



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO PRESENTA

BERTHA GUILLÉN FLORES

ASESORA:

EDITH GARCÍA LASCURÁIN

MÉXICO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Dedico con cariño:

A mi madre, María de Lourdes Elvira Flores Furlong, que a través de su amor y dedicación logró despertar el deseo del estudio y constancia hacia toda mi carrera.

A mi padre, Armando Guillén Román quien con su apoyo, amor y comprensión, logré conocer el camino de la tenacidad.

A mis hermanas, Elizabeth y Patricia Guillén Flores que siempre con su amor, y cariño han estado a mi lado.

A mis hijos Abraham, Lillian y Luis Mario que he amado siempre y que con su apoyo logré terminar mi tesis.

A Juan Carlos Crivelli Guerra por su apoyo moral, amor y cariño.

A mi maestra de piano Victoria Espino del Castillo que ha sido mi amiga, maestra incomparable que me dio todos sus conocimientos.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por darme los años de vida y todas las bondades que me ha permitido para llegar a este momento.

Familia:

Un especial agradecimiento a mi familia que siempre me ha apoyado:
A Elvira Flores Furlong, Armando Guillén Román, Elizabeth y Patricia Guillén Flores.

Hijos:

Un especial agradecimiento a mis hijos: Abraham González Guillén, por haberme apoyado en mis notas al programa.

A Lillian González Guillén, por estar a mi lado cuando necesité de su apoyo.

A Luis Mario González Guillén, que me ayudó también para realizar este trabajo

Amigos:

A David Santos Santos, Raquel, Rosita, Eduardo, Berenice Solano, Lilia Ordoñez, David Méndez.

Un agradecimiento especial a mis maestros:

A María Antonia Cervantes, Yolanda Gómez Lobatón, Adriana Sepulveda Vallejo, Victoria Espino del Castillo, Ninowska Fernández Britto Rodríguez, David de la Paz Domínguez, Antonio Guzmán, Samuel Pascoe, Eréndira Bringas, Margarita Muñoz, Felipe Gil.

A mi asesora de tesis:

Edith García Lascuráin, que de verdad agradezco todo su apoyo para la elaboración de este trabajo.

A la Escuela Nacional de Música UNAM por brindarme esta oportunidad de estudiar.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE.....	iv
INTRODUCCIÓN	vii

I. *Tocata BWV 916 en sol mayor de Johann Sebastian Bach*

Índice 1: <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de Johann Sebastian Bach.....	1
I.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Johann Sebastian Bach	2
I.2 Origen y desarrollo de la <i>tocata</i>	8
I.2.1 Las <i>tocatas</i> de J.S. Bach.....	10
I.3 Análisis estructural de la <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de J.S. Bach.....	11
I.3.1 Allegro.....	11
I.3.2 Adagio	13
I.3.3 Allegro e presto	16
I.4 Sugerencias de interpretación: Ornamentación	17
I.5 Grabaciones de la <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de J.S. Bach en Internet.....	22
I.6 Bibliografía.....	23
I.6.1 Medios impresos	23
I.6.2 Medios electrónicos	24
I.6.3 Ilustraciones	24

II. *Sonata Op.90 No.27 en mi menor de Ludwig van Beethoven*

Índice 2: <i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor</i> de Ludwig Van Beethoven.....	25
II.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Ludwig Van Beethoven.....	26
II.2 Origen y desarrollo de la forma <i>sonata</i>	35
II.2.1 La forma <i>sonata</i>	38
II.3 Análisis estructural de la <i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor</i> de L.V. Beethoven	40
II.3.1 Primer movimiento: <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> ...	41
II.3.2 Segundo movimiento: <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>	44
II.4 Sugerencias de interpretación: Matices.....	48
II.5 Grabaciones de la <i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor</i> de L.V. Beethoven en Internet	53
II.6 Bibliografía.....	55
II.6.1 Medios impresos	55
II.6.2 Medios electrónicos	56
II.6.3 Ilustraciones	56

III. *Balada Op.47 no.3 en la bemol mayor de F. Chopin*

Índice 3: <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de Fryderyk Chopin	58
III.1 Cuadro sinóptico: Contexto histórico, vida y obra de Fryderyk Chopin	59
III.2 Origen y desarrollo de balada	73
III.3 Análisis estructural de la <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de F. Chopin	74
III.4 Sugerencias de interpretación	78
III.5 Grabaciones de la <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de F. Chopin en Internet	81
III.6 Bibliografía	83
III.6.1 Medios impresos	83
III.6.2 Medios electrónicos	83
III.6.3 Ilustraciones	83

IV. *Allegro Barbaro de Béla Bartók*

Índice 4: <i>Allegro Barbaro</i> de Béla Bartók	85
IV.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Béla Bartók	86
IV.2 Origen y desarrollo del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók	92
IV.3 Análisis estructural del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók	94
IV.4 Sugerencias de interpretación	97
IV.5 Grabaciones del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók en Internet	99
IV.6 Bibliografía	100
IV.6.1 Medios impresos	100
IV.6.2 Medios electrónicos	100
IV.6.3 Ilustraciones	100

V. *Cinco Preludios para piano de Blas Galindo*

Índice 5: <i>Cinco Preludios para Piano</i> de Blas Galindo	102
V.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Blas Galindo	103
V.2 Origen y desarrollo del preludio	113
V.3 Análisis estructural de los <i>Cinco Preludios para Piano</i> de Blas Galindo	114
V.3.1 <i>Preludio I: Vivo</i>	114
V.3.2 <i>Preludio II: Lento</i>	116
V.3.3 <i>Preludio III: Allegretto</i>	118
V.3.4 <i>Preludio IV: Lento</i>	123
V.3.5 <i>Preludio V: Allegro vivace</i>	126
V.4 Sugerencias de interpretación	128
V.4.1 <i>Preludio I</i>	128
V.4.2 <i>Preludio II</i>	129
V.4.3 <i>Preludio III</i>	129
V.4.4 <i>Preludio IV</i>	129
V.4.5 <i>Preludio V</i>	131
V.5 Grabaciones de los <i>Cinco Preludios para piano</i> de Blas Galindo	132
V.6 Bibliografía	133

V.6.1 Medios impresos.....	133
V.6.2 Ilustraciones.....	133

VI. Anexo I. Notas al Programa

VII. Anexo II: Partituras

VIII: Anexo III: Video de las obras

INTRODUCCIÓN

La función del compositor consiste en crear una obra musical, mientras que la del intérprete consiste en recrear dicha obra.

El compositor, además de anotar por escrito en la partitura algunos aspectos generales para interpretar su obra como la tonalidad, el compás, el tempo, las notas, etc., puede transmitir otro tipo de indicaciones como carácter, dinámica, agógica, incluso el título, etc. Cada compositor posee una manera característica y exclusiva para comunicar su pensamiento musical, y parte del trabajo del intérprete es conocerla y darle una lectura apropiada.

El intérprete, aquel que se encuentra ante una obra concluida, debe utilizar la partitura como punto de inicio para ir formando dentro de sí un concepto de la composición a ejecutar: leer la obra, tocarla al piano y realizar un análisis formal, son algunos de los primeros pasos para abordar la pieza.

Y con el fin de profundizar en el pensamiento, la época y la obra del autor que se encuentra estudiando, tendrá que ayudarse con otras herramientas que enriquezcan su interpretación: leer documentos, libros, artículos o ensayos relacionados con su tema; realizar algunas investigaciones pertinentes a la obra; buscar en bibliografía especializada; leer y compenetrarse con escritos del autor y conocer la experiencia que otros intérpretes hayan tenido con la misma obra por medio de entrevistas, escritos, grabaciones y libros. Todos estos recursos nos pueden ayudar para entender la obra en cuestión, las prácticas de la época, la manera de tocar algún pasaje en específico y la interpretación en general.

El músico, ayudándose con estas herramientas, debe forjar para sí mismo una idea completa de la obra a ejecutar. Además su propia intuición y gusto personal lo guiarán, logrando así una interpretación responsable y comprometida.

El presente trabajo estudia las obras y autores que integran mi Recital de Examen Profesional, para obtener el título de Licenciada en Piano en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El trabajo consta de una investigación documental que intenta, como se dijo anteriormente, ofrecer al estudiante un panorama completo sobre la vida, obra y época del compositor, de manera que no sólo conozca la música impresa, sino que tenga una información valiosa que lo apoye en las decisiones que se tengan que hacer para interpretar la obra.

Cada capítulo está dedicado a una obra y autor en particular y en ellos se proponen los siguientes aspectos.

- ❖ Cuadro sinóptico en donde se expone el contexto histórico, la vida y obra del compositor, y se ubica claramente la época cuando fue compuesta la obra a interpretar. Tener en un solo cuadro estos aspectos ayudan a que el alumno obtenga, de una sola hojeada, una visión panorámica de la situación del compositor.
- ❖ Un estudio breve sobre la aparición y desarrollo del tipo de obra que se estudia.

- ❖ Incluyo un análisis estructural de cada pieza sintetizado en una tabla, en la cual podremos ver las partes en las que se divide la obra, la estructura tonal y el diseño. Recomiendo que el estudiante tenga a la mano la partitura completa de la pieza y la coteje con la tabla. Es un recurso que ayuda mucho para memorizar de manera más rápida y tener una visión completa de la obra.
- ❖ Cada obra presenta diferentes problemas para ser interpretada (decisiones tomadas en relación con el tempo, agógica, dinámica, articulación, ornamentación, o uso de los recursos del piano), así que incluyo una sección en donde se analizan algunos de ellos y sugerencias para trabajarlos.
- ❖ Gracias a que ahora el Internet es de fácil acceso para muchos estudiantes en las universidades, he incluido algunas direcciones de la página de Youtube en donde podrán escuchar y ver a grandes artistas interpretando las obras que nos interesan. Para acceder al video, pueden ingresar a la página de Youtube, y en la barra de direcciones de esta página copiar la dirección proporcionada. O bien, si se lee de manera digital este documento, colocar el cursor sobre la dirección y dar Ctrl+Clic, y de manera automática la computadora los llevará a la dirección indicada.
- ❖ He decidido separar la bibliografía por cada capítulo, con el fin de que el estudiante tenga acceso a ella de manera específica y directa.

Aunque este trabajo no pretende proporcionar una investigación exhaustiva de todos y cada uno de los aspectos referidos, sí procura introducir al estudiante al universo de la obra y del compositor, y señalar, como si fueran banderas de colores, aspectos básicos que se deben trabajar desde un inicio. Para un estudio más profundo, el alumno hará bien en acercarse a la literatura especializada.

Índice 1: *Tocata BWV 916 en sol mayor de Johann Sebastian Bach*

Índice 1: <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de Johann Sebastian Bach.....	1
I.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Johann Sebastian Bach	2
I.2 Origen y desarrollo de la tocata.....	8
I.2.1 Las tocatas de J.S. Bach.....	10
I.3 Análisis estructural de la <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de J.S. Bach.....	11
I.3.1 Allegro.....	11
I.3.2 Adagio	13
I.3.3 Allegro e presto	16
I.4 Sugerencias de interpretación: Ornamentación	17
I.5 Grabaciones de la <i>Tocata BWV 916 en sol mayor</i> de J.S. Bach en Internet.....	22
I.6 Bibliografía.....	23
I.6.1 Medios impresos	23
I.6.2 Medios electrónicos	24
I.6.3 Ilustraciones	24



Primera página de la *Tocata BWV 916*



Johann Sebastian Bach al órgano

I.1 Cuadro sinóptico: Contexto histórico, vida y obra de Johann Sebastian Bach

Año	Contexto histórico	Vida y obra de J.S. Bach
1685	<p>Revolución del Edicto de Nantes.</p>  <p>Esta foto muestra Eisenach, el lugar de nacimiento de Johann de Sebastian Bach, mostrando el Castillo de Wartburg arriba en la montaña. Lutero tradujo el Nuevo Testamento al alemán aquí.</p>	<p>21 de marzo: Nace Johann Sebastian Bach en Eisenach, Turingia.</p>  <p>Turingia, Alemania</p>
1688	<p>La Guerra de los Nueve Años, también llamada Guerra de la Liga de Habsburgo o Guerra de la Gran Alianza, se libró en Europa y en las colonias americanas entre 1688 y 1697, enfrentando a Francia contra la Liga de Habsburgo, la cual sería conocida en 1689, con el ingreso de Inglaterra, como Gran Alianza.</p>	
1693		<p>Su padre le enseñó violín y probablemente cantaba como soprano en la Georgen Kirche, donde su padre tocaba durante el sermón.</p>
1697	<p>Se firma el Tratado de Ryswick en Huister Nieuwburg (Holanda), con lo cual se terminaba la Guerra de los Nueve Años.</p>	<p>Al quedar huérfano a los 10 años de edad su hermano mayor, Johann Cristoph (1671-1721) lo recibió en su casa en Ohrdruf. Ingresó al Lyceum donde comenzó sus lecciones de teclado con su hermano que era organista; aprendió a reparar órganos y transcribía obras de otros compositores para estudiarlos después.</p>
1700		<p>Parte para Lünenburgo donde obtuvo trabajo como corista en el internado del liceo y ahí mismo tomaba clases.</p>
1701	<p>La Guerra de Sucesión de España fue un conflicto de tintes internacionales por la sucesión al trono español tras la muerte de Carlos II. Duró de 1701 a 1713, terminando con la instauración de la Casa Borbón en España.</p>	<p>Permaneció en Lünenburgo hasta fines de 1702, donde fué a escuchar una ejecución de George Böhm y J. A. Reinken, donde conoció música francesa que se tocaba en la Corte de Celle</p>

WEIMAR-ARNSTADT-MÜHLHAUSEN 1703-1708		
1703	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">  <p style="text-align: center;">Dietrich Buxtehude (Dinamarca, 1637- Lübeck, Alemania, 1707)</p>  <p style="text-align: center;">Johann Adam Reincken (1643-1722)</p> </div>	<p>De enero a julio es contratado como violinista en Weimar, en la corte de Johann Ernst III. Compone su primera cantata religiosa. Fue nombrado en agosto de 1703 organista de Arnstadt (ciudad de Turingia. Se le conoce también como <i>Das Tor zum Thüringer Wald, La Puerta al Bosque de Turingia</i>), donde permaneció cuatro años. Como contaba con mucho tiempo, se dedicó a la composición y al perfeccionamiento en el órgano. Ahí estudió a los grandes maestros alemanes como Nicolaus Bruhns, Johann Adam Reincken, Dietrich Buxtehude y algunos maestros franceses. Bach notó que la música que trataba de poner al coro requería de un alto nivel de ejecución que no podían alcanzar. En 1705 tomó un receso para ir a Lübeck y escuchar a Buxtehude, con el cual quedo muy impresionado y permaneció aquí más tiempo del que había planeado. Su fama como organista no sólo se debió a las obras compuestas para este instrumento y a sus ejecuciones, sino también a sus habilidades como improvisador y supervisor en la construcción y reparación de órganos. En esta época Bach prestó especial atención a la composición de obras para clavecín y clavicordio.</p>
1704	Los ingleses se apoderan de Gibraltar.	
1707	 <p>Mühlhausen</p>	<p>Es contratado como organista en la iglesia San Blas en Mühlhausen (localidad de Turingia, famosa por sus grandes organistas en los siglos XVII y XVIII) en donde compuso obras tempranas para instrumentos de teclado que sobreviven sólo en copias que generalmente fueron hechas por alumnos suyos. Los preludios, fugas, tocatas y las fantasías de este período se hallan muy cerca del estilo de Buxtehude. Se conocen cerca de 250 composiciones para este instrumento, de éstas un centenar corresponde a obras libres, no precisamente litúrgicas (preludios, y fugas, fantasías, tocatas, etc.) y las restantes están relacionadas con el coral luterano. El 17 de octubre se casa con su prima María Bárbara Bach. Muere el príncipe Johann Ernst y toma el poder su hermano, Wilhelm Ernst, con quien Bach siguió trabajando.</p>

