emociones que la cantante producía en el compositor.<sup>61</sup> Una de ellas es el Nocturno en mi bemol op. 9 no. 2 y ocho canciones<sup>62</sup> que fueron escritas a lo largo de 1829 y 1830; en ellas la ansiedad y el deseo del amor platónico se expresan en el contenido del texto. En un fragmento de una de ellas se lee:

*“En cualquier lugar y a cualquier hora... la veo siempre ante mí... En el día mis pensamientos están con ella, por las noches las sombras forman su figura; está en mis sueños y ensueños: Estoy seguro de que esto es un encantamiento”.*<sup>63</sup>

Otra obra escrita durante esta época es el concierto en mi menor<sup>64</sup>. No existe ningún documento que mencione la influencia de Konstancja Gladkowska en la composición de dicha obra, sin embargo las similitudes entre ambas y su contemporaneidad pueden afirmar lo contrario. La idea de escribir un segundo concierto surgió antes de terminar el primero

---

<sup>59</sup> Konstancja Gladkowska nació en Varsovia el 19 de junio de 1810, hija de un dignatario del Palacio Real de Polonia y estudiante de canto en el Conservatorio de Polonia. Azoury, Pierre 1999: 69.

<sup>60</sup> Se encuentra un fragmento de la carta de Chopin escrita el 3 de octubre de 1829 en *Ibidem*, 1999:70.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 1999:70-1.

<sup>62</sup> Las canciones escritas en 1829 son *Gdzie lubi* (Lo que a ella le gusta), *Zyczenie* (El deseo) y *Jakież kwiaty* (Aquellas flores), y en 1839 compuso *Piecz z moich oczu!* (Fuera de mi vista), *Hulanka* (Juerga), *Poset* (El mensajero), *Czary* (Encantamiento). *Ibidem.*: 70.

<sup>63</sup> *Ibidem.*: 71

<sup>64</sup> La clasificación de los conciertos no coincide con la cronología de su composición. Al concierto en fa menor se le conoce como el segundo concierto, con número de opus 21; y al concierto en mi menor como el primero y con número 11 de opus. El orden de la clasificación fue alterado al momento en que fueron publicados, pues el primer concierto que escribió se publicó en Leipzig en 1836, después que el de mi menor en 1833. Zimmermann, 1993: VI.

en fa menor; Chopin terminó de escribir el primer movimiento antes de la Pascua de 1830<sup>65</sup> y en agosto del mismo año concluyó los movimientos restantes. En una carta escrita a su amigo Tytus, informa sobre el resultado del segundo movimiento:

*“El Adagio de mi nuevo concierto está escrito en mi mayor [...] es una romanza serena y melancólica. Tiene que dar la impresión de una dulce mirada vuelta hacia un lugar que evoca mil recuerdos encantadores. Es como un sueño en un hermoso día de primavera, pero al claro de luna. Por eso he ensordecido el acompañamiento. Los violines, en los cuales una especie de peine colocado sobre las cuerdas disminuye la sonoridad, y a la vez la vuelve nasal...”*<sup>66</sup>

Los años 1829 y 1830 son los últimos que Chopin vivió en Varsovia, es probable que la melancolía hacia *el lugar que evoca mil recuerdos* sea la que siente por su pronta salida del país debido a la tensa situación política que vive Varsovia en esos días ocasionada por la llegada de tropas rusas a la capital polaca.

Cabe señalar que Chopin dedicó la mayoría de sus composiciones al piano solo y que los dos conciertos pertenecen a un pequeño grupo de música para piano y orquesta.<sup>67</sup>

Chopin tuvo dos ensayos previos al estreno, el primero con un cuarteto de cuerdas y el segundo con una orquesta<sup>68</sup> entera conducida por Karol Soliwa<sup>69</sup> durante una velada en su casa. El concierto se estrenó el 11 de octubre de 1830 en el Teatro Nacional. El programa fue el siguiente:

### **Primera parte**

Sinfonía	Karol Görner
<i>Allegro</i> del Concierto en mi menor	Chopin
Aria con coro	Soliwa
<i>Adagio</i> y <i>Rondo</i> del Concierto	Chopin

### **Segunda Parte**

Obertura de <i>Guillaume Tell</i>	Rossini
-----------------------------------	---------

---

<sup>65</sup> Zaluski, Iwo 1996: 161.

<sup>66</sup> Gavoty, Bernard 1987: 98

<sup>67</sup> Además de los conciertos, las obras para piano y orquesta son las Variaciones sobre *Là ci darem* de Mozart, op. 2, la *Grande Fantasie* sobre canciones polacas, op. 13, la *Cracovienne* op. 14 y la *Grande Polonaise en mi bemol* op. 22. Einstein, Alfred 1994: 210.

<sup>68</sup> La orquestación del concierto se compone de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, cuatro cornos, dos trompetas, un trombón, un timbal y sección de cuerdas violines primeros, violines segundos, violas, cellos y bajos.

<sup>69</sup> Profesor de canto del Conservatorio de Viena, Zaluski. *Op. Cit.*: 166.

*O quante lagrime per te versai de La Donna del lago*<sup>70</sup> Rossini  
Fantasía sobre aires polacos Chopin

El estreno del concierto en mi menor fue todo un éxito, el *allegro* fue fuertemente aplaudido y al terminar la primera parte del programa las felicitaciones no dejaron de escucharse en el escenario. Esta fue la última presentación pública de Chopin en su país pues el 2 de noviembre salió de Varsovia rumbo a Viena.

Se sabe que Chopin interpretó su concierto frente un auditorio cuatro veces más: la primera fue el 28 de agosto de 1831 en Munich, el 7 de diciembre del siguiente año tocó el segundo movimiento del concierto en mi menor en el conservatorio de París, el 4 de abril de 1835 tocó toda la obra en un concierto a beneficio de los refugiados polacos y en marzo de 1838 lo presentó en Rouen.

El concierto está formado por tres movimientos *Allegro maestoso*, *Romance-Larghetto* y *Rondo- Vivace*, mismos que se analizan a continuación.

#### ***Allegro maestoso***

El primer movimiento del concierto está escrito en mi menor dentro de un compás de  $\frac{3}{4}$ . Siguiendo la estructura de los conciertos clásicos, el *allegro maestoso* está compuesto en forma sonata, es decir, tiene una exposición, un desarrollo y una reexposición.

La exposición inicia con una parte orquestal escrita en ciento treinta y ocho compases que hacen de introducción a todo el movimiento. Ésta a su vez está dividida en tres partes: una introducción orquestal, la presentación del primer tema y la presentación del segundo tema, ambos escritos en la tonalidad original, mi menor.

La entrada del piano se encuentra en el c.139. Consta de una introducción dividida en dos partes. La primera inicia con un motivo melódico escrito con las armonías principales de la tonalidad (ejem. 1).

---

<sup>70</sup> Interpretó Konstanza Gladkowska. Gavoty : 98-99.



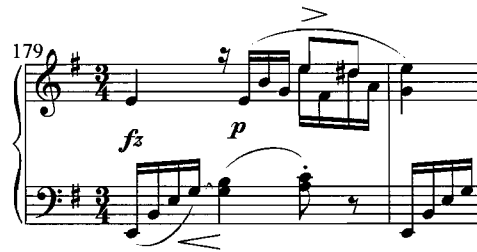
ejem. 1

Al motivo ilustrado le sigue un arpeggio ascendente de tónica y una escala descendente escrita en figuras de dieciseisavos. La segunda parte de la introducción está escrita de la misma manera que la anterior, con la diferencia de que inicia con un par de octavas de La.

El primer tema aparece en el c.155; es anacrúsico, *legato* y *espressivo*, y está acompañado por las armonías principales de mi menor escritas en octavos (ejem. 2). Aunque el ritmo de la mano izquierda es constante, existen indicaciones agógicas al final o al principio de algunas frases que permiten apresurar o alentar el pulso de algunos compases, por ejemplo *stretto*, *ritenuto*, *risoluto* y el uso de birritmias.

ejem. 2

Sigue una parte en el c.179 donde la principal figura rítmica es el dieciseisavo, la mano izquierda hace arpeggios ascendentes de mi menor y en la voz superior hay una melodía realizada por los dedos cuarto y quinto de la mano derecha (ejem. 3). En el c.185, Chopin sigue trabajando con este mismo material, pero ahora en la tonalidad de si menor.



ejem. 3

En el c.193 hay un regreso a la tonalidad original, mi menor. La principal característica de los siguientes ocho compases está conformada por los contrastes dinámicos que aparecen cada dos compases: primero una escala cromática descendente en la mano derecha acompañada por acordes completos en *forte*, después el mismo material en *pianissimo*.

Sigue un puente de arpeggios escrito en figuras de dieciseisavos que se mueven por los registros medio y agudo del piano; para dar equilibrio y soporte armónico la mano izquierda realiza octavas escritas en cuartos. En el c.210 modula a si mayor; las notas importantes de los cuatro compases siguientes son la nota pedal de si en la mano izquierda y las de la escala cromática descendente en la voz superior de la mano derecha (ejem. 4). Al llegar a la tónica, Chopin utiliza nuevamente los arpeggios para terminar en un acorde de séptima de dominante que lleva a la nueva tonalidad: mi mayor.



ejem. 4

Es en el c.222 donde inicia el segundo tema de la exposición. Es un tema anacrúsico que se presenta sin la intervención de la orquesta (ejem. 5). Al igual que en el primer tema, la mano izquierda está escrita en octavas, pero esta vez es más melódica. Principalmente el tema se desenvuelve en la tonalidad de mi mayor, sin embargo realiza dos modulaciones

importantes: la primera es a si menor, cuando la melodía comienza a tocarse en octavas, y la segunda es a do sostenido menor, en el c. 252.

The image shows a musical score for piano, measures 222-225. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand is marked 'con espressione' and the left hand is marked 'legato'. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both with slurs and dynamic markings.

ejem. 5

En el c. 275 inicia la parte final de la exposición, las indicaciones de *leggierissimo* y *risoluto* y la constante presencia del dieciseisavo dan un carácter brillante a esta parte. La mayor parte de este pasaje está escrita en mi mayor. Una progresión armónica en los compases 315-318 aparenta realizar una modulación pero regresa a mi. La tonalidad de la dominante -si mayor- nunca se establece, sin embargo siempre está presente la sensación de que en cualquier momento se convertirá en centro tonal. En los cc.319-321 aparece repetidamente la nota si en la voz superior; después, un gran pasaje cromático lleva a los últimos compases donde aparentemente se ha llegado a la tónica, sin embargo, el acorde final de la exposición es un acorde disminuido de sol sostenido, el cual señala la continuación de la orquesta.

La gran sonoridad de la última parte de la exposición se debe a las indicaciones dinámicas, al uso de recursos pianísticos que ayudan a la amplitud de la sonoridad del instrumento, trinos en la mano izquierda y trémolos en la mano derecha, y al movimiento paralelo de las manos en pasajes donde hay valores rítmicos pequeños.