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

WEIMAR 1708-1717		
1708	 <p>Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714- Hamburgo, 1788)</p>	<p>Vuelve a Weimar (ciudad del estado de Turingia) donde trabajó por nueve años como organista de la corte y músico de cámara. En 1714 fue nombrado <i>Konzertmeister</i> (segundo director de orquesta), y entre sus deberes estaba el de escribir cantatas para los servicios religiosos; asimismo compuso algunas cantatas seculares. Aquí compuso la mayoría de sus obras para órgano y para orquesta. Seis de sus hijos nacieron en la corte de Weimar, entre ellos Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard, quienes a su vez llegaron a ser grandes músicos. Las <i>Tocatas para clave BWV 910 a 917</i>, fueron escritas probablemente en Weimar o en una fecha anterior, y al parecer Bach las pensó como obras independientes, pues nunca las agrupó en una colección como lo hizo por ejemplo, con los corales para órgano.</p>
1709	<p>Se libra la Batalla de Malplaquet dentro de la Guerra de Sucesión Española. Las tropas francesas fueron vencidas por las de la Alianza (Austria, Inglaterra y Holanda).</p>	
1710	<p>Luis XIV, que gobernaba Francia desde 1643, destruye Port- Royal.</p>	
1712	<p>Nacimiento de Federico II el Grande (Berlín 1712-Postdam 1786), quien llegaría a ser rey de Prusia. Se firma la Paz de Utrecht, que es una serie de tratados multilaterales firmados por los países beligerantes en la Guerra de Sucesión Española entre los años 1712 (Países Bajos) y 1714 (Alemania). Se considera el fin de la guerra. En este tratado Europa cambió su mapa político.</p>	 <p>Mapa político de Europa después de la Paz de Utrecht</p>
1715	<p>Muerte de Luis XIV, llamado <i>El Rey Sol</i>.</p>  <p>Luis XIV <i>El Rey Sol</i> (1638-1715)</p>	 <p>Luis XV <i>El Bien Amado</i> (1710-1774)</p> <p>Empieza el reinado de Luis XV, llamado El Bien Amado, bisnieto de Luis XIV. Terminaría su monarquía en 1774.</p>
1716		<p>Bach trabajó en la reparación del órgano de la corte así como en la reparación de los clavecines de los duques.</p>

CÖTHEN 1717-1723		
1717	 <p>Príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen (1694-1728)</p>	<p>Es contratado en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen (Cöthen es una ciudad alemana del estado de Sajonia-Anhalt) como Kapellmeister (Maestro de capilla, el de mayor rango entre las cortes), donde enseñaba a sus alumnos y llegó a tocar dentro de algunos servicios sus propias cantatas. Este año se produce el intento de duelo musical entre Bach y Marchand, quien al parecer huyó de la ciudad por miedo a enfrentar al maestro.</p>
1720	 <p>Wilhelm Friedemann Bach (Weimar 1710-Berlín 1784)</p>	<p>Muere su esposa María Bárbara. Desgraciadamente la buena relación que tenía con el príncipe Leopold se deterioró con la influencia de la recién llegada esposa del príncipe, a quien no le interesaba la música y, a pesar de tener un buen salario, las funciones que desempeñaba ya no eran de su agrado. Viaja a Hamburgo y ahí compone los <i>Conciertos de Brandenburgo</i>, obra en la que explota todos los recursos que tenía en Cöthen. Durante este período trabajó en varias obras didácticas como <i>Clavier Büchlein (Ejercicios para Teclado)</i> que fueron escritos para su hijo W. Friedmann que entonces tenía diez años, y <i>Das Wohltemperierte Clavier (El Clave bien Temperado)</i> libro I, así como <i>Orgel Büchlein (Ejercicios para órgano)</i>.</p>
1721	 <p>Ana Magdalena Bach (1701-1760)</p>	<p>El 3 de diciembre se casa con Ana Magdalena Wilcken, hija de un trompetista de la corte, con quien tuvo 13 hijos, seis de los cuales llegarían a la edad adulta, incluyendo Johann Christoph Friedrich y Johann Christian, conocido como <i>El Bach de Londres</i>.</p>
1722		<p>Escribe <i>El Pequeño Libro de Ana Magdalena Bach</i>, que contiene piezas para teclado y música de cámara. Son dos volúmenes que terminó en 1725.</p>
LEIPZIG 1723-1750		
1723	 <p>Santo Tomás de Leipzig</p>	<p>En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (<i>Thomaskirche</i>) en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia. Compone las <i>Invenciones</i> y <i>Sinfonías para teclado</i>.</p>

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

1724		En este año Bach ejecutó para el príncipe Leopold varias composiciones al lado de su esposa Ana Magdalena como soprano. Escribió <i>La Pasión según San Juan</i> .
1727	Coronación de Jorge II (1683-1760) de Gran Bretaña y Hannover. Fue rey de Gran Bretaña y de Irlanda, duque de Brunswick-Luneburgo, Príncipe elector del Sacro Imperio Romano Germánico desde el 11 de junio de 1727 hasta su muerte y duque de Bremen y príncipe de Verden.	Una obra importante fue la <i>Cantata no.198</i> para la conmemoración de la muerte de la esposa de Augusto el Fuerte de Sajonia, con un texto de Johann Cristoph Gottsched. Compone <i>La Pasión según San Mateo</i> .
1729	 Johann Sebastian Bach en 1720	En marzo de este año fue a Cöthen para ofrecer su música para el funeral del príncipe Leopold. En ese mismo año con ocasión de la festividad del cumpleaños del duque Christian, Bach pasó un tiempo en la corte de Weissenfels donde se le concedió el título de <i>Kapellmeister</i> , que conservó sólo hasta 1736. Durante todo este período la producción de música instrumental estuvo en segundo plano, además de algunas de las obras que se han mencionado produjo algunas para órgano para interpretarlas en sus recitales.
1730	Muere el Papa Benedicto XIII y lo sucede el papa Clemente XII.	Compuso la <i>Fantasia cromática y fuga</i> .
1731		Asistió al estreno de la ópera <i>Cleophilde</i> de Hasse en Dresde y tocó el órgano de la Iglesia de Santa Sofía para los músicos de la corte causando gran admiración entre el público. Compone <i>La Pasión según San Lucas</i> .
1733	La Guerra de Sucesión de Polonia se llevó a cabo entre 1733 y 1738. Su objetivo era determinar quién iba a suceder a Augusto II como rey de Polonia y Lituania, pero también fue un enfrentamiento dirigido por los Borbones con el fin de eliminar el poder de los Habsburgo en Europa occidental, como continuación de la Guerra de Sucesión Española.	Compuso la <i>Misa en si menor</i> . Escribió a partir de entonces varias obras para la familia real como la <i>Cantata para la coronación del Elector como Rey de Polonia</i> , obra que se perdió, en las cuales su estilo era más al de la ópera.
1735	 Dresde	Publicó la segunda parte del <i>Clavier Übung</i> . Como editor se hizo cargo de la distribución de obras de otros autores como Johann David Heinichen, Walter, Hurlebusch, Krebs y las de sus propios hijos. Bach nunca abandonó la composición de cantatas. Compuso el <i>Concierto Italiano</i>
1736		Volvió a Dresde a presentar un recital de órgano en la <i>Liebfrauenkirche</i> , donde tuvo mucho éxito.
1737	Muere Anton Stradivari, luterero italiano nacido en 1644.	Escribió música para teclado, la segunda parte de <i>Das Wohltemperierte Clavier</i> y la tercera parte del <i>Clavier Übung</i> , el más extenso de sus trabajos para teclado.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

<p>1740</p>	<p>La Guerra de Sucesión de Austria fue un conflicto bélico que tuvo lugar entre 1740 y 1748, desatado por las rivalidades sobre los derechos hereditarios de la Casa de Austria a la muerte de Carlos VI, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Sube al trono de Prusia Federico II El Grande, quien fue el exponente máximo del despotismo ilustrado. Gobernó hasta 1786.</p>	<p>Desde finales de este año comenzó a trabajar en <i>Die Kunst der Fugue (El arte de la fuga)</i>, después de varias revisiones la publicó por partes en 1749, aunque no alcanzó a ver la obra impresa en su totalidad.</p>
<p>1742</p>	 <p><i>Clavier Übung</i> in welchem verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge, für die Orgel, Dorum Liebhabern, und andern von dem Namen von Orgeln zu spielen, von dem Herrn verfasset von Johann Sebastian Bach Königl. Preussl. Hof- Capellmeister, Organist, und Director der Kirchenmusik in Leipzig. Im Verlegung des Buchhändlers</p>	<p>Bach compuso las <i>Variaciones Goldberg</i> que fueron parte de la cuarta edición de su <i>Clavier Übung</i>. Además de crear obras nuevas, se avocó a la enseñanza de sus alumnos particulares y continuó con el estudio de las obras de otros compositores como Telleman, Palestrina, Bassani, Pergolesi etc. Como constructor de órganos siempre mantuvo interés en los nuevos pianofortes de Gottfried Silbermann.</p>
<p>1747</p>	 <p>Federico II El Grande (1740-1786)</p>	<p>Visita al Rey Federico II el Grande de Prusia, para quien su hijo, Carl Philipp Emmanuel trabajaba como clavecinista desde 1738. En presencia del rey improvisó sobre varios temas de su propia inspiración y luego sobre un tema que el mismo rey le había dado, tema que se convertiría en la <i>Musikalisches Opfer (Ofrenda Musical)</i> dedicada a Federico el Grande. En este año también se unió a la Sociedad de Músicos de Wissenschaften, fundada por su alumno Lorenz Mizle.</p>
<p>1748</p>	<p>Se firma el segundo Tratado de Aquisgrán que puso fin a la Guerra de Sucesión Austríaca de 1740. Las negociaciones comenzaron en Aquisgrán (ciudad imperial libre dentro del Sacro Imperio Romano Germánico). Los principales negociadores fueron Gran Bretaña y Francia, quienes habían dirigido los dos bandos enfrentados en la guerra, y las Provincias Unidas de los Países Bajos.</p>	
<p>1749</p>	 <p>Die Kunst der Fugue von Johann Sebastian Bach Leipzig, bey C. Neuberger Buchhändler in Leipzig.</p>	<p>Publicó <i>El Arte de la Fuga</i> después de varias revisiones. A partir de este año ya sólo componía ocasionalmente. Sufría de miopía lo cual le derivó en cataratas, las cuales afectaron a su salud y sin embargo nunca dejó de trabajar. En marzo de este año lo operaron, pero después de una segunda operación perdió la vista completamente debilitando también su estado físico y anímico.</p>
<p>1750</p>	<p>Farinelli es nombrado caballero por el rey Fernando VI de España. Leopold Mozart compone la <i>Partita para violín, cello y contrabajo "La rana"</i>.</p>	<p>El 28 de julio muere debido a un ataque de apoplejía. Fue enterrado en el cementerio de San Juan de Leipzig.</p>

I.2 Origen y desarrollo de la tocata

El Renacimiento, movimiento cultural y artístico europeo de los siglos XV y XVI, se caracteriza por una nueva postura ante la vida en la que el hombre vuelve a ocupar un lugar central, y el estudio, el arte y los temas de investigación y discusión se dimensionan al ámbito humano. Recordemos que durante la Edad Media predominó el estudio de temas con carácter religioso, y la vida se encontraba regida por las declaraciones del clero, sin que el hombre pudiese replicar ningún postulado sin recibir un severo castigo.

La música renacentista se caracteriza por su textura polifónica, el uso de los modos heredados del canto gregoriano y la unión entre música profana y religiosa, lo que da lugar a que se pueda practicar no sólo en las iglesias, sino en diferentes foros como universidades, escuelas y cortes.

Entre las formas musicales más practicadas se encuentran la misa y el motete en el ámbito religioso; el madrigal, el villancico y la *chanson* en el ámbito profano; y las danzas, el *ricercare*, la tocata y la canzona en la música instrumental. Estas formas perduraron hasta bien entrada la época barroca.

La tocata (nombre derivado del italiano *toccata*, “para tocar”), derivó de las formas improvisatorias, en las que el músico hacía gala de una gran destreza, casi siempre en instrumentos de teclado. Se escribieron tocatas para teclado desde antes de 1575 y el centro de mayor actividad fue Venecia.

En el año de 1590 ya encontramos publicaciones que utilizan este título en obras de autores como Andrea Gabrieli (1510-1586) y Giovanni Gabrieli (1553-1612), Girolamo Diruta (1593-1610) y Claudio Merulo (1533-1604). Las de este compositor son especialmente innovadoras por la introducción de secciones contrastantes.

Aunque el término tocata se aplicaba principalmente a la música para teclado, Monteverdi lo utilizó en 1607 para la fanfarria con que inicia su ópera *Orfeo*: “Tras una tocata instrumental de metales en re mayor con carácter estruendoso, aparece la Música, haciendo alabanzas de los presentes e instándolos a guardar silencio, mientras se narra la historia de Orfeo, hijo del dios Apolo y la musa Calíope”.¹

La tocata fue introducida en Alemania por el compositor alemán Hans Leo Hassler (1564-1612) quien, en busca de profundizar en su práctica de órgano viajó en 1584 a Venecia para estudiar con Andrea Gabrieli. Cuando éste muere dos años después regresa a Augsburgo como organista de cámara de Octavian II Fugger, llevando consigo un importante legado italiano.

Es importante notar que las formas musicales del barroco surgieron y se desarrollaron en Italia: la cantata, el concierto, la sonata, el oratorio y la ópera. Esto indica que los compositores del barroco temprano estuvieron más interesados en innovar el estilo que en formalizarlo: trabajaban con las formas italianas y las perfeccionaban. Fue el compositor barroco quien desarrolló las posibilidades idiomáticas inherentes a los medios instrumentales y vocales.²

¹ “Tocata”, Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Tocata>.