Sigue un puente orquestal al desarrollo, el cual inicia en el c.385 y está dividido en tres partes. La primera parte es una variación en Do mayor del primer tema, posteriormente modula a La menor, a Re menor y regresa a Do mayor. Le sigue una sección donde predominan las tonalidades de Mi mayor, Si mayor y Fa sostenido menor, la cual está formada por compases que se mueven dentro de un pequeño registro alternados con compases de grandes arpeggios. La principal figura rítmica es el dieciseisavo, y el uso de escalas cromáticas ascendentes y descendentes, es muy frecuente. Al final de esta segunda parte la ejecución abarca los tres registros del piano constantemente e inicia la última parte

del desarrollo escrita en mi menor. El cromatismo es la base del final de esta sección. En el c. 474 aparece un arpeggio quebrado en el piano y un acorde de si mayor en la orquesta; en el siguiente compás es de do mayor, después do sostenido mayor, sigue re mayor y la primera nota del piano del siguiente compás es un re sostenido mientras la orquesta toca un acorde de séptima de dominante. Para llegar a la tónica Chopin recurre nuevamente a los semitonos, a través de una gran escala cromática descendente que recorre casi todo el teclado del instrumento se llega a mi menor. En este pasaje, la orquesta continúa con el acorde de séptima en diferentes inversiones y un tremolo de si antes de llegar a mi menor.

Nuevamente aparece un puente realizado por la orquesta para llegar a la reexposición, la cual se representa prácticamente igual a la exposición. La reaparición del segundo tema es en tonalidad de Sol mayor.

El final del movimiento es tipo *cadenza*. A partir del c.621 (ejem. 6) el motivo melódico y la estructura rítmica son los mismos a lo largo de veinticuatro compases, las tonalidades principales en las que se desarrolla este motivo son mi menor y si menor.



ejem. 6

En los cc.645-650 el ritmo anterior se conserva pero el motivo melódico se cambia por grandes arpeggios de las tonalidades de mi menor y si menor. En el c.651 se encuentra el primero de cinco acordes disminuidos que llevan a una progresión armónica que se mueve de la siguiente manera:

sol menor – sol# menor – la menor – si menor(V) – mi menor(I)

Para terminar con la parte del piano existe un motivo melódico formado con los primeros cinco grados de la escala de mi menor. Este motivo recorre de forma ascendente todos los registros del instrumento hasta llegar a un acorde de mi menor, de ahí desciende una escala cromática que lleva a un acorde de dominante en la mano derecha y a un bajo *marcato* en la mano izquierda; después de cuatro compases de dominante llega el acorde de



tónica en el piano. La orquesta continúa con la sonoridad de los acordes y con la melodía en el bajo durante cinco compases más, después surge un contraste dinámico: un diálogo en *piano* iniciado por los alientos madera y seguido por las cuerdas antes de los acordes finales de tónica.

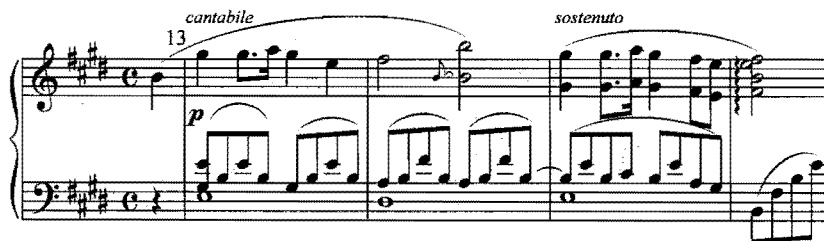
### ***Romance. Larghetto***

El segundo movimiento, en mi mayor, está escrito en un compás de 4/4, presenta una forma ternaria ABC, en la que las dos primeras secciones están, a su vez, formadas por tres partes cada una. La forma del segundo movimiento se puede resumir en el siguiente esquema:

A	B	puente	C
abc	adc		

La textura que Chopin le dio a este movimiento, es muy parecido al de sus nocturnos, pues le deja el papel protagonista a la mano derecha dándole la mayor expresión posible en su interpretación, mientras en la mano izquierda se encuentra el ritmo y el soporte armónico.<sup>71</sup>

El movimiento lo inician las cuerdas con un motivo melódico de cinco compases que repiten dos veces. En la anacrusa al c.13 entra el piano con la presentación del tema (ejem. 7). Este último es un tema *cantabile* que después de los dos primeros compases es ornamentado y enriquecido con octavas, arpeggios de acordes completos y cambios contrastantes de dinámica. El acompañamiento consiste únicamente en figuras de mientras la orquesta permanece en silencio.



ejem. 7

<sup>71</sup> Hedley, *Op. cit.*: 301.

Continúa la segunda parte del tema, escrita en si mayor, la cual sigue trabajando la misma idea que propone el tema, tranquila y *cantabile*, mientras la orquesta inicia un acompañamiento discreto que seguirá hasta el final del movimiento. Esta sección termina en una armonía de séptima de dominante para poder dar inicio al segundo tema.

El segundo tema en tonalidad de si mayor, se encuentra en la anacrusa al c. 31 (ejem. 8). Inicia con una melodía realizada en unísono que después de ocho compases sigue en terceras y sextas principalmente.



ejem. 8

En el c. 46 inicia una sección en si mayor donde la sonoridad va disminuyendo para concluir la primera parte del movimiento, esto es muy notable en el arpeggio final del acorde de tónica que se encuentra en los compases 50-51 y que está *smorzando*, *diminuendo* e *rallentando*.