² En el Renacimiento las partes vocales podían interpretarse vocal o instrumentalmente. De manera inversa las partes instrumentales con frecuencia se definían para “ser tocadas o cantadas”, incluso en la música sacra (véase Bukofzer, Manfred, pp. 28, 29, 30 y 31).

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Para los instrumentos, el barroco fue un período de transformaciones: se crearon nuevos y los que existían desde el Renacimiento cambiaron de tal forma que se convirtieron en otros. Los instrumentos de teclado, como el clavecín, el clavicordio y el órgano, fueron muy importantes en esta época, ya que su uso se extendió por toda Europa. A finales del barroco el clavecín se había convertido en el más empleado para ejecutar bajos continuos, gracias a la comodidad en su manejo y a la gran facilidad que ofrecía para tocar acordes, sin embargo funcionó también como instrumento solista.³



Clavecín



Laúd

La predilección por los instrumentos de teclado por parte de los compositores alemanes (en especial por el órgano) fue resultado de la inclinación por emplear una textura contrapuntística en su música. Los instrumentos poco a poco dieron pie a estilos específicos. La música para laúd y teclado se hizo cada vez más idiomática y los compositores demostraron poseer una gran fuente de recursos para así aprovechar las características de los instrumentos respectivos.

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

1. Música de danza.
2. Formas específicamente instrumentales de carácter rapsódico y composiciones realizadas sobre cantus firmus.
3. Formas derivadas en un principio de modelos vocales.

Las formas rapsódicas como la *tocata*, la *intonazione* y el prelude que corresponden al segundo de los grupos mencionados, eran música para solista de carácter improvisado y representan las primeras formas realmente idiomáticas para teclado y laúd.

Las características de la *tocata* (secuencias de acordes alternados con pasajes de escalas) habían ya aparecido desde el siglo XV en ciertos manuscritos alemanes, como la *Tablatura* de Adam Heborgh y en el *Orgelbüch* de Buxheimer. Sin embargo estas piezas se señalaban como prelude o preámbulo.⁴ El término *tocata* se utilizó principalmente para referirse al tipo de composición destinada a los instrumentos

³ Montagu, Jeremy, "Instruments", en Stanley Sadie (ed. y comp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Ltd. 1980, vol.14, pág.368.

⁴ Caldwell, John, "Toccatas", en Stanley Sadie (ed. y comp.), op.cit. vol.19, pág.17.

de teclado en el que secciones de acordes sostenidos y pasajes de escalas se alternaban con secciones imitativas.⁵

Uno de los compositores italianos más renombrado del barroco fue Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Compuso tres misas para órgano, algunas piezas incidentales y sus tocatas tenían un propósito litúrgico. Son de mayor longitud que las renacentistas, haciendo gala del virtuosismo del intérprete, con algunas partes fugadas, y manteniendo siempre el carácter improvisado. Más tarde un alumno de Frescobaldi, Johann Jacob Froberger (1616-1667), organista de la corte de Viena, combinó el estilo de su maestro con el procedimiento veneciano.⁶

En el norte de Alemania destacaron tres grandes compositores luteranos de la última mitad del siglo XVII: Mathias Weckmann (1616-1674), Johann Adam Reincken (1643-1722) y Dietrich Buxtehude (1637-1707) donde dieron a notar su creciente distinción estilística e idiomática entre el órgano y el clavecín.

Buxtehude fue un maestro en el uso de *stylus fantasticus*, que es una forma libre de componer, en donde se utilizan gestos retóricos, dramáticos y extravagantes. Sus obras en este estilo son llamadas *Praeludium*, *Preambulum* o tocata. Él convirtió la tocata en una obra de gran magnitud en la que alternó secciones raspódicas con secciones imitativas y fugadas.⁷

A finales del barroco se destacaron las tocatas para clavecín del italiano Alessandro Scarlatti (1660-1725), donde incorporó elementos como la fuga, el recitativo y las variaciones.

Uno de los últimos compositores alemanes que escribieron una cantidad significativa de estas piezas fue Johann Sebastian Bach (1685-1750), quien en la época de sus años en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar compuso preludios, fugas, tocatas y fantasías muy cercanas al estilo Buxtehude.

I.2.1 Las tocatas de J.S. Bach

Las *Tocatas para clave BWV 910 a 917*, fueron escritas probablemente en Weimar (1708-1717) o en una fecha anterior, y al parecer Bach las pensó como obras independientes, pues nunca las agrupó en una colección como lo hizo, por ejemplo, con los corales para órgano. En general las tocatas son obras de varios movimientos, en las que Bach incorporó al menos una o a veces dos fugas. Estas piezas se caracterizan por su riqueza armónica y por el uso de tonalidades “modernas”. Estos rasgos también pueden encontrarse en sus tocatas para órgano.⁸

La *Tocata BWV 910 en fa sostenido menor* y la *Tocata BWV 911 en do menor*, constan de un único movimiento. Las *Tocatas BWV 912 a BWV 916* por otro lado, exponen varios movimientos separados.

La *Tocata BWV 916 en sol mayor* fue compuesta entre 1709 y 1710, y publicada por primera vez en 1866-67. Está dividida en tres movimientos: *Allegro*: movimiento rápido y vital, en donde se alternan

⁵ Bradshaw, Murray C., *The Origin of the Toccata. Musicological Studies and Documents 28 American Institute of Musicology*, 1972, pp.13.

⁶ *Ibid.*, pp.79, 80, 81.

⁷ De las tocatas de Buxtehude, Bukofzer dice: “Sus tocatas nos demuestran sus atrevimientos armónicos, sus impresionantes solos de pedal y sus contornos melódicos de formas fantásticas, que él fue un compositor de una imaginación inquieta y profundamente inspirada” (véase Bukofzer, Manfred, *op.cit.*, pp. 274 y 281).

⁸ Bradshaw, M.C., *op.cit.*, pág. 85.

diferentes texturas sonoras; *Adagio*: un aire lento y breve pero densamente polifónico; y *Allegro e presto*: una fuga a 3 voces alegre y danzable en compás de 6/8, a la manera de una *gigue*.⁹

Keith Anderson encuentra paralelismo entre la tocata y el estilo *concertato*, en concreto con el estilo del compositor italiano Antonio Vivaldi (1678-1741). En la música del inicio del barroco, el término *concertato* se refiere al género o estilo musical en el cual grupos de instrumentos o voces se dividen una misma melodía, normalmente alternándose, y casi siempre sobre un bajo continuo. El estilo *concertato* comprende el contraste entre grupos oponentes de voces y grupos de instrumentos.

En la *Tocata BWV 916* observamos cómo al inicio se presenta una sola voz que realiza una escala descendente en movimiento rápido que le da energía y vida. Desemboca en la segunda mitad del compás 3 en una serie de acordes, a la manera de un *tutti* orquestal, demostrando el estilo *concertato*. Después en el compás 5 escuchamos una textura a dos voces, más ligera que la anterior y en un registro medio-agudo, quizá imitando violines y flautas (véase **Ejemplo 1-1**).

El mismo autor señala que esta tocata comienza con una pieza que recuerda uno de los arreglos para teclado que realizaba Bach de los movimientos iniciales de los conciertos de Vivaldi.

I.3 Análisis estructural de la *Tocata BWV 916 en sol mayor* de J.S. Bach

I.3.1 Allegro

El primer movimiento en compás de 4/4 tiene un carácter gozoso, radiante y muy rítmico. Bach compuso este movimiento utilizando figuras que sugieren velocidad y ligereza. La escala descendente inicial (compases 1, 2 y primera mitad de 3) desemboca en una serie de acordes resonantes y sonoros que nos llevan a la cadencia perfecta de sol en el compás 5. Después, mediante un movimiento contrapuntístico a dos voces, modula hacia la dominante en el compás 7. Este planteamiento se presenta una y otra vez a lo largo de todo el movimiento en diferentes tonalidades.

Ejemplo 1-1: Allegro compases 1-8

⁹ La *gigue* o *giga* en italiano, es una danza barroca de carácter muy vivo, originada de la *jig* británica. Generalmente se encuentra en compás 6/8, y se coloca al final de la suite. Se importó a Francia a mediados del siglo XVII.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Se trata de una forma en una sola parte con cinco frases y una coda. Todas las frases se encuentran separadas por una cadencia auténtica perfecta. La frase 1 inicia en tónica y termina en dominante; la 2 realiza el movimiento inverso de dominante a tónica; la 3 del vi grado al iii; la 4 se mantiene en el iii; la 5, que utiliza nuevos materiales, realiza un movimiento armónico que va del iii a la tónica y cierra con una cadencia perfecta auténtica. La coda, utilizando elementos del inicio, reafirma la tonalidad de sol mayor.

Todas las frases utilizan el mismo material descrito, por eso las simbolizamos mediante **a**, **a₁**, etc. La única frase diferente es la frase 5, en donde aparece un pasaje con carácter improvisado, arpegiado que culmina en la tónica, y la simbolizamos con **b**.

Cuadro I-I: Análisis del Allegro

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i>			
Allegro			
Compases	División	Estructura tonal básica	Símbolo
1-49	Parte 1	I → I	A
1-7	Frase 1	I → V	a
7-18	Frase 2	V → I	a ₁
18-29	Frase 3	vi → iii	a ₂
29-39	Frase 4	iii → iii	a ₃
39-49	Frase 5	iii → I	b
49-56	Coda	I → I	a

El movimiento armónico que se realiza lo podemos también ver en la siguiente relación:

Cuadro I-II: Estructura tonal Allegro

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i>						
Allegro						
FRASE	1	2	3	4	5	Coda
Mov.armónico	I-V	V-I	vi-iii	iii	iii-I	I
Compases	1-7	7-18	18-29	29-39	39-49	49-56

Por el movimiento armónico podemos agrupar la frase 1 y 2; y las frases 3, 4, 5 y la coda. Las primeras frases representan las tonalidades mayores; las segundas las menores concluyendo en la tónica.

Cuadro I-III: Estructura tonal Allegro

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Allegro		
FRASE	1-2	3-4-5-Coda
Mov.armónico	I-V-I	vi-iii-I
Compases	1-18	18-56

La estructura, como dije antes, es una sola parte (A) con 5 frases y una coda. Como todas las frases se encuentran separadas por una cadencia auténtica perfecta, separamos cada letra mediante un guión.

Cuadro I-IV: Estructura del Allegro

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Allegro	
A	Coda
a-a ₁ -a ₂ -a ₃ -b	

I.3.2 Adagio

El segundo movimiento, escrito en el relativo menor, es un Adagio de carácter tranquilo y apacible en compás de 4/4. El movimiento es de una gran belleza y riqueza polifónica a cuatro voces, lo que sugiere un carácter y sonoridad tipo coral.

La grandeza de este movimiento radica en que Bach utiliza un solo motivo que va transitando suavemente por diferentes tonalidades. En el **Ejemplo 1-2** se muestran sólo las presentaciones de dicho motivo a lo largo del movimiento. Obsérvese cómo aparecen diferentes variaciones, principalmente melódicas y rítmicas. Los números que aparecen en un cuadro señalan los números de compás de la partitura.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Ejemplo 1-2: Adagio. Motivo a lo largo del movimiento

Adagio

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The measures are numbered 1 through 24. The phrases are labeled as follows: Frase 1 (measures 1-3), Frase 2 (measures 4-5), Frase 3 (measures 6-7), Frase 4 (measures 8-11), Frase 5 (measures 13-15), Frase 6 (measures 16-17), and Coda (measures 23-24). The bass line is mostly silent, with some accompaniment in measures 8-11 and 18-24.

Se trata de un movimiento en una sola parte con 7 frases y una coda. Como particularidad, observamos que no termina en la tónica, sino en la dominante de mi menor. La frase 1 inicia en i y termina en i; la 2 de tónica a dominante; la 3 de V a III; la 4 se mantiene en el III; la 5, del III a i; la 6 de i a iv; la 7 de iv a i; y la coda de i a V.

Cuadro I-V: Análisis del Adagio

<i>Tocata BWV 916 en sol mayor J.S. Bach</i> Adagio			
Compases	División	Estructura tonal básica	Símbolo
1-22	Parte 1	i → i	A
1-4	Frase 1	i → i	a
4-5	Frase 2	i → v	a ₁
6-7	Frase 3	v → III	a ₂
8-14	Frase 4	III → III	Puente
14-17	Frase 5	III → i	a ₃
17-19	Frase 6	i → iv	a ₄
20-22	Frase 7	iv → i	a ₅
23-24	Coda	i → V (cadencia abierta)	Coda

El movimiento armónico que se realiza lo podemos también ver en la siguiente relación:

Cuadro I-VI: Estructura tonal Adagio

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Adagio								
FRASE	1	2	3	4	5	6	7	Coda
Mov.armónico	i-i	i-v	v-III	III	III-i	i-iv	iv-i	i-V
Compases	1-4	4-5	6-7	8-14	14-17	17-19	20-22	23-24

Por el movimiento armónico podemos agrupar la frase 1, 2 y la primera parte de la 3; las frases 3, 4 y 5; la 6, 7 y primera parte de la coda; y la última parte de la coda.

Cuadro I-VII: Estructura tonal Adagio

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Adagio				
FRASE	1-2-3	3-4-5	6-7-Coda	Coda
Mov.armónico	i-v	III-i	i-iv-i	V
Compases	1-6	7-17	17-23	24

Y si observamos el movimiento armónico, en realidad se trata de una prolongación de la tónica a través de diferentes acordes: Inicia con tónica, y pasando por v y III regresa nuevamente a esa tónica (frase 5). Después como un acorde bordado se presenta el iv, (frase 6,7 e inicio de la coda). Termina en V. Podemos resumir el movimiento armónico como i → V.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Todas las frases son similares y las representamos con la letra “a”. Como se encuentran separadas por una cadencia perfecta, separamos cada letra (frase) mediante un guión. La estructura es:

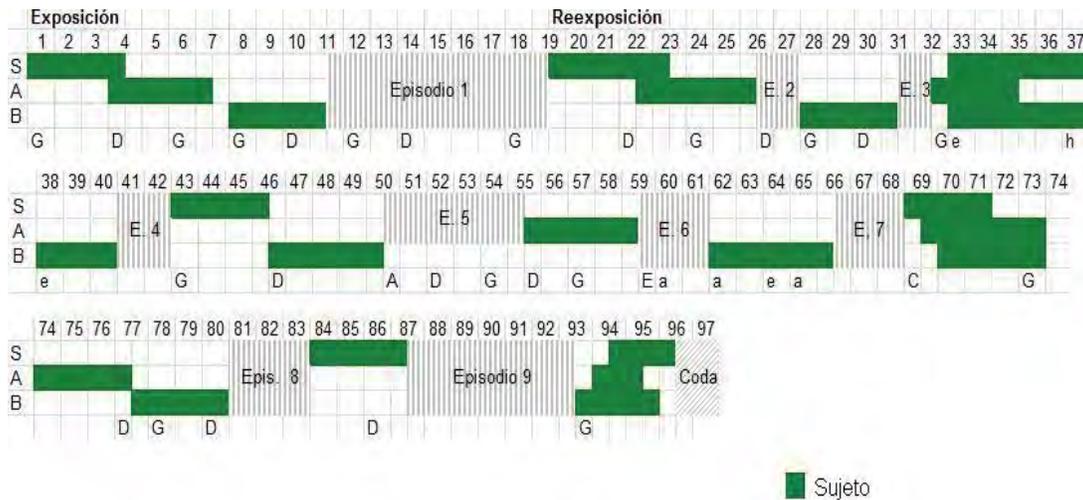
Cuadro I-VIII: Estructura tonal Adagio

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i>	
Adagio	
A	Coda
a-a ₁ -a ₂ -Puente-a ₃ - a ₄ -a ₅ -	

I.3.3 Allegro e presto

El tercer movimiento es una fuga a tres voces escrita en 6/8 y con respuesta tonal, cercana en su espíritu a la *Fuga en sol mayor* del primer volumen de *El clave bien temperado*. El sujeto a diferencia de los otros movimientos inicia con una anacrusa de carácter enérgico, vital y gozoso. El tema se irá desarrollando principalmente en las tonalidades de tónica y dominante, aunque también visita mi menor, la menor y si menor.

Ejemplo 1-3: Análisis de la fuga



Si resumimos el movimiento armónico obtenemos el siguiente cuadro:

Cuadro I-IX: Estructura tonal de la fuga

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Allegro e presto					
Compases	1-32	33-42	43-59	60-68	69-97
Mov.armónico	G-D-G	e-h-e	G-A-D-G	E-a	C-D-G

Y reduciendo aún más este movimiento.

Cuadro I-X: Estructura tonal de la fuga

<i>Tocata BWV916 en sol mayor J.S. Bach</i> Allegro e presto					
Compases	1-32	33-42	43-59	60-68	69-97
Mov.armónico	G	e	G	a	G

Podemos observar cómo la reducción del movimiento armónico nos revela que en realidad persiste la tónica, adornada con el vi grado (compases 33-42) y con el ii (compases 60-68).

I.4 Sugerencias de interpretación: Ornamentación

Un tema de extrema importancia en la música barroca, y en especial la de Bach, es la ornamentación. En este apartado estudiaremos la manera correcta de realizar algunos ornamentos que aparecen en la tocata.

Al abordar una obra de Bach, es importante que el intérprete tenga a su disposición, una edición que se apegue al original y no tenga indicaciones de ningún impresor para no recibir ninguna otra influencia, más que el texto tal como lo dejó el músico. En caso de que la edición contenga alguna que otra indicación, debe de quedar claro que es una intervención del editor, y no del compositor.

El período barroco es el período histórico en el que se presupone que él intérprete tenía un mayor conocimiento de las técnicas de composición que se empleaban en su momento. Un buen músico debía comprender todo cuanto el compositor deseaba y debía conocer las reglas que dicho compositor había utilizado para crear su obra.

Existían algunas convenciones conocidas por los músicos en cuanto a notación se refiere, es decir, se escribía de una manera y se realizaba de otra. Por más detallistas que fueran los compositores, no tenían manera de escribir muchas de las cosas que deseaban. Por dar solamente dos ejemplos, el puntillo en los silencios simplemente no existía y el doble puntillo en las notas tampoco había sido inventado.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Por tanto, lo que aparecía escrito en el pentagrama no era una copia fiel de lo que el compositor pretendía, sino que se trataba de una guía. Y sobre esa guía los intérpretes inventaban sus propias versiones de cada obra.

Un apartado que el intérprete debía conocer muy bien es el de los ornamentos: símbolos que el artista tenía que saber para desarrollarlos al momento de tocar. Los ornamentos tienen gran importancia ya que enriquecen y hacen bellas las partes musicales en la interpretación. Cada compositor utilizaba una serie diferente de signos y era casi obligado para el ejecutante agregar adornos de acuerdo a su propio criterio y buen gusto, aunque siempre siguiendo una serie muy estricta de reglas acerca de qué adornos podían ser utilizados y en qué momentos.

Aunque esta característica le otorgaba al instrumentista una gran libertad de interpretación, muchos compositores se quejaban porque varias veces los adornos que agregaban terminaban desvirtuando por completo sus ideas musicales. Tanto es así que Bach (que sabemos que era bastante riguroso y estricto en lo que se refiere a la interpretación musical) tomó la sana costumbre de indicar qué adornos quería y dónde debían ser ejecutados.

También tomemos en cuenta que algunos ornamentos de Bach están, de alguna manera, escritos o sugeridos en la partitura. Pero para poder realizarlos correctamente, hay que saber leer el lenguaje de ornamentos. Sabiendo esto, es fácil advertir que no todas las obras barrocas tienen el mismo grado de libertad al tratarse de agregar ornamentos.

Bach escribió para sus alumnos una Tabla de Ornamentos, que es recomendable que todos los estudiantes de sus obras la conozcan. Consta de la representación gráfica de 13 ornamentos, con su nombre y su resolución. A continuación la transcribo, ya que nos será muy útil para nuestro estudio de la tocata.

Cuadro I-XI: Tabla de Ornamentos de J.S. Bach

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.

The image displays a table of 13 ornaments from J.S. Bach's Notebook for Anna Bach. Each ornament is represented by a symbol above a musical staff and a corresponding resolution below it. The ornaments are numbered 1 through 13.

Number	Symbol	Name
(1)	\sim	Trillo
(2)	st	Mordant
(3)	st	Trillo und mordant
(4)	∞	Cadence
(5)	st	Doppelt-Cadence
(6)	st	Idem
(7)	st	Doppelt-Cadence und Mordant
(8)	st	Idem
(9)	st	Accent steigend
(10)	st	Accent fallend
(11)	st	Accent und Mordant
(12)	st	Accent und Trillo
(13)	st	Idem

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

En la Tabla de Ornamentos, Bach colocó una nota en el pentagrama superior con un símbolo que representa un tipo de ornamento específico, su nombre y un número. En el pentagrama inferior se encuentra la resolución, indicándonos así 13 formas de adornos.

Llamamos nota real a la nota sobre la que se encuentra el ornamento, do en el caso de los ejemplos de Bach. La nota superior será aquella que se encuentre a un semitono o tono hacia arriba (re en este caso); la nota inferior es la que se encuentre a un semitono o tono hacia abajo (si en este caso). Por ejemplo, el número 1 es el *Trillo* o trino, y observamos que se realiza iniciando con la nota superior. El número 2 es el *Mordant* o mordente, el cual se realiza iniciando con la nota real, luego la inferior y regresando a la real. En esta época sólo existía el mordente de esta manera, y recordemos que no se conocía lo que ahora llamamos “mordente superior” y “mordente inferior”. A veces el ornamento puede realizarse con la nota diatónica inferior o superior (perteneciente a la tonalidad), y a veces con la nota cromática superior o inferior, dependiendo del contexto musical.

Con base en la Tabla de Ornamentos, vamos a mostrar cómo se pueden realizar algunos de los adornos que aparecen en la *Tocata BWV 916*.

En el compás 53 del Allegro tenemos un trino en el tercer tiempo, el número 1 de la Tabla, y como ésta nos muestra, debe iniciarse con la nota superior. Ya que en este caso particular la nota superior, mi, aparece antes del trino, tenemos dos opciones para resolver de manera adecuada nuestro trino: en el momento de que el trino inicie (en el tiempo 3), podemos dejar el mi ligado y después continuar con el batimento. De esta manera se mantiene el mi junto con la entrada del bajo, aunque no se articula de nuevo.

Ejemplo 1-4: Compás 53 del Allegro

Se escribe:

Se toca:

La otra manera es volver a articular el mi, de manera que vuelva a sonar junto con el bajo. El número de batimentos puede ser, como en el ejemplo medido (treintadosavos), o si se tiene más práctica, dejarlo trinar libremente aunque sin saturar la sonoridad. El trino termina en la nota real, justamente antes de la entrada del sol de la voz inferior en el compás 54, tiempo 3.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

El Adagio es el movimiento ideal para practicar el buen gusto y refinamiento a través de la ornamentación ya que Bach prácticamente lleno la partitura con símbolos. Mostraré cómo pueden realizarse los adornos en el primer compás.

Ejemplo 1-5: Compás 1 del Adagio

Se escribe:



Se toca:



El primer arpeggio (que no se encuentra en la Tabla), se puede realizar de abajo hacia arriba como muestra la flecha, para lograr una sonoridad profunda desde el bajo.

En el segundo tiempo tenemos un *Mordant*, el número 2 de la Tabla de Ornamentos.

En la segunda mitad del segundo tiempo, tenemos un *Slide* (*Schleifer* en alemán o *coulé* en francés), que no se encuentra en la Tabla de Ornamentos. Se realiza ascendiendo por dos notas entre la nota principal que es mi, por lo que de ahí se desliza a fa#, sol.¹⁰ A través de los sonidos entre los que se encuentra, en este caso entre mi y sol. Colocando así el fa sostenido entre ambas notas, las une, se “resbala” (*slide*) de una a otra.

El siguiente ornamento es un trino. Se encuentra sobre un fa sostenido, y como los trinos comienzan con la nota superior, lo iniciamos sobre el sol, batiéndolo en figuras de tresintadosavos. La misma resolución para el trino de la segunda mitad del tiempo 4 sobre si. También podría quedarse ligada la nota superior en cada caso, como vimos en el **Ejemplo 1-4**.

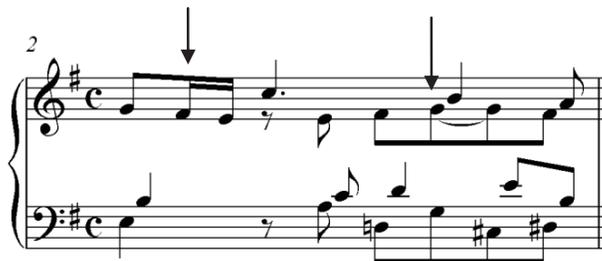
Aunque encontramos un tipo ornamentación escrita por medio de símbolos, también localizamos algunos ornamentos resueltos dentro de la partitura misma como notas de paso o apoyaturas, que el intérprete debe encontrar dentro de su texto.

¹⁰ Hans, Theodore, David, *J. S. Bach's Musical offering, History Interpretation and Analysis*, Dover, New York, 1972, pp.71.

TOCATA BWV 916 EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

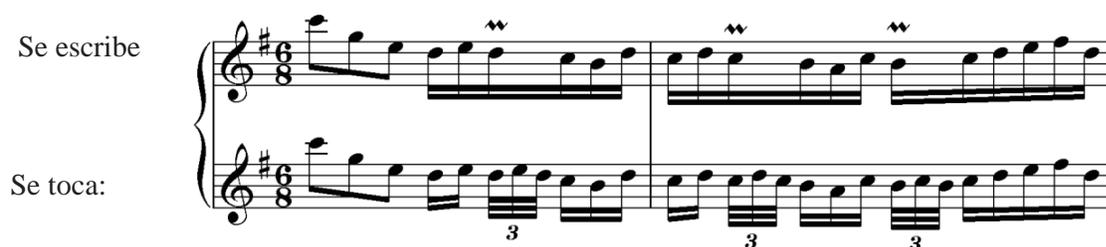
Veamos el primer tiempo del compás 2. El fa sostenido es una nota de paso que une al sol con el mi, y se encuentra escrita por Bach. Y a su vez, el sol de la segunda mitad del tercer tiempo se queda ligado, funcionando así como apoyatura en el primer octavo del cuarto tiempo.

Ejemplo 1-6: Compás 2 del Adagio



En el compás 86 y 87 de la fuga encontramos varios trinos. Ya vimos que éstos comienzan por la nota superior, pero en este pasaje en particular, en el cual la velocidad es una característica, no podemos iniciar por la superior porque no daría tiempo para que sonara claramente. Lo resolvemos, por lo tanto, iniciando en la nota real, realizando menos batimientos y ganando en limpieza.

Ejemplo 1-7: Compás 86 y 87 de la fuga



Algunas recomendaciones generales que doy son:

1. Las indicaciones de ornamentación escritas por el compositor deben ser respetadas y realizadas conforme a las reglas conocidas. Si algún ornamento no suena bien en nuestro instrumento, o aún no lo podemos realizar a la velocidad, es mejor eliminarlo y tocar la línea melódica tal como está.
2. Recordemos que ornamentar no es colocar adornos en cualquier lugar, sino que existen normas que debemos estudiar y conocer. Se recomienda consultar algunos compendios importantes de la época: *Manual de Flauta* de Joachim Quantz (1697-1773), *El Arte de Tocar bien el Clave* de François Couperin (1668-1733), y *El Verdadero Arte de Tocar el Clavecín* de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).
3. Hay que aprender a añadir ornamentaciones melódicas que no se encuentren escritas, siguiendo los lineamientos, reglas y el buen gusto.
4. Y recordemos, los mejores ornamentos son aquellos que no se notan sino que pasan desapercibidos, tal como si realmente hubiesen sido escritos por el compositor.

I.5 Grabaciones de la *Tocata BWV 916 en sol mayor* de J.S. Bach en Internet

Gracias a que el Internet ahora es accesible para mucha gente, propongo escuchar algunas grabaciones de la *Tocata BWV 916* que se encuentran en la página de videos YouTube.

Para acceder a los ejemplos:

1. Si están consultando este trabajo por medio de una computadora necesitarán:
 - a) Estar conectados a un servidor de red.
 - b) Colocarse sobre la dirección indicada y hacer Ctrl+clic. Esto los conducirá a la dirección citada.

2. Si lo consultan de manera escrita:
 - a) Abrir el servicio de internet en alguna computadora.
 - b) Ingresar a la página de YouTube.
 - c) Copiar la dirección de correo en la barra de direcciones del buscador de YouTube.
 - d) Dar *enter* para acceder a la dirección citada.

Sviatoslav Richter: Nació en 1915 y murió en Ucrania en 1997. Inició como pianista autodidacta, para después convertirse en alumno de Heinrich Neuhaus en el Conservatorio de Moscú.

<http://www.youtube.com/watch?v=QJWnvHjwNkg>

Glenn Herbert Gould: Nació en 1932 y murió en Toronto en 1982. Inició sus estudios de con su madre, y después ingresó al Conservatorio Real de Música siendo alumno del pianista chileno Alberto Guerrero.

http://www.youtube.com/watch?v=tx_T1wLL4Z0

Ton Koopman: Nació en Nueva Zelanda en 1944. Es director, organista y compositor. Estudió órgano con Simón C. Jansen, clavecín con Gustav Leonhardt y musicología en Ámsterdam.