En la parte B del movimiento se encuentra una versión ornamentada del primer tema, grandes escalas en *leggierissimo* y el uso de tresillos hacen la diferencia entre la primera presentación del tema y la segunda. Sigue una sección realizada con material melódico nuevo, a esta parte se le asigna la letra “d” en el esquema de la forma del movimiento presentado anteriormente. Es una sección donde existe un cambio dinámico notable, inicia con un tema anacrúsico que lleva las indicaciones de *agitato* y *forte* (ejem. 9) y más adelante se presenta otra que dice *con forza*. El incremento de energía que solicita la partitura está reforzado por una mayor intervención de la orquesta, que aunque sigue siendo discreta, tiene un mayor desarrollo melódico y rítmico que en los compases anteriores.



ejem. 9

Al final de esta sección, en el c. 72, aparecen dos melodías de gran importancia; una se encuentra en octavas en la mano derecha, la otra es una melodía descendente que se mueve por cromatismo en el bajo. Para finalizar siguen cuatro compases en *appassionato* que al final modulan por enarmonización a la bemol mayor, tonalidad en la que se presenta por segunda ocasión el segundo tema del movimiento. Como sucedió con el primer tema, esta segunda presentación aparece ornamentada por grandes escalas, arpeggios rápidos, y grupetos.

Antes de seguir con la última parte del movimiento aparece un puente ejecutado solamente por el piano. Existe nuevamente una modulación por enarmonización: el la bemol del c. 101 se convierte en sol sostenido para seguir con una serie de acordes disminuidos que son descompuestos en dos notas de adorno que llegan a una de valor de un cuarto y que ayudan a regresar a mi mayor.

La parte final está escrita en tresillos de dieciseisavos. La parte del piano es bastante dinámica comparada con la de la orquesta, la cual toca el tema principal del movimiento. Ambas manos se mueven en movimiento paralelo, comienzan con un par de escalas cromáticas descendentes seguidas por arpeggios de mi mayor. El patrón de escalas y arpeggios se repite con pequeños pero significantes cambios; el primero es un cambio de articulación, la primera vez se presenta la escala cromática en *legato* y la segunda en *stacato*. Otro cambio importante de mencionar es que el último arpeggio de este modelo, ubicado al final del c.109, es de un acorde de séptima de dominante que modula a la mayor.

En el c.113 se realiza la última modulación del movimiento, regresando a la tonalidad original: mi mayor. Es en este momento cuando la mano izquierda comienza a cantar largas notas mientras la mano derecha continúa con el movimiento melódico desarrollado en arpeggios quebrados de las armonías de Mi menor. Para terminar el

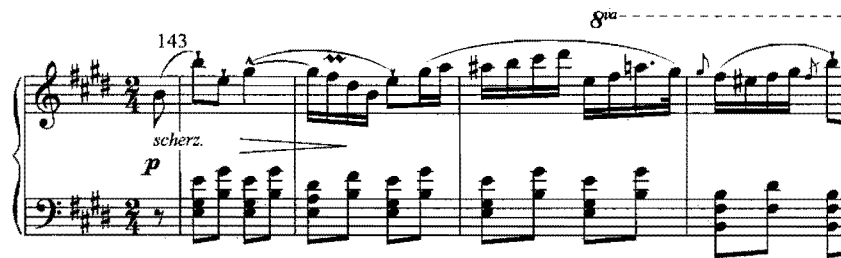
movimiento Chopin utiliza arpeggios de tónica que van *diminunendo poco rallentando e smorzando* y que terminan en un par de notas que limitan una gran distancia, un mi índice tres y un sol sostenido índice seis.

**Rondo. Vivace**

Este movimiento está escrito en mi mayor, dentro de un compás de 2/4. Tiene forma de rondó, es decir que tiene un pasaje que va alternando con compases de novedoso material. La estructura de este movimiento se puede ver en el siguiente cuadro donde se destacan las partes en las que se divide el estribillo.

Introducción	A	B	punteo	A	C	Coda
	abaca			aca'		

Este movimiento entra inmediatamente después del *Romance. Larghetto*. Tiene una pequeña introducción orquestal que consta de un diálogo entre las cuerdas y los alientos madera, clarinete, flauta y oboe. Dicha introducción abarca dieciséis compases y está escrita en Do sostenido. Después hay una modulación a Mi mayor, tonalidad indicada por la armadura del movimiento, para presentar el tema del estribillo. Este es anacrúsico, inicia en Mi mayor y termina en Si mayor, está basado en una danza polaca.<sup>72</sup> El carácter dancístico está reforzado por la indicación *scherzando* (ejem. 10).



ejem. 10

La parte indicada con la letra “b” en el esquema presentado anteriormente, es elaborada con el mismo material que el tema del estribillo; se encuentra en la anacrusa al c. 159, y la tonalidad en la que está escrita es Fa sostenido menor.

<sup>72</sup> Hedley, *Op. cit.*: 293

Al final de esta misma parte modula a si mayor para reafirmar la tonalidad se encuentra una escala de si acompañada por acordes de dominante y tónica. Después de dos compases donde la flauta y el clarinete tocan una cadencia V-I, la orquesta hace una escala de si mayor descendente, el cual funciona como puente para llegar al estribillo. Al final la tónica se utiliza como dominante para modular a mi mayor y poder volver a presentar el tema.

Sigue la letra “c”, esta aparenta ser una variación del estribillo, sin embargo al final de la primera frase utiliza armonías propias de fa sostenido menor y después modula a si mayor. Al final de esta sección se encuentran cuatro compases escritos a cuatro voces basados en el patrón rítmico antes mencionado.

Sigue una parte orquestal escrito en mi mayor antes de repetir el puente y nuevamente el estribillo que termina en mi mayor. Hasta aquí termina la primera sección del movimiento, denominado en el esquema con la letra “A”.