Allegro: <http://www.youtube.com/watch?v=VsGNFDIwWF0>

Adagio: <http://www.youtube.com/watch?v=WXfT-gLZEXk>

Allegro e presto: <http://www.youtube.com/watch?v=IiYSoGSDUY8>

I.6 Bibliografía

I.6.1 Medios impresos

Boyd, Malcolm, *Bach*, Colección The Master Musicians Series, New York: Schirmer's Books, 1983.

Caldwell, John, "Tocata", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed. y comp.), vol.19, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Epstein, Ernesto, *Pequeña Antología biográfica*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950, 228 pp.

Fleming, William, *Arte, música e ideas*, México: McGraw-Hill Interamericana de México, 1989.

Forkel, Johann Nikolaus, *Juan Sebastian Bach*, 3ªed. en español, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Geiringer, Karl, *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, Salustio Alvarado (trad.), Colección Contrapunto, Madrid: Altalena Editores, 1982.

Green, Douglass M., *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a.ed., Austin, Texas: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as a speech, ways to a new understanding of music*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.

Howard, Schott, "National Styles", *Companion to Baroque music*, Sadie, Julie Anne (ed. y comp.), Nueva York: Schirmer's Books, 1991.

Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Editorial Labor, 1992.

Montagu, Jeremy, "Instruments", *Companion to Baroque music*, Sadie, Julie Anne (ed. y comp.), Nueva York: Schirmer's Books, 1991.

Spitta, Philipp, "Obras de la primera época en Leipzig", *Johann Sebastian Bach, su vida, su época*, Schmider, Wolfgang (pról.), Roces, Wenceslao (trad.), México, D.F.: Biografías Gadesa, 1950.

Schweitzer, Albert, *J.S. Bach. El músico poeta*, Ch. M. Widor (pról.), Jorge d'Urbano (trad.), Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1984.

Wolf, Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York: Dover Publications, 1987.

Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, Barcelona: Editorial Labor, 1960.

I.6.2 Medios electrónicos

“Tocata”, Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Tocata>.

I.6.3 Ilustraciones

Pág.1 Primera página de la *Tocata BWV 916 en sol mayor* de J.S. Bach.

Pág.1 Johann Sebastian Bach,

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/fotos3.htm>, octubre 2010.

Pág.2 Eisenach, <http://www.let.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/eisenach.html>, octubre 2010.

Pág.2 Turingia, <http://www.luenticus.org/mapas/alemania/turingia.html>, octubre 2010.

Pág.3 D. Buxtehude, http://www.kirche-buldern.de/Home_archiv.htm, octubre 2010.

Pág.3 J.A. Reincken, <http://personales.ya.com/constan/compos2.htm>, octubre 2010.

Pág.3 Mühlhausen, <http://huidadelmundanalruido.zoomblog.com/archivo/2009/10/30/>, octubre 2010.

Pág.4 C.P.E. Bach, <http://lumenlumine.wordpress.com/tag/bach/>, octubre 2010.

Pág.4 Mapa político de Europa después de la Paz de Utrecht,

http://es.wikipedia.org/wiki/Paz_de_Utrecht, octubre 2010.

Pág.4 Luis XIV, http://www.voyagesphotosmanu.com/guerras_contra_luis_XIV.html, octubre 2010.

Pág.4 Luis XV,

http://www.taringa.net/posts/arte/5873700/Quien-era-Luis-XV_-Entra-y-enterate_.html, octubre 2010.

Pág.5 Leopold de Anhalt-Cöthen,

<http://huidadelmundanalruido.zoomblog.com/archivo/2009/10/>, octubre 2010.

Pág.5 Wilhelm Friedemann Bach,

<http://huidadelmundanalruido.zoomblog.com/archivo/2009/10/>, octubre 2010.

Pág.5 Ana Magdalena Bach,

<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=19379889&PIpi=6097068>, octubre 2010.

Pág.5 Santo Tomás de Leipzig,

http://www.teachersparadise.com/ency/es/wikipedia/j/jo/johann_sebastian_bach.html, octubre 2010.

Pág.6 Bach en 1720, <http://laliradeorpheo.blogspot.com/>, octubre 2010.

Pág.6 Dresde, <http://es.wikipedia.org/wiki/Heinichen>, octubre 2010.

Pág.7 Portada del *Clavier Übung*, <http://www.qub.ac.uk/~tomita/essay/cu3.html>, octubre 2010.

Pág.7 Federico II El Grande, http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_II_el_Grande, octubre 2010.

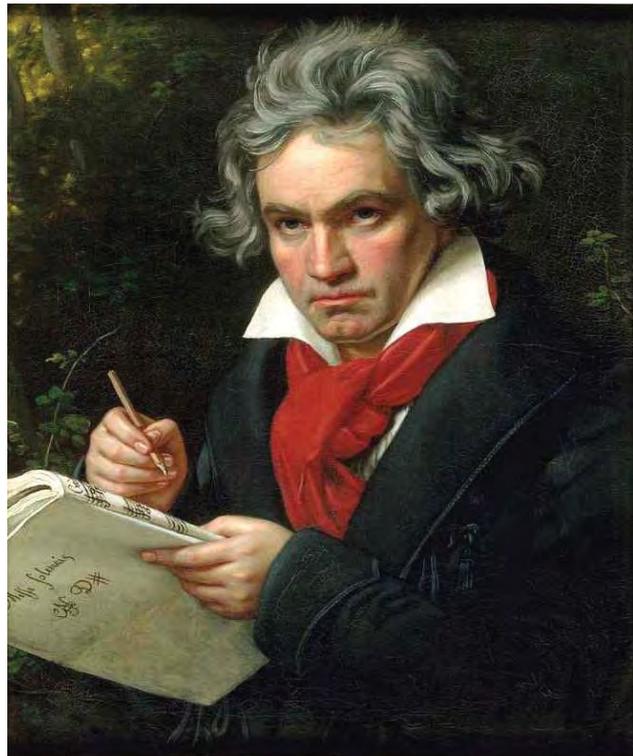
Pág.7 Portada de *El Arte de la fuga*, <http://artepianistico.blogspot.com/>, octubre 2010.

Pág.9 Clavecín, <http://es.wikipedia.org/wiki/Clavec%C3%ADn>, octubre 2010.

Pág.9 Laúd, <http://historiasdelorbisterrarum.wordpress.com/2009/01/31/melodias-del-renacimiento-ingles-en-chile/>, octubre 2010.

Índice 2: Sonata Op.90 No.27 en mi menor de Ludwig Van Beethoven

Índice 2: Sonata Op.90 No.27 en mi menor de Ludwig Van Beethoven.....	25
II.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Ludwig Van Beethoven.....	26
II.2 Origen y desarrollo de la forma sonata	35
II.2.1 La forma sonata	38
II.3 Análisis estructural de la Sonata Op.90 No.27 en mi menor de L.V. Beethoven	40
II.3.1 Primer movimiento: Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck ...	41
II.3.2 Segundo movimiento: Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.....	44
II.4 Sugerencias de interpretación: Matices.....	48
II.5 Grabaciones de la Sonata Op.90 No.27 en mi menor de L.V. Beethoven en Internet.....	53
II.6 Bibliografía.....	55
II.6.1 Medios impresos	55
II.6.2 Medios electrónicos	56
II.6.3 Ilustraciones.....	56



Primera hoja de la Sonata Op.90 No.27

Retrato de Beethoven en 1820 de Joseph Karl Stieler

II.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Ludwig Van Beethoven

Año	Contexto histórico	Vida y obra de L.V. Beethoven
1770	 <p data-bbox="695 625 841 709">Casa de Beethoven en Bonn</p>	Nace el 17 de diciembre en Bonn, Alemania. Hijo de Johann van Beethoven, músico de la corte de Eleonora de Colonia.
1774		La madre de Beethoven tuvo cinco hijos más, de los cuales sólo sobrevivieron dos: Kaspar Anton Karl van Beethoven, bautizado el 8 de abril de 1774 y Nikolaus Johann van Beethoven, bautizado el 2 de octubre de 1776. Los biógrafos no tienen claras las fechas de nacimiento exactas de ninguno de los hijos de María Magdalena Keverich.
PERIODO TEMPRANO DE COMPOSICIÓN HASTA 1802		
1776	 <p data-bbox="708 1304 829 1381">Beethoven a los 13 años</p>	<p>Recibió sus primeras lecciones de piano y violín de su padre, dando su primer concierto a los seis años de edad. Fue reconocido como virtuoso e improvisador en el teclado y contribuyó al desarrollo de la técnica, idioma, medios expresivos y sonoros de este instrumento.</p> <p>Estudió <i>El arte de la fuga</i> de Bach con Christian Gottlob Neefe (1748–1798) que fue su primer maestro formal. Comienza a estudiar composición y teoría de la música.</p> <p>También estudió las <i>Sonatas</i> de Carl Philipp Emanuel Bach y el <i>Clave Bien temperado</i> de J.S. Bach, obra que ejecutaba por completo a la edad de doce años. Empezó a practicar en clavecín y después conoció el fortepiano.</p>
1782	Mozart estrena <i>El Rapto en el Serrallo</i> en Viena.	A los 11 años, y bajo la supervisión de Neefe compuso las <i>9 Variaciones sobre una marcha de Erns Christoph Dressler WoO 63</i> .
1783		<p>En junio es nombrado organista en Bonn y Neefe lo empleó como clavecinista de la orquesta de la corte. Gracias a este trabajo tuvo acceso a todas las óperas que se representaban aquí.</p> <p>Compone <i>Tres Sonatas para piano WoO4</i>, dedicadas al Príncipe Elector Maximilian Friedrich de Colonia.</p>
1785		Tomó clases de violín con Franz Ries.

1787	<p>William Herschel, astrónomo alemán nacionalizado británico, descubrió Titania y Oberón, lunas de Urano.</p>	<p>En el verano de este año realiza su primera visita Viena donde se cree que conoció de manera fugaz a Mozart. Debido a la enfermedad avanzada de su madre, tuvo que regresar a Bonn a las dos semanas. Su madre murió el 17 de julio. Su padre se refugia en el alcohol y es encarcelado. Beethoven tiene que mantener entonces a su padre y a sus dos hermanos menores tocando la viola en la orquesta de la corte, de la iglesia y en el teatro.</p>
1789	<p>El 14 de julio estalla la Revolución Francesa.</p>  <p>Toma de la Bastilla</p>	
1790		<p>Compuso en esta época dos cantatas en honor a Joseph II y la música para el <i>Ritterballet WoO 1</i>.</p>
1791	 <p>Conde Ferdinand von Waldstein</p>	<p>Compone las <i>Variaciones para piano sobre un tema de Righini</i>. En este tiempo Beethoven ya era reconocido por los músicos y contaba con amistades en los más altos círculos de la nobleza y de las familias distinguidas de Bonn, como el conde Waldstein y la familia Breuning, a pesar de que su carácter siempre fue introvertido y solitario.</p>
1792		<p>El 18 de diciembre fallece su padre. A los 21 años se trasladó a Viena para estudiar composición con Franz Joseph Haydn y Johann Baptist Schenk.</p>
1794	<p>La Asamblea Legislativa junto con la Convención prosiguen con el reparto de tierras y el aniquilamiento violento de la nobleza marcado por la muerte de Robespierre en la guillotina.</p>  <p>Maximilien Robespierre (1758-1794)</p>	<p>En este año comenzó a recibir instrucción de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), <i>Kapellmeister</i> de San Stephen, de 1794 a 1795 con quien trabajó más a fondo ejercicios contrapuntísticos libres, en imitación a dos, tres, o más partes; contrapunto doble a diferentes intervalos, fuga doble, contrapunto triple y canon. También recibió clases de Antonio Salieri, <i>Kapellmeister</i> imperial, con quien trabajó la prosodia italiana. Pronto se dio a conocer en Viena como pianista y compositor gracias a su talento y a sus conexiones con los círculos aristocráticos, además por ser alumno de Haydn.</p>

1795		Presentó su primer recital público a beneficio del teatro <i>Burgtheater</i> . Sus primeras publicaciones en Viena fueron los tres <i>Tríos para piano, violín y violoncello Op.1</i> dedicadas al príncipe Karl von Lichnowsky y las tres <i>Sonatas para piano Op.2</i> dedicadas a Haydn.
1796	 <p>Friedrich Wilhelm II (1712-1786)</p>	Realizó una gira presentándose primero en Praga, luego ante el elector de Sajonia en Dresde y varias veces ante el rey de Prusia, Friedrich Wilhelm II, en Berlín. Para estas presentaciones escribió la <i>Sonata para cello y piano Op.5</i> que presentó con el chelista Jean Pierre Dupont, y las <i>Variaciones para cello y piano</i> sobre un tema de Haendel. Por esta época se desliga de Haydn, con quien no coincidía musicalmente.
1797	Napoleón Bonaparte vence en la Batalla de Rívoli.	En este año se publicaron las obras anteriores junto con la <i>Sonata para piano Op.7</i> en mi bemol mayor y la canción <i>Adelaida</i> dedicada al autor de la letra, el poeta Matthison.
1798	 <p>Rodolphe Kreutzer (1766-1831)</p>	Crece su fama de compositor e improvisador con los <i>Tríos Op.9</i> dedicados al conde Johann Georg Von Browne y las tres <i>Sonatas para piano Op.10</i> dedicadas a la condesa Margueritte von Browne. En este mismo año conoció al violinista Rodolphe Kreutzer y al general Bernadotte quienes le sugirieron que compusiera una sinfonía en honor al joven general Bonaparte. En este período se manifiestan los primeros problemas de audición.
1799	<p>El joven general Napoleón Bonaparte se apodera del gobierno de Francia, primero como cónsul y después como emperador. Consolida las reformas realizadas por la Revolución. Logra que se apruebe el Código Napoleónico y reorganiza al país y a través de una serie de guerras de conquista ayuda a que se divulguen varias ideas de la Revolución Francesa por toda Europa, debilitando así al feudalismo.</p>  <p>Napoleón Bonaparte (1769-1821)</p>	<p>Le dedicó a Karl Amenda, un amigo violinista, un cuarteto de cuerdas que fue revisado y publicado mas tarde como <i>Op.18</i>. En ese mismo año conoció a las condesas Therese y Josephine von Brunsvik, quienes fueron sus alumnas y gracias a ellas conoció a su prima Giuletta Guicciardi en 1800. Compone la <i>Sonata Patética Op.13</i> dedicada al príncipe Lichnowsky.</p>  <p>Príncipe Carl Alois Lichnowsky (1761-1814)</p>