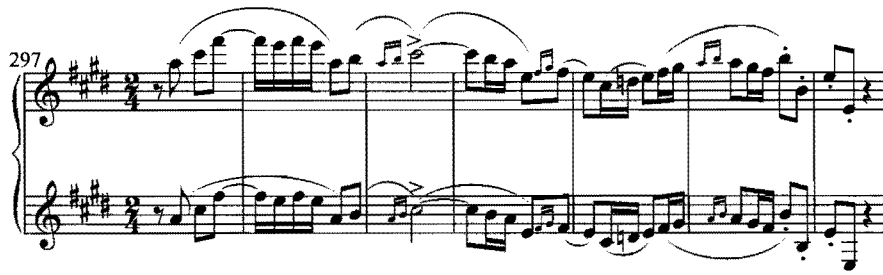
La letra “B” inicia en el c. 254, esta sección comienza en la tonalidad de do sostenido menor. Una característica importante es el uso de arpeggios ascendentes en la mano derecha escritos en dieciseisavos generalmente agrupados en tresillos (ejem.11). En la parte correspondiente a la mano izquierda predomina la figura de octavo, mientras que en la orquesta son los cuartos y las mitades los valores en que están escritas las armonías que acompañan al piano.

The image shows a musical score for piano, measures 254-257. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is written for the right and left hands. The right hand (treble clef) features ascending arpeggios of sixteenth notes, often grouped in triplets. The left hand (bass clef) plays eighth notes. Dynamics include 'f legato' and 'p' with triplet markings. There are '8va' markings above the right hand staff, indicating an octave shift. The score ends with a double bar line.

ejem. 11

Para finalizar, se vuelve a utilizar un patrón rítmico basado en una escala descendente que nos conduce a la mayor. Es necesario mencionar que existen contrastes dinámicos en esta sección, sin embargo el matiz *forte* es el que predomina en este virtuoso pasaje.

Para realizar un contraste con la abundante sonoridad de los compases anteriores, inicia un *solo* en el c. 297 que consiste en una melodía escrita en unísono para el piano y acompañada por las cuerdas de la orquesta en *pizzicato* (ejem. 12).



ejem. 12

Esta melodía se presenta en diferentes tonalidades: La mayor, Si mayor, Fa mayor, Mi mayor y nuevamente La mayor, el solo termina con una escala descendente de La mayor escrita en valores de dieciseisavos.

Por medio de un pasaje cromático realizado en dos compases por la orquesta, el piano comienza un nuevo pasaje virtuoso que continua en el c. 338 en la tonalidad de la mayor. Una característica importante en la siguiente sección es que las frases se repiten dos veces, así se obtienen dos periodos que se dividen en dos partes iguales. En la primer frase que aparece, la mano izquierda realiza la mayor actividad rítmica, inicia con una escala incompleta descendente escrita en tresillos de dieciseisavos, seguida por una melodía en el bajo escrita en cuartos, que es doblada por la orquesta. Mientras tanto, la mano derecha se mueve con las funciones armónicas principales de la tonalidad. Como ya se mencionó, este material se repite con la única diferencia que al momento de aparecer la melodía en el bajo ésta es ornamentada.

La primera frase del siguiente periodo está escrito en do sostenido menor, aquí la mano derecha es la que tiene mayor fuerza rítmica, mientras en la mano izquierda están escritas, de manera melódica, las armonías que son dobladas por la orquesta. La segunda frase está elaborada con el mismo material, pero esta vez escrita en Mi mayor.

Sigue una progresión armónica que enlaza a una sección donde el carácter de danza reaparece. En la progresión armónica se encuentran las siguientes tonalidades:

RE# mayor - Do#mayor – Si mayor (V) – Mi mayor (I)

La siguiente sección está escrita en tres partes, un bajo *ben marcato*, que es doblado por la orquesta; la parte media que se mueve por grados conjuntos, escrita en tresillos de dieciseisavo y con la indicación de *legatissimo*; y la voz superior que consta de una melodía descendente escrita en valores de octavos que aparece cada dos compases. Como los periodos anteriores, también se repite dos veces, la primera vez se encuentra en mi mayor y la segunda en fa sostenido menor. Al final de esta sección se modula a si mayor para poder concluir en esta tonalidad la sección señalada como “B”.

Sigue un largo puente que se encuentra entre los cc. 380-397 donde los tresillos de dieciseisavo son la figura rítmica fundamental. Al final de esta sección se encuentra una escala cromática que lleva al estribillo, esta vez escrito en mi bemol mayor. De esta manera vuelve a aparecer la sección “A”. La modulación a mi mayor no tarda en aparecer, y en el compás 403 se enarmoniza un acorde de mi bemol menor para convertirlo en uno de re sostenido menor y poder llegar a si mayor, dominante de mi mayor. Después del estribillo se repite la letra “c” exactamente que al principio del movimiento. Para seguir con la forma del *rondo*, se presenta nuevamente el material del estribillo, sin embargo esta vez es una variación, por tal motivo en el esquema aparece con la letra “a’ ”. En la variación del estribillo se conservan las armonías del bajo, la melodía es la que se ha modificado además de añadirle una nota pedal de si en la voz superior. Esta sección termina con una intervención de la orquesta que al final modula a sol sostenido menor.

La letra “C” inicia en esta nueva tonalidad con un unísono realizado por el piano mientras la orquesta reafirma la tonalidad. Sigue una progresión melódica que se mueve en forma descendente por grados conjuntos, VII-VI-V-IV-III, al llegar al segundo grado el motivo melódico cambia por un arpegio de la menor para poder repetir la progresión. Esta sección es acompañada por una nota pedal de tónica en la mano izquierda y en la orquesta.