<p>1800</p>	<p>El siglo XIX fue un período interesante en la historia europea, ya que aparecieron nuevos dirigentes políticos en los numerosos estados que componían Europa, todos los cuales tenían una sola ambición: unir sus respectivos pueblos en naciones jóvenes y fuertes. Este nuevo nacionalismo dio lugar al nacimiento de Italia y Alemania.</p>	<p>Ofrece su primer concierto en beneficio propio en el <i>Burgtheater</i>, estrenando dos obras: El <i>Septeto Op.20</i> y la <i>Sinfonía no.1</i>. Inicia el <i>Tercer concierto para piano</i>, el cual fue terminado en 1803. Gracias a su presentación con el cornista Johann Wenzel Stich, compone la <i>Sonata para corno Op.17</i>. A finales de este año terminó los <i>Cuartetos de cuerdas op.18</i>. Escribió la <i>Sonata para piano Op.22</i> y las <i>Sonatas para violín Op.23 y 24</i>. Compone <i>Die Geschöpfe des Prometheus Op.43 (Las criaturas de Prometeo)</i> obra para ballet presentada en 1801 en el <i>Burgtheater</i>. Para entonces los editores competían por las nuevas composiciones de Beethoven, como la <i>Sonata Patética</i>, pero otras aún no habían sido compradas.</p>
<p>1801</p>	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">  <p>Franz Gerhard Wegeler (1769-1848) fue un médico alemán, amigo desde la infancia de Ludwig van Beethoven.</p>  <p>Giuletta Guicciardi (1784-1856)</p> </div>	<p>En esta fecha escribió a un amigo de Bonn, llamado Franz Wegeler, confesándole la terrible enfermedad que lo atormentó el resto de su vida, la sordera. Se fue dando cuenta que su mal era progresivo e incurable. Presentía los estragos que la enfermedad le causaría profesional y socialmente y le sobrevino una crisis, a pesar del éxito del que gozaba, se sentía mal. En sus cartas se expresa con tristeza y sus sentimientos se ven reflejados en sus <i>Himnos sobre poemas sagrados Op.48</i> que completó para entonces. Tenía una joven que le brindaba un poco de felicidad y era la condesa Guilletta Guicciardi de tan sólo 17 años y a quien le dedicó la <i>Sonata Op.27 no.2 Claro de Luna</i> escrita en este año. Desde este año aceptó como alumno a Ferdinand Ries, hijo de Antón Ries, un amigo de la familia Beethoven en Bonn. A él se le deben los retratos descriptivos de la personalidad de Beethoven. Después de la muerte del compositor escribió, en colaboración con Wegeler, una biografía de él en 1830. Una de las principales características de comportamiento que describe Ries, es la dificultad que tenía Beethoven para guardar las convenciones sociales como ser cortés y tocar para pequeñas audiencias cuando se requería. Este carácter fue recrudesciéndose conforme la enfermedad avanzaba.</p>
<p>1802</p>	<p>Fue firmada La Paz de Amiens en Francia que puso fin a la guerra entre Gran Bretaña por un lado y Francia, España y la República Bátava por otro. La paz duró tan tan solo duró un año, ya que el Reino Unido organizaría la Tercera Coalición, declarando la guerra al Primer Imperio francés después de la llegada al poder de William Pitt.</p>	<p>Viajó a Heiligenstadt buscando mejorar su salud y su oído con el aire del campo. Completó la <i>Sinfonía no.2</i>, las tres <i>Sonatas para violín Op.30</i>, las <i>Bagatellas Op.33</i> y la <i>Sonatas para piano Op.31</i>. Aquí escribió la famosa carta conocida como el Testamento de Heiligenstadt, dirigido a sus dos hermanos en donde describe su desesperación ante la enfermedad.</p>

PERIODO MEDIO DE COMPOSICIÓN 1803-1814		
1803	<p>Se reanudó la guerra. Napoleón, quien estaba dispuesto a vencer, decidió invadir Gran Bretaña, enfrentándose con la armada británica, la más poderosa del mundo</p>	<p>Comenzó su trayectoria como compositor de óperas aceptando la propuesta de componer una ópera para el teatro Schikaneder que le brindó la oportunidad de dar un concierto para el cual escribió su <i>Oratorio Christus am Oelberge</i>, el cual se presentó en este año junto con las <i>Sinfonías No.1, No.2</i> y el <i>Tercer Concierto para piano</i>, con Beethoven como solista. Pero su preocupación era completar otra obra instrumental <i>Sinfonía Heroica</i> que fue su mayor desafío en este año. Aunque originalmente fue dedicada a Bonaparte, Beethoven rompió la dedicatoria al enterarse de la coronación del cónsul como emperador en 1804.</p>
1804	 <p>Conde Andrei Kirillovich Razumovsky (1752-1836)</p>	<p>Compuso la <i>Sonata Op.53 Waldstein</i>, la <i>Sonata Op.57 Appassionata</i> y los <i>Cuartetos de cuerda Op.59</i> dedicados al conde Razumovsky, todas ellas completadas hacia 1808. Beethoven se inspiró por la época en que vivía de revolución e ideales de heroísmo para componer las obras anteriores.</p>
1805	<p>Las flotas española y francesa fueron destruidas en la batalla de Trafalgar, librada frente a las costas de Cádiz. Napoleón tuvo que renunciar a sus propósitos.</p>	<p>Completó la <i>Opera Vestas Feuer</i> pero desafortunadamente no tuvo gran éxito ya que para entonces las tropas de Napoleón habían entrado a Viena, lo que hizo que la nobleza y las familias, aquellos que apoyaban a Beethoven, salieran de la ciudad.</p>
1806	<p>En esta fecha se produjo la caída del Sacro Imperio Romano Germánico, cuyos emperadores se consideraban sucesores de los de la antigua Roma. Napoleón decretó el bloqueo continental, que ordenaba el cese del comercio entre Gran Bretaña y los países dominados por Francia. Esta política perjudicó mucho más a Francia y a sus aliados que a Gran Bretaña.</p>	<p>Escribió la <i>Sinfonía No.4</i>, el <i>Concierto para violín</i> y el <i>Cuarto Concierto para piano</i>, obras con las cuales incrementó su fama por toda Europa.</p>
1807	 <p>Muzio Clementi (1752-1832)</p>	<p>En 1807 Muzio Clementi, que estaba a la cabeza de una firma londinense, lo llamó para tener la exclusividad de sus nuevas obras. El príncipe Nikolaus Esterházy II le pidió componer una misa para celebrar el santo de su esposa en 1808. Compuso la <i>Misa Op.86 en Do mayor</i>, la <i>Sinfonía No.5</i>, la <i>Sonata para cello Op.69</i>, la <i>Sinfonía No.6</i>, conocida como la <i>Sinfonía Pastoral</i> y <i>Dos Tríos Op.70</i>.</p>

1808	<p>Portugal se negó a cumplir el embargo de las mercancías británicas. Como sanción, Napoleón invadió el país y los ejércitos portugueses fueron derrotados. La invasión se extendió también a España, donde el levantamiento popular del 2 de mayo supuso el inicio de la guerra de Independencia.</p> <p>Finalmente, y con ayuda de los británicos, los españoles lograron que se retiraran las fuerzas napoleónicas.</p>  <p>Archiduque Rudolph, Príncipe imperial de Austria, Príncipe Real de Hungría y Bohemia, fue cardenal, arzobispo de Olomuc y miembro de la casa de los Habsburgo-Lorraine (1788-1831)</p>	<p>Se le ofreció un puesto de <i>Kapellmeister</i> en Kassel, Holanda, donde Napoleón había instalado a su hermano menor, Jerónimo Bonaparte, pero no lo aceptó. En su lugar pidió que se le diera una anualidad en la ciudad de Viena que incluyera un concierto anual y el título de <i>Kapellmeister imperial</i>. Después de dos meses de negociaciones logró que se le otorgara la anualidad que sería aportada por el archiduque Johann Joseph Rainer Rudolph, hermano del emperador, el príncipe Lobkowitz, y el príncipe Kinsky.</p> <p>El archiduque Rudolph, que desde niño había mostrado aptitudes para la música, llegó a ser alumno de Beethoven, y le dedicó varias de sus más grandes obras como el <i>Quinto concierto para piano Emperador</i> y la <i>Sonata Op.81 Lebewohl (Los adioses)</i> inspirada en la despedida de su querido alumno cuando éste tuvo que salir de la ciudad debido a la segunda invasión francesa.</p> <p>Durante la defensa de Viena, Beethoven se escondió en una celda en la casa de su hermano Kaspar Carl. Después de la rendición de la ciudad y durante la ocupación francesa, permaneció incomunicado ya que todos sus amigos habían escapado de la ciudad y la información al exterior estaba restringida. Tampoco podía ir al campo a descansar, así que pasó algunas semanas copiando y estudiando las obras teóricas de C.P.E.Bach, Türk, Kinberger, Fux y Albrechtsberger a fin de preparar lecciones para el archiduque Rudolph.</p>
1809		<p>En este año se le pidió que compusiera la música incidental para <i>Egmont</i> de Goethe. Beethoven se entusiasmó con esta composición ya que admiraba al poeta.</p>
1810	 <p>Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)</p>	<p>Completó las tres <i>Canciones Op.83</i> sobre textos de Goethe, sin embargo durante el verano de este año estuvo interesado en contraer matrimonio con Therese Malffati, propuesta que fue declinada, tal vez por la diferencia de edades ya que ella tenía apenas 18 años mientras que Beethoven entraba en los cuarenta. A finales de este año escribió el <i>Cuarteto de cuerdas Op.95</i> y el <i>Trío para piano Op.97</i> que terminó al año siguiente.</p>
1811		<p>Por órdenes médicas se trasladó a Teplitz, un spa en la Bohemia, donde escribió <i>König Op.117</i> y <i>Die Ruinen von Athen Op.113</i> designados como prólogo y epílogo de la ceremonia inaugural del nuevo teatro en Pest.</p> <p>Cuando se sintió mejor regresó a Viena donde empezó a trabajar en la <i>Sinfonía No.7</i>.</p>

<p>1812</p>	<p>Se produce la caída de Napoleón, lo cual crea un gran asombro, ya que los europeos habían creído que Napoleón y sus ejércitos eran invencibles. En este año cambió el panorama con la derrota en España y el desastroso final de la campaña de Rusia.</p>  <p>Campaña napoleónica en Rusia 1812</p>	<p>Volvió a Teplitz, lugar donde acudían los personajes imperiales y diplomáticos, donde tuvo un encuentro esperado con Goethe. En este año completó la <i>Sinfonía No.7</i>. De nuevo regresa a Karlsbad y luego a Franzensbrunn por indicaciones médicas donde participa en un concierto de caridad; luego volvió a Karlsbad y posteriormente a Teplitz buscando cada vez mejorar su salud. En octubre viajó a Linz donde trabajó en su <i>Sinfonía No.8</i> donde sostuvo un problema personal con su hermano y un enojo que le provocó una segunda crisis emocional. Después de este incidente compuso la <i>Sonata para violín Op.96</i> para el violinista francés Pierre Rode. Escribió la famosa carta a su Amada Inmortal, probablemente dirigida a Antonie Brentano, una dama de la aristocracia vienesa, esposa de Franz Brentano, medio hermano de Bettina. Beethoven conoció a la familia en 1810 y entabló una buena amistad con ellos e incluso compuso un <i>Trío para piano</i> para la hija de Antonie y Franz, Maximiliane, de diez años.</p>
<p>1813</p>	<p>Estimuladas por nuevas esperanzas Holanda y Prusia se revelaron declarando la guerra a Francia. Cuando Gran Bretaña, Rusia y Austria se unieron en la lucha contra Napoleón, la suerte quedó echada. A medida que los aliados iban aproximándose a París, Francia se volvía contra su emperador. Al fin Napoleón tuvo que abandonar el trono. Fue desterrado a Elba, pequeña isla situada frente a las costas de Italia.</p>  <p>La obra orquestal <i>La victoria de Wellington</i> fue compuesta como homenaje a la victoria sobre los ejércitos napoleónicos en la Batalla de Vitoria por parte del Duque de Wellington y alcanzó gran popularidad.</p>	<p>En este año inicia una marcada depresión y una inactividad en la cual compuso muy poco. Renuncia a la unión matrimonial y a llevar una vida doméstica, ya que no lograba reconciliarse con este hecho, por lo que se entregó con toda su energía a su arte. Tuvo que apoyar a su hermano Karl por que estaba enfermo, pero la situación financiera de Beethoven no era muy cómoda. La moneda austriaca se había devaluado a partir de las invasiones francesas además de que el príncipe Kinsky había muerto y el príncipe Lobkowitz le había suspendido la pensión por varios años. Es probable que debido a sus problemas económicos se involucrara como nunca en las actividades musicales y sociales. En colaboración con Johann Nepomuk Maelzel (el inventor del metrónomo) escribió una obra para celebrar la victoria militar de Wellington que le ganó gran popularidad.</p>

PERIODO TARDÍO DE COMPOSICIÓN 1815-1827	
1814	<p>Ese mismo año tuvo lugar el Congreso de Viena, que reunió en la ciudad a numerosos mandatarios que decidirían el futuro de Europa después de la derrota de Napoleón. Este fue uno de los momentos de gloria de Beethoven, ya que fue invitado en muchas ocasiones a participar en los múltiples conciertos que se dieron en las celebraciones y fue recibido con admiración y reconocimiento.</p>  <p>El Congreso de Viena por Jean-Baptiste Isabey (1819)</p>
1815	<p>Napoleón huye de Elba y reconquista el apoyo de París. Gran Bretaña y Prusia tomaron las armas una vez más, bajo el mando de los generales Wellington y Blücher.</p> <p>En la batalla de Waterloo, en Bélgica, fue derrotado Napoleón de modo definitivo.</p>  <p>Batalla de Waterloo</p>
1817	<p>Como agradecimiento a lo sucedido en el año anterior se le ofreció la oportunidad de revivir la ópera <i>Fidelio</i> (antes <i>Léonore</i>) y para ello efectuó algunos cambios tanto en la trama como en la música y esta vez tuvo mucho éxito.</p> <p>En el verano de este año produjo varias obras para celebrar las actividades del Congreso de Viena en el que se reunirían los mandatarios de Europa.</p> <p>Compuso la <i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor</i> dedicada al conde Moritz Von Lichnowsky. Consta de dos movimientos:</p> <ol style="list-style-type: none"> I. Con ánimo y sentimiento a través de la expresión. II. No demasiado rápido y muy cantable <p>Compuso también el coral <i>Ihr weiswn Gründer WoO 95</i> para la bienvenida a los soberanos y más tarde trabajó en la obertura <i>Namesfeir Op.115</i>.</p> <p>Marcó el punto más alto en la fama y popularidad de Beethoven ya que no sólo eran aplaudidas sus obras en toda Europa sino que recibía personalmente alabanzas de los dignatarios reales. Pero también se inicia un punto de descenso en su carrera como pianista ya que las dos presentaciones del <i>Trío Archiduque</i> fueron sus últimas apariciones en público como solista.</p> <p>Ahora gozaba de riquezas que invirtió en los bancos y nuevamente la familia Kinsky y el príncipe Lobkowitz le restablecieron su anualidad.</p>
	<p>Muere su hermano Karl y pone a Beethoven en una situación en la que enfocaría su energía durante los siguientes cuatro años: Kaspar Carl había modificado la declaración hecha dos años antes para que no fuera Beethoven el único tutor de su hijo, dejando la custodia principal a la madre de éste.</p> <p>Esto hizo sentir mal a Beethoven ya que veía en su sobrino al hijo que nunca tuvo y al que quería ofrecer toda su atención, así que trató de quitar a su cuñada la custodia legal.</p> <p>Aceptó la propuesta de la Sociedad de Londres de realizar dos grandes sinfonías para interpretarlas personalmente en Londres, pero no comenzó estas obras ni planeo ningún viaje explicando que se sentía mal de salud.</p> <p>Se avocó más bien a la composición de la <i>Sonata para piano Op.106 Hammerklavier</i> seguida por la <i>Misa Solemne Op.123</i> terminada en 1822.</p>