Después de una extensión cadencial realizada en los compases 477-481 se llega a un gran arpegio de sol sostenido mayor que se encuentra en los siguientes dos compases. Entre los cc.481-497, inicia una sección escrita a base de arpegios acompañados por notas de gran duración en la mano y de manera más melódica por la orquesta. Este pasaje está dividido en dos partes de ocho compases cada una, las armonías y sus funciones tonales son descritas en el siguiente esquema:

cc.484-491	Re Mayor	Sol Mayor	mi menor	Sol Mayor	Fa#Mayor
cc.492-497	Do Mayor	Fa Mayor	re menor	Fa Mayor	Mi Mayor
	V	I	VI	I = II de la siguiente tonalidad	

A partir del c.498 se encuentra una parte escrita a tres voces en el piano (ejem. 13), la voz de arriba consta de una melodía que se mueve por grados conjuntos, la voz de en medio esta escrita en tresillos, y un bajo melódico que es doblado por la orquesta.

ejem. 13

Las tonalidades en que se desarrolla este pasaje que dura hasta el c.505 son Mi mayor, Sol Mayor, fa sostenido menor, y Do mayor. A partir del c.506, Chopin reúne los arpeggios del c.481 y el ritmo del bajo utilizado en la sección anterior para crear el siguiente pasaje, el cual está comienza en Fa sostenido mayor (ejem. 14), por medio del cromatismo modula a Fa menor, utiliza esta armonía como sensible de mi menor y en el c.511 aparece un acorde de tónica modula nuevamente a si menor de esta tonalidad a fa sostenido mayor en el c.518.

ejem. 14



En la nueva tonalidad, fa sostenido mayor, está escrita una sección a partir del c.518, el ritmo esta basado en tresillos de dieciseisavo, el soporte armónico lo realiza la mano izquierda donde aparece en cada compás una nota de tónica, igualmente la orquesta reafirma la tonalidad con una nota pedal de fa sostenido. Al final de esta sección se encuentran unos compases que se mueven ascendentemente de manera cromática, lo cual ayuda a modula a si mayor. Para reafirmar esta nueva tonalidad se encuentra una escala ascendente en unísono en los cc. 536-537.

Aparece nuevamente el *solo* del piano en el c.541, esta vez en las tonalidades de si mayor, do sostenido menor, sol mayor, do mayor y mi mayor. La última parte de la letra “C” está escrita en mi mayor, tonalidad original del movimiento, se encuentra en el c. 582 y consta de arpegios de tónica y dominante en la mano derecha con arpegios mientras la mano izquierda y la orquesta refuerzan las armonías. En el c. 598 inicia una progresión ascendente basada en un motivo melódico en la mano derecha acompañado por una escala descendente en la mano izquierda; los grados por los que se mueve esta progresión son I-II-III. Esta progresión es interrumpida por un acorde disminuido que se encuentra en el c. 604 y que conduce a una cadencia I-V-I.

En el c. 606 reaparece el carácter de danza con un pasaje escrito en tresillos de dieciseisavo acompañado por figuras de octavo que se mueve por las siguientes tonalidades, si mayor, la mayor, do mayor y regresa a mi mayor por medio de una escala descendente para volver a repetirse. La única diferencia que existe es la indicación dinámica de *piano* en la presentación y de *forte* en la repetición.

Para finalizar con el movimiento en el c. 614 se encuentra la indicación agógica *veloce*, con ella inicia una gran escala ascendente en la mano derecha mientras la orquesta y la mano izquierda realizan las armonías de dominante y tónica. La cadencia final se encuentra a partir del c. 622; en el piano está la melodía en unísono que se mueve por grados conjuntos y en la orquesta los enlaces armónicos I-IV-V-I.

En el c. 630 inicia la coda, esta continua con la parte del piano en unísono que se basa en el arpegio de tónica y en la escala de mi mayor. El movimiento termina con una gran escala ascendente de mi mayor que recorre todos los registros del instrumento seguida por dos compases donde la orquesta repite el acorde de tónica.

## BIBLIOGRAFÍA

ARNOLD, Ben, "Liszt as reader intellectual and musician", Liszt and his world. Proceedings of the international Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20-23 May 1993, Pendragon Press, Editado por Michael Saffle, New York, 1998.

AZOURY, Pierre. "Chopin through his contemporaries: Friends, lovers and rivals", Greenwood Press, Westport, 1999.

"Béla Bartók letters", Editado por János Bemény, Faber and Faber London, Budapest, 1971.

BLOM, Eric, "The Beethoven Companion", Editores Thomas K. Scherman y Louis Biancolli, Doubleday and Company Inc., Nueva York, 1972.

BUCHET, Edmond, "Beethoven. Leyenda y Realidad", Ediciones Rialp, S.A., Madrid 1991

"Diccionario Literario Universal Perez-Rioja", Tecnos, Madrid, 1977.

EINSTEIN, Alfred, "La música en la época romántica", Alianza Música, Madrid 1994.

GAVOTY, Bernard, "Chopin", Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1987.

GOLDSTEIN, Joanna, "A Beethoven Enigma. Performance Practice and the Piano Sonata Opus 111", Peter Lang, Nueva York, 1991.

HAUSER, Arnold, "Historia social de la Literatura y el Arte. Desde el Rococó hasta la época del cine", Debate, Madrid, 1962.

HEDLEY, Arthur y Maurice J.E. Brown, "Chopin, Fryderyk Franciszek", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Sanley, Macmillan Publishers, 1980.

HUMPHREY, Searle, "Liszt, Franz", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Sanley, Macmillan Publishers, 1980.

JONES, Timothy, "Beethoven: The Moonlight and other Sonatas. Op. 27 and Op. 31" Cambridge University Press, 1994.

KÁRPÁTI, János, "Bartok in North Africa. A unique fieldwork and its impact on his music", Bartók perspectives, New York, 2000.

KERMAN, Joseph y Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Sanley, Macmillan Publishers, 1980.

LAMPERT, Vera, "Bartók Béla" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Sanley, Macmillan Publishers, 1980.

NOWAK-ROMANOWICZ, Alina, "Elsner Józef", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. Sanley, Macmillan Publishers, 1980.

POCKNELL, Pauline, "Liszt and Senancour: Romantic Cult Heroes", Liszt the Progressive, editado por Hans Kagebeck y Johan Lagerfelt, The Edwin Mellen Press, 2001.

SITWELL, Sacheverell, "Liszt", Dover Publications, Inc., New York, 1967.

SUTTONI, Charles, "Liszt and Madame d'Agoult. A Reappraisal", Liszt and his world. Proceedings of the international Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20-23 May 1993, Pendragon Press, Editado por Michael Saffle, New York, 1998.

"Thayer's life of Beethoven", revisado y editado por Eliot Forbes, Princeton University Press, Princeton, 1964.

WALKER, Alan, "Franz Liszt. The Virtuoso Years. 1811-1847" Faber and Faber, London, 1983

WIERZYNSKI, Casimir, "Vida y muerte de Chopin", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1852.

ZALUSKY, Iwo y Pamela Zalusky, "Chopin's Poland", Peter Owen Publishers London and Chester Springs, London, 1996.

ZIMERMANN, Ewald, "Prefacio" Frédéric Chopin. Klavierkonzert nr. 2 fa menor, op. 21, G. Henle Verlag München, 1993.

## ANEXO I

### Sonata para piano en mi bemol mayor Op. 27 No. 1

La fecha de composición de esta sonata es incierta, pero se puede situar entre los años 1800 y 1801 por la fecha en que fue publicada, el 3 de marzo de 1802. Ludwig van Beethoven (1770-1829) dedicó la sonata a la Princesa Josephine Sophie von Liechtenstein, amiga, alumna y patrocinadora del compositor. La sonata lleva el título *Sonata quasi una fantasia* el cual señala una combinación de dos géneros distintos y el inicio de la separación entre Beethoven y la clásica forma sonata.

Una sonata tradicional debe estar escrita en tres o cuatro movimientos, cada uno con características específicas; el primer movimiento es el más importante ya que su estructura da el nombre al género, debe ser rápido, escrito en forma sonata, es decir, que cuente con tres partes bien definidas: exposición, desarrollo y reexposición. La fantasía, comparada con la sonata tiene mayor libertad en su escritura y en su interpretación, esta debe de dar a la audiencia una apariencia improvisada de la obra. Para lograrlo se recurren a modulaciones a tonalidades lejanas de la tónica, a enlaces armónicos de cadencias aparentes y a una variedad de figuración rítmica en su escritura para acentuar el carácter inesperado.

La combinación de ambos géneros en la Sonata para piano en mi bemol mayor Op. 27 No. 1 se encuentra a lo largo de cuatro movimientos que se tocan uno detrás de otro sin pausa entre ellos. El primero *Andante-Allegro-Tempo I*, esta escrito en tres partes, pero no en forma sonata. Básicamente el *Andante* esta construido a partir de un sencillo tema de dos voces contrastantes y sus variaciones, las cuales son rítmicas en la primera parte del movimiento. La fantasía está presente en el repentino cambio de compás y de tempo con la entrada del *Allegro* que es una parte donde existen cambios drásticos de dinámica y de articulación en lapsos de corto tiempo dando un sentido de improvisación a esta sección. Al regresar al *Tempo I* se presenta nuevamente el tema y una inversión en las voces del mismo. Este movimiento tiene una coda escrita en ocho compases con una nota pedal de tónica.

En el segundo movimiento la armonía y el ritmo son los elementos musicales más importantes de la obra, es un *Allegro molto e vivace* escrito en do menor de forma

ternaria. La primera sección es de textura homófona donde ambas manos realizan la misma articulación. La parte media corresponde a un *Trio* que inicia con un ostinato rítmico en la mano izquierda y una melodía en contratiempo en la derecha. El regreso a la primera sección se realiza con el mismo material utilizado al principio del movimiento, pero al final se abandona la textura homofónica para combinar diferentes articulaciones entre las manos.

El tercer movimiento es un *Adagio con espressione* escrito en tres partes. Inicia con una melodía acompañada por un ritmo constante en octavos de la mano izquierda que da un carácter muy parecido al de una marcha fúnebre. La parte media se caracteriza por el ritmo sincopado que existe entre el acompañamiento de la mano izquierda y la melodía. Al final del movimiento reaparece la melodía con la que inició el movimiento y se une a una coda a manera de *cadenza* basado en escalas y trinos que aparentan ser improvisados.

El último movimiento tiene la forma de un rondo sonata, es decir, que en el *Allegro vivace* se encuentran las tres partes de una sonata, exposición, desarrollo y reexposición, además de un estribillo. Este último movimiento se une a una nueva aparición de la melodía del *adagio con espressione*, y por medio de una escala de interpretación libre llega al *Presto*, final escrito en veinte compases basado en las dos primeras notas del tema principal del rondo.

### Suite Op. 14

Obra escrita en 1916 formada por cuatro movimientos los cuales siguen muy de cerca la relación entre los tempos de las danzas principales que forman las suites barrocas. Sin embargo existe una diferencia, Belá Bartók (1881-1945) intercambia el lugar de los dos últimos movimientos con la finalidad de dar un sentido trágico a la obra.