1821	<p>Napoleón fue desterrado a una pequeña isla del Atlántico meridional, donde fue confinado hasta su muerte.</p>	<p>Compone dos <i>Sonatas para cello Op.102</i>, el <i>Ciclo de canciones An die Ferne Geliebte Op.98</i> y la <i>Sonata para piano Op.101</i>. Realizó obras pequeñas como <i>Marcha WoO 24</i> y series instrumentales y vocales sobre temas de Irlanda <i>Op.105–108</i>, algunas variaciones para piano, revisiones y bocetos de nuevas obras las cuales sin embargo no se esforzó por terminar. Para este año ya estaba casi sordo, por lo que toda conversación debía seguirla con papel y pluma. Existen varios cuadernos donde se escribía lo que quería decirse aunque no está anotado lo que él respondía. Gana la custodia de su sobrino en 1820.</p>
1822	 <p>Friedrich von Schiller (1759-1805)</p>	<p>Escribe las <i>Variaciones sobre un tema de Anton Diabelli</i>, las <i>Sonatas para piano Op.109, 110 y 111</i>, y las <i>Bagatelas para piano Op.119</i>. También revisó el <i>Opferlied Op.121b</i>, poema del cual ya había hecho algunas versiones. En este año produjo una versión final en la cual se pueden distinguir, al igual que el poema de la <i>Oda a la Alegría</i> de Friedrich von Schiller, elementos en los que se detecta el deseo del compositor de reunir los asuntos pendientes del pasado y la expresión de ideas que esperaron mucho tiempo para ser definitivamente plasmadas.</p>
1824		<p>El príncipe Nikolai Golitsin, chelista amante de la música, le encargó dos o tres cuartetos, que debían estar dedicados a él. El primero de estos encargos, <i>Cuarteto en mi bemol mayor</i>, fue terminado en este año y el segundo <i>Cuarteto Op.132</i>, fue concluido en Baden. En el segundo movimiento de esta obra encontramos alusiones a su enfermedad.</p>
1825	 <p>Ludwig Van Beethoven</p>	<p>El primer concierto público, después de dos privados, se llevó a cabo el 6 de noviembre de este año por el cuarteto Schuppanzigh, Estas dos obras fueron compradas por el editor Maurice Schlesinger. Beethoven continuó con el tercer <i>Cuarteto Op.130</i>, de seis movimientos de los cuales el último es una gran fuga, para el príncipe Golitsin el cual terminó en noviembre de este mismo año y cuya presentación fue en 1826. En este año Karl su sobrino, hijo de su hermano se inscribió a la Universidad y se mudó a casa de Beethoven. Desafortunadamente la relación entre tío y sobrino nunca fue sencilla.</p>

1826- 1827	<p>Oda a la Alegría (Versos escritos por el poeta Friedrich von Schiller)</p> <p>Texto original en lengua alemana</p> <p>Freude, schöner Götterfunken Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum. Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt; Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel weilt.</p> <p>Texto en español</p> <p>Alegría, Luz Divina, del Elíseo dulce lar, inflamados alleguemos Diosa, a tu celeste altar. Une otra vez tu hechizo a quienes separó el rigor. Fraterniza el orbe entero de tus alas al calor</p>	<p>Karl intentó suicidarse, lo cual afectó enormemente a Beethoven. Schindler en sus descripciones menciona que después de este incidente se le veía como un hombre de 70 años cuando apenas tenía 56.</p> <p>A pesar de los eventos acontecidos y del empeoramiento de su salud, completó el <i>Cuarteto Op.135</i>.</p> <p>Al llegar a Viena con su sobrino, su salud se agrava. Los doctores detectan problemas con el hígado. Se le suministraron calmantes para el dolor de la inflamación del vientre, liberando el fluido del hígado, y este procedimiento se le repitió varias veces a finales de 1826 y principios de 1827.</p> <p>Las noticias de su enfermedad y exageraciones de su mala condición económica se supieron por toda Europa. Recibió por lo tanto ayuda de algunas personas y muchas visitas, entre ellas la de Franz Schubert.</p> <p>Breuning le redactó un testamento muy sencillo, en el que legaba todos sus bienes a Karl. Beethoven lo firmó el 23 de marzo y falleció el 26 de marzo de 1827.</p>
---------------	--	--

II.2 Origen y desarrollo de la forma sonata

La palabra italiana “sonata” proviene del verbo “sonare” que significa “sonar”, a diferencia de la “cantata”, que significa “cantar”. La sonata es una forma musical muy popular que comenzó siendo una obra para ser ejecutada por cualquier número de ejecutantes y sin una forma preestablecida, y con el tiempo el término y su uso se fue restringiendo para designar obras destinadas de manera específica para un intérprete de teclado o para algún instrumento con acompañamiento de piano, utilizando una forma determinada. Se desarrolló desde inicios de la época barroca, cobró auge durante el período clásico, y ha seguido vigente hasta el siglo XXI. Inició en Italia extendiéndose posteriormente hacia Austria, Alemania, Inglaterra y Francia.

Como casi todas las formas musicales, la sonata también sufrió transformaciones musicales y formales. A principios del siglo XVII no había uniformidad en su forma de composición, y el término se utilizaba laxamente para designar piezas breves de carácter instrumental. Con el desarrollo de la forma, la dotación de instrumentos franqueó gradualmente del ensamble (más de tres instrumentos), al trío, y de ahí al solo con acompañamiento de continuo hasta que finalmente, hacia principios del siglo XVIII, ya el término sonata designaba obras para teclado solo o para un instrumento solista con acompañamiento.

A mediados del barroco con Arcángelo Corelli (1653-1713), las sonatas, que contaban con múltiples secciones, se fueron fragmentando en partes muy claras que ya se podían llamar movimientos cuya longitud respondía a una mejor organización: se consolida el uso de los modos menores y mayores, presentan una estructura métrica definida y un ritmo más consistente, así como una textura más homofónica. A grandes rasgos existían tres tipos de sonata:

1. La *sonata da chiesa* o sonata de iglesia. Se utilizaban para reemplazar algunas partes de la misa. Se escribía generalmente para un instrumento que llevaba la melodía como la flauta o el violín, y un bajo continuo tocado por la tiorba o el órgano. Constaban de varias partes: iniciaban con una introducción lenta, después un *allegro*, seguido de un *cantabile* y al final un movimiento enérgico y rítmico.
2. La *sonata de camera* o sonata de cámara. Consistía en un preludio seguido de danzas, que más tarde sería conocida como *partita*, *ordre* o *suite*. El bajo continuo era interpretado por el clavecín. Se componían para la diversión o presentaciones privadas de la corte, así como para los conciertos públicos y entretenimiento de las clases medias.
3. La *sonata a tre*, en la cual dos violines tocan la melodía y un instrumento el bajo continuo.

Las sonatas fueron muy populares en París, Venecia, Londres y Ámsterdam ya que existe un gran número de este tipo de composiciones publicadas y destinadas para uso doméstico. Aunque la sonata se seguía utilizando dentro de la iglesia y de la corte, su mayor empleo fue para la diversión del *amateur* o *diletante*; como un vehículo para lanzar al profesionalismo al compositor o al intérprete; y un recurso para el entrenamiento del estudiante. Los músicos profesionales consideraban que la sonata y el concierto constituían la mejor manera de presentar sus habilidades interpretativas y técnicas.

Domenico Scarlatti (1685-1757) escribió cerca de 500 sonatas para clavecín, que en general constan de un solo movimiento en forma binaria. En general ambas partes utilizan la misma medida métrica y comparten el mismo material temático.

Cuando se escribían sonatas para un solista, en un principio la melodía era únicamente tocada por el instrumento solista, mientras se desarrollaba sobre el bajo continuo, pero es Johann Sebastian Bach (1685-1750) quien logra que tanto el teclado como el instrumento solista compartan la misma línea melódica.

La práctica de la sonata en la época clásica fue decisiva para esta forma, ya que, como se dijo anteriormente, pasó de designar una variedad de piezas de diversos géneros y formas, a referirse a obras concebidas para un solista y teclado (clavecín o piano) o solamente para teclado, y que habitualmente constan de tres o cuatro movimientos. También el término se restringe para denotar una forma de organizar el material temático y musical de un movimiento, en general del primero: se presenta uno o dos temas, los cuales se exponen, se desarrollan y al final se recapitulan. Cuando hablamos de “forma sonata” o “allegro de sonata” nos referimos a este tipo de tratamiento y forma musical. (Véase **II.2.1 La forma sonata**).

Los términos como *divertimento*, *serenata* o *partita* siguieron en uso hasta 1770, pero después de Haydn prevaleció el término de sonata. Al mismo tiempo se popularizaron los nombres de *trío* y *cuarteto* para designar obras con tres y cuatro instrumentos respectivamente que utilizaban el mismo tipo de tratamiento de los movimientos y de la forma.

Los compositores comienzan a tomar en cuenta elementos musicales como el manejo del contraste, el uso de una métrica variada, diversos estilos y la intención de conducir al oyente a través de diversos movimientos como son:

1. Un *Allegro* que implica no solamente el carácter, sino también un tipo de desarrollo formal como se mencionó antes.
2. Un movimiento medio, generalmente tranquilo como un *Andante*, *Adagio* o *Largo*, o bien haciendo referencia al carácter como *gracioso* o *affettuoso*.
3. Un movimiento final rápido llamado *Presto* o *Allegro*, a veces etiquetado como *Finale*, muchas veces con forma de rondó o minuet.

Aunque en un principio no se buscaba dar una unidad al ciclo como un todo, con la práctica y la consolidación de las tonalidades mayor y menor, se consiguió el plan estructural rápido-lento-rápido, plan que correspondía también a las características formales de la sinfonía y del *concerto grosso*. Muchas veces los compositores también planean la tonalidad de cada movimiento para crear cierta unidad.

Es interesante recalcar que el desarrollo de los instrumentos de teclado estuvo muy ligado al de la sonata clásica: el primer piano de Cristofori apareció en 1709 y existen algunas composiciones para este nuevo instrumento, pero fue hasta 1760, en la época clásica, que se extendió ampliamente la composición de sonatas explotando los recursos novedosos del instrumento de Cristofori. En un principio se empleaba la indicación “*para cémbalo o pianoforte*”, y más tarde en el orden contrario “*para pianoforte o cémbalo*”, hasta llegar a la desaparición de la palabra *cémbalo* en 1785. El uso del piano fue sustituyendo poco a poco al clavecín de manera paralela al tiempo en el que se consolida el período clásico.

En el comienzo del clasicismo las sonatas para teclado se pusieron de moda con autores como Domenico Alberti (1710-1740) y C.P.E. Bach (1714-1788), quienes utilizaban los recursos del nuevo estilo *galant* como el llamado bajo de Alberti.

La sonata tuvo su punto máximo de esplendor en este periodo con Franz Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang A. Mozart (1756-1791), culminando con las sonatas de Muzio Clementi (1751-1832) y Ludwig van Beethoven (1770-1827).

La secuencia de movimientos rápido–lento–rápido predominó desde el principio del periodo clásico, encontrando numerosos ejemplos. La mayoría de las sonatas de Mozart tienen tres movimientos. También hubo sonatas de dos movimientos (como la *Op.90 No.27*) y varias de Haydn. Y podemos observar sonatas de cuatro movimientos en Beethoven y Haydn, procedimiento que se inició en los cuartetos de cuerda y las sinfonías. Algunas veces Mozart y Beethoven incluyen movimientos introductorios.

Sobra decir lo importante que es para cualquier estudiante de piano el conocer y practicar las sonatas para piano de Haydn, Mozart y Beethoven.

Hacia finales del período clásico comienzan a surgir relaciones temáticas dentro de los movimientos, factor que no se observa en la cumbre del desarrollo de la sonata clásica. También en algunas sonatas se buscó la unidad por medio de un contenido programático, o mediante la unión de un movimiento al otro usando la indicación *attaca*, sin realizar una pausa de carácter temporal o de cambio de tonalidad.

Durante el romanticismo se siguieron escribiendo sonatas, y aunque la forma cambió, se acuñó el término por extensión. Son importantísimas dentro de la literatura pianística las tres sonatas de Fryderyk Chopin (1810-1849), las de Félix Mendelssohn (1809-1847), las tres de Robert

Schumann (1810-1856), la *Sonata en si menor* de Franz Liszt (1811-1886) y posteriormente las sonatas de Johannes Brahms (1833-1897) y Sergei Rachmaninoff (1873-1943).

La forma sonata ha seguido siendo objeto de estudio a través de las épocas por la profundidad e importancia de la literatura que en torno a ella se ha creado. En el siglo XX grandes compositores retoman esta forma y la adaptan a su lenguaje: Paul Hindemith (1895-1963), Sergei Prokofiev (1891-1953) y Dimitri Shostakovich (1906-1975).

Las sonatas de Alexander Scriabin (1872-1915) comenzaron siguiendo las formas compuestas en el romanticismo tardío, para después seguir su propio camino, generalmente escritas en un solo movimiento. Charles Ives (1874-1954) compuso la *Sonata Concord* (1920) para piano, que recuerda muy poco la forma de la sonata tradicional. La *Primera Sonata para piano* (1946) de Pierre Boulez (1925) utiliza la serie dodecafónica; la *Segunda sonata* (1947-78) representa una gran dificultad técnica y musical para el intérprete; mientras que la *Tercera sonata* explora la música aleatoria.

II.2.1 La forma sonata

Como mencionamos anteriormente, es importante tener clara la diferencia entre los dos usos que el término sonata recibe. Podemos hablar de una obra que lleva por título “sonata”, o de la “forma sonata” o “allegro de sonata”. Cuando hablamos de una sonata, nos referimos a una pieza musical de longitud considerable, para un instrumento solista con acompañamiento o para piano solo, que consta de dos, tres y hasta cuatro movimientos. Se incluyen aquí desde las primeras piezas que llevan este título hasta las que se hayan compuesto recientemente. Y cuando hablamos de “forma sonata”, nos referimos a una estructura formal, generalmente utilizada en el primer movimiento, que tiene aspectos muy definidos como veremos adelante.

Debido a factores históricos que estudiamos en la sección anterior, algunas obras emplean el título de “sonata” (como las de Domenico Scarlatti), pero no necesariamente adoptan la “forma sonata”, y por eso es que no debemos confundir ambos términos.

La forma sonata que vamos a estudiar a continuación floreció durante la época clásica. Como dijimos, el primer movimiento de una sonata es el que por regla general se sirve de la forma sonata, a veces también el tercero. El movimiento lento puede presentar la forma, aunque de una forma menos desarrollada. Cuando no se aplica la forma sonata, encontramos formas simples y homofónicas como ABA, AB, rondós, variaciones y fantasías.

La forma sonata consiste en una estructura tonal en dos partes (tónica-dominante cuando la sonata se encuentra en modo mayor; relativo menor-relativo mayor cuando la sonata está en modo menor), distribuida a lo largo de tres secciones principales.

La primera parte de la estructura coincide con la primera sección y se llama exposición. La segunda parte comprende las otras dos secciones que son el desarrollo y la recapitulación o re-exposición.

Cuadro II-I: Forma sonata

Forma sonata		
Primera parte de la estructura	Segunda parte de la estructura	
Exposición	Desarrollo	Re-exposición

La exposición se divide a su vez en dos grupos: el primer grupo que está en la tónica (mayor o menor), y el segundo que se encuentra en otra tonalidad (por lo regular en la dominante o en el relativo mayor). Ambos grupos pueden incluir uno o varios temas. El tema más prominente del primer grupo se le denomina “tema principal”, y al tema predominante del segundo grupo “tema secundario”.

A continuación se presente el desarrollo. Generalmente aquí se elabora el material de la exposición, desarrollando los temas presentados y modulando a través de una o más tonalidades nuevas. Antes de terminar se prepara la tonalidad y los temas para la re-exposición.

La re-exposición comienza por un doble regreso simultáneo: al tema principal y a la tónica. Puede presentar el material del primero o segundo grupo, esto es, cualquiera de los temas, pero esta vez el tema del segundo grupo lo encontraremos en la tónica.

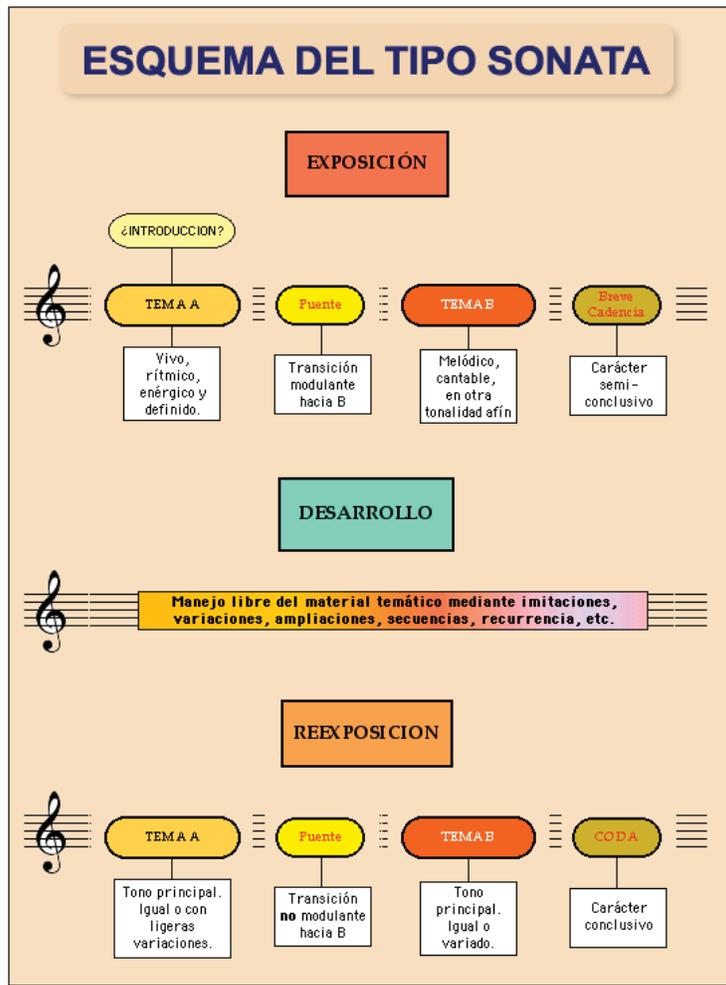
El movimiento puede concluir o bien con una cadencia sencilla en la tónica o con una coda enseguida de la recapitulación, la cual puede variar en longitud y complejidad.

Cuadro II-II: Forma sonata

Forma sonata			
Primera parte de la estructura		Segunda parte de la estructura	
Exposición		Desarrollo	Re-exposición
Primer grupo	Segundo grupo	Elaboración de los temas	Primero o segundo grupo
I o i	V o III	Modulación y preparación	I o i
Tema principal	Tema secundario	Tema principal y/o secundario	Tema principal y/o secundario

Aunque esta es la estructura general de la forma sonata, cada compositor adaptó esta forma a sus necesidades de expresión, y podemos decir que no existen dos sonatas iguales. Los grandes compositores no siguen un molde establecido, sino que lo adaptan a sus necesidades, y por eso la exigencia de redescubrir cada nueva sonata mediante un análisis detallado de cada una de sus partes.

Cuadro II-III: Esquema de la forma sonata



II.3 Análisis estructural de la *Sonata Op.90 No.27 en mi menor* de L.V. Beethoven

La *Sonata Op.90 No.27 en mi menor* fue compuesta el 16 de agosto de 1814, y su publicación fue en Viena del año siguiente. Es importante notar que la última sonata que Beethoven había escrito fue la *Op.81ª Los Adioses* en 1809, y sólo después de 5 años retoma esta forma. Durante estos cinco años Beethoven había afrontado varios problemas importantes, entre ellos su precaria situación económica, el deterioro de su sordera, la muerte de su hermano que lo obligó a hacerse cargo de su sobrino Karl, y aunado a esto hizo una revisión profunda de su ópera *Fidelio*. Entonces quizá realmente no había tenido tiempo de retomar las sonatas para piano.

Pero entonces aparece la *Op.90*. Esta sonata, que presenta grandes innovaciones musicales y expresivas, e inicia el período tardío de composición de Beethoven. Se la dedicó al conde Moritz von Lichnowsky, hermano de Karl von Lichnowsky, familia aristocrática amiga de Beethoven.

Beethoven se inspiró en el idilio y a la vez conflicto que tuvo el conde Moritz con una cantante de ópera llamada Fraülein Stummer.

Existe una anécdota en la cual Beethoven le dijo a uno de sus alumnos que el primer movimiento simbolizaba una lucha entre la cabeza y el corazón; y el segundo un diálogo con la amada. Y aunque no podemos saber si esta anécdota es verdadera, el espíritu de la sonata expresa la idea de estos dos títulos.

Beethoven no utiliza palabras en italiano, como era la costumbre, para indicar el carácter de los movimientos, sino que lo hace en alemán. Tal vez sentía que palabras como *allegro*, *andante*, etc. ya no eran suficientes para expresar su pensamiento musical. Recordemos que la sordera estaba muy avanzada y seguramente intentaba transmitir su idea al ejecutante de la manera más precisa posible. Y a lo largo de toda la sonata Beethoven escribió indicaciones de expresión.

La Op.90 tiene sólo dos movimientos, que corresponde al modelo de quien había sido su maestro, Haydn, ya que varias de sus sonatas tienen dos movimientos. Beethoven también había escrito antes sonatas con esta estructura: la Op.54 No.22 en fa mayor y la Op.78 No.24 en fa sostenido mayor. Posteriormente lo vuelve a hacer en la última sonata, la Op.111 No.32 en do menor. Mozart nunca utilizó esta forma en sus sonatas para piano, y sólo la Sonata para violín y piano en mi menor, aparece esta forma, además que es la única de Mozart en este tono. La Sonata Hob.XVI de Haydn también se encuentra en mi menor, y recordemos la Sonata D.566 de 1817 de Schubert en el mismo tono. Y es de notar la similitud del tercer movimiento *Allegretto*, con el segundo de la Op.90 Beethoven.

Los movimientos de la Op.90 son:

1. *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*: Con viveza y todo el tiempo con gran sentimiento y expresión.
2. *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*: No muy rápido y tocado de forma muy cantable

II.3.1 Primer movimiento: Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

Este movimiento es una forma sonata con las secciones características: la **Exposición** del compás 1 al 81; el **Desarrollo** del 82 al 143; la **Re-exposición** del 144 al 214. Concluye con una coda del 214 al 245.

Pero ante esta forma aparentemente usual, encontramos peculiaridades que la hacen difícil de analizar y nombrar cada parte, especialmente en la exposición y la re-exposición. El **Tema a** consta de tres frases de 8 compases cada una, diferentes entre sí (del compás 1 al 24), más la reafirmación de la tónica (del compás 25 al 28).

Ejemplo 2-1: Tema a

Tema a

Frase 1

Recordemos la anécdota que Beethoven pudo haber contado a sus alumnos sobre la cabeza y el corazón: podemos ver que en la primera frase, en el primer compás con su anacrusa, tenemos marcado el *forte*. Una idea afirmativa que podría ser la cabeza. El segundo compás, en *piano*, el corazón. Esta idea de *forte-piano* se vuelve a repetir en los compases 5 a 8. La idea en *forte* tiene una sonoridad de tipo sinfónico, muy amplia; la idea en *piano*, parecida quizá a un cuarteto de cuerdas.

La segunda frase se presenta en el relativo mayor y es muy contrastante con la anterior. Obsérvese que no hay silencios como habíamos presenciado antes y debe ser tocada muy legato, de principio a fin. Antes de Beethoven se escribían ligaduras por compás, similares a las que realiza un instrumento de cuerda, pero el concepto de Beethoven requiere de un legato muy largo, de toda la frase. Esta frase bien puede recordarnos el corazón, lo expresivo. La tercera frase reafirma la tonalidad de mi menor a través de una cadencia subdominante-dominante-tónica. Ésta última se reafirma en los compases 25 a 28 como una extensión de la tónica.

Estos 24 compases forman una estructura muy compacta, son la médula de este movimiento. Observemos las diferencias de indicaciones dinámicas, de fraseo, articulación y agógicas que Beethoven marca en cada pasaje. Tal profusión de instrucciones representa una novedad con respecto a sus sonatas anteriores.

Después de una sección modulante que utiliza la anacrusa de octavo y silencio de octavo del principio, llegamos al **Tema b**.

Ejemplo 2-2: Tema b

The musical score for Example 2-2: Tema b is presented in four systems. The first system, labeled 'Frase 1', begins at measure 45 and ends at measure 54. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*. The second system, labeled 'Frase 2', begins at measure 55 and ends at measure 60. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *ff*, and *ritard. dim.*. The third system, labeled 'Frase 3', begins at measure 61 and ends at measure 66. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system, labeled 'Sección conclusiva', begins at measure 65 and ends at measure 67. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*.

Consta también de tres frases, con la característica de que todas se encuentran en si menor. La primera consta de 10 compases, y presenta un acompañamiento nuevo en octavos; la melodía de la segunda frase es un arpeggio de si menor (con algunas notas de adorno) en sentido descendente, acompañada por dieciseisavos; la tercera frase es igual a la anterior pero con algunos adornos. Termina en el compás 67, en si menor. Aunque este tema es de un carácter fuerte, no lo va a presentar en el desarrollo. Continúa la sección conclusiva que reafirma el acorde de si menor, dominante del tono original.

El **Desarrollo** presenta dos elementos trabajados anteriormente: melódicamente trabaja con las dos primeras frases del **Tema a**, uniéndolo de manera genial con al acompañamiento en octavos y dieciseisavos del **Tema b**. Beethoven presenta cada frase de una manera muy creativa, llena de colorido y sonoridad.

La **Re-exposición** es igual a la **Exposición**, pero con sus respectivas modulaciones a la tonalidad principal. La **Coda** trabaja con elementos escuchados en el **Tema a**. A continuación adjunto el análisis en un cuadro para que sea más clara su visión y comprensión.

Cuadro II-IV: Análisis estructural: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*

<i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor L.V. Beethoven</i>				
Primer movimiento: <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>				
Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-81	Exposición	Presentación de los temas	i → v	A
1-28	Sección 1	Tema a	i → v	a
1-28	Tema a		i → i	
29-45	Sección modulante		V ₇ /VI → V ₇ /V-v	
45-81	Sección 2	Tema b	v	b
45-67	Tema b		v	
67-81	Sección conclusiva 1		v	
82-143	Desarrollo	Elaboración del tema a	V ₇ → i	B
82-84	Introducción		v	
85-100	Tema a		V ₇ → V ₉ /VI	a'
100-108	Transición		V ₇ /VI	
109-132	Tema a (segunda frase)		VI → i	a''
132-143	Sección conclusiva		i	
144-214	Re-exposición	Regreso a los temas	i → i	A'
144-171	Sección 1	Tema a	i	a
144-171	Tema a		i → VI	
172-188	Sección modulante		V ₇ /VI → i	
188-214	Sección 2	Tema b	i	b
188-210	Tema b		i	
210-214	Sección conclusiva 1		i	
214-245	Coda	Elementos de a	i	Coda

II.3.2 Segundo movimiento: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*

Este movimiento, de carácter tranquilo, amoroso y muy cantado, está en mi mayor y es un rondó con elementos de la forma sonata. Se encuentra conformado por 9 secciones y una coda. Encontramos 4 temas diferentes que he simbolizado por las letras minúsculas **a**, que se repite 5 veces durante el movimiento.

Ejemplo 2-3: Tema a



El tema **b**, de carácter lírico y cantado, inicia en la tonalidad de la dominante y termina en la tónica.

Ejemplo 2-4: Tema b



El tema **c**, que asemeja una canción a dueto.

Ejemplo 2-5: Tema c



El tema **d**, de carácter coral.

Ejemplo 2-6: Tema d



En el **Cuadro II-V** se muestra el análisis detallado. He numerado las secciones conforme van apareciendo (del 1 al 9). Mientras que los temas los he simbolizado mediante una letra minúscula como expliqué anteriormente, a las secciones las he simbolizado con letras mayúsculas **A**, **B**, **C** y **D**. Estas letras mayúsculas nos ayudarán para indicar su repetición o bien su diferencia. El resumen del análisis lo vemos en el **Cuadro II-VI**.

Cuadro II-V: Análisis estructural: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*

Sonata