Una suite barroca comienza con una *allemande*, danza rápida escrita en un compás binario; sigue una *courante*, danza de tempo rápido escrita en un compás ternario; luego una danza lenta, la *sarabande* escrita en compás ternario y finaliza con una *gigue* danza rápida escrita en un compás binario. El primer movimiento de la Suite op. 14 es un *Allegretto* escrito de forma ternaria, la melodía principal es original del compositor, sin embargo sigue el esquema rítmico de una *Ardeleana* rumana, aspecto que refleja el estudio etnomusicológico realizado por Bartók en años anteriores. Aunque la partitura carece de

armadura, puede establecerse si bemol mayor como tonalidad de este movimiento. Dentro de los recursos técnicos utilizados en el *Allegretto*, se encuentra una gran variedad de articulaciones empleadas en secciones muy pequeñas del movimiento.

El segundo movimiento es un *Scherzo* escrito en un compás ternario y de forma binaria, con un estribillo que se va intercalando con secciones de diferente material y cuya característica principal de este es el patrón rítmico formado por tres notas de cuarto en cada compás. Existen varios cambios de tempos que ayudan a separar las diferentes partes del movimiento y facilitan la interpretación del carácter *Scherzo*.

El tercer movimiento, *Allegro molto*, fue influenciado por la música árabe que Bartók recopiló en el Norte de África en el año de 1913 en una región llamada Biskra. Está compuesta por un ritmo mecánico parecido al de los acompañamientos de tambor en la música folclórica de Arabia; y aunque la melodía es una invención de Bartók, su familiaridad con la música árabe se encuentra en la similitud con las melodías populares elaboradas con solo tres o cuatro grados.

El último movimiento, *Sostenuto*, está escrito en un compás de 6/8, es de forma ternaria y es el movimiento más lento de toda la Suite. Su elaboración está basada en una melodía realizada con pocos grados escrita en un ritmo sincopado donde predomina el movimiento cromático o por grado conjunto entre sus voces.

### **Vallée d'Obermann**

Esta obra fue escrita por Franz Liszt (1811-1886) entre 1835 y 1836 formando parte de una colección de diferentes piezas agrupadas en tres libros y titulada *Album d'un Voyageur* la cual retrata la naturaleza de los paisajes suizos. Entre 1848 y 1853 Liszt hizo una revisión de la colección completa y en 1855 reorganizó las piezas y cambió el nombre de la obra a *Les Années de Pèlerinage*. En el primer libro llamado *Suiza* se encuentra *Vallée d'Obermann*, a diferencia de las demás piezas que forman esta colección, la inspiración de esta obra no fue la naturaleza, sino la novela *Obermann* del escritor francés Etienne Pivert de Senancour (1770-1846) cuya acción se sitúa en Suiza, razón por la cual está ubicada en el primer tomo. Más que una descripción del paisaje de la novela es la descripción del carácter de la obra de Senancour, la cual consta de una serie de cartas donde el protagonista, Obermann, relata su búsqueda por la vida y el amor ideal. Piensa

que el mundo real no cumple con sus esperanzas y decide salir de París e ir al campo suizo, pues piensa que ahí podrá encontrar el ideal de su vida. Liszt representa en un lenguaje musical la última parte de la novela de Senancour, la vida pastoral del protagonista y el adiós a la ilusión de lo ideal.

La principal característica musical del *Vallée d'Oberman* es el monotematismo, proceso por el que una idea corta es sujeta a varios cambios técnicos; cambio de modo, cambio de ritmo, de tempo, ornamentaciones, cambio de acompañamiento, para poder formar la base temática de la obra completa. El tema principal de esta obra es sincopado y se mueve de manera descendente por grado conjunto, en esta obra es el acompañamiento el que sufre los cambios más notorios.

### **Concierto para Piano y Orquesta no. 1 en mi menor op.11**

Este concierto fue escrito en 1830 poco tiempo después de que Frédéric Chopin (1810-1849) terminara de componer el concierto en fa menor. Se le conoce como el primer concierto de piano del compositor aunque realmente es el segundo, esto debido a que el concierto en mi menor se publicó en 1833, antes que el concierto en fa menor en 1836. Cabe señalar que Chopin dedicó la mayoría de sus obras al piano solo y que los dos conciertos pertenecen a un pequeño grupo de música para piano y orquesta que incluye las Variaciones sobre *Là ci darem de Mozart* op. 2, la *Gran Fantasía* sobre canciones polacas op. 13, la *Cracovienne* op. 14, y la *Gran Polonesa* en mi bemol op. 22.

Un punto importante de mencionar es que este par de años fueron los últimos que Chopin vivió en Varsovia pues tuvo que salir de su país natal el 2 de noviembre debido a una invasión rusa en la capital polaca. El concierto fue estrenado por el mismo Chopin en su última presentación en Varsovia el 11 de octubre de 1830 en el Teatro Nacional.

El concierto está formado por tres movimientos: *Allegro maestoso*, *Romance-Larghetto* y *Rondo-Vivace*. El primer movimiento del concierto está escrito en mi menor en un compás ternario, siguiendo la estructura de los conciertos clásicos, el *allegro maestoso* está compuesto en forma sonata, es decir, tiene una exposición, un desarrollo y una reexposición.

El segundo, en mi mayor, está escrito en un compás binario y es de forma ternaria. La textura que Chopin da a este movimiento, es muy parecido al de sus nocturnos, le deja el



papel protagónico a la mano derecha dándole la mayor expresión posible en su interpretación, mientras en la mano izquierda se encuentra el ritmo y el soporte armónico. Sobre este movimiento Chopin dijo “ [...] *es una romanza serena y melancólica [...] Es como un sueño en un hermoso día de primavera, pero al claro de luna*”.

El tercer movimiento es un rondo escrito en mi mayor, dentro de un compás binario. El elemento principal de un rondo es un estribillo que va alternando con secciones de distinto material; el estribillo del tercer concierto es anacrúsico, está basado en una danza polaca y su carácter es reforzado por la indicación *scherzando* en la partitura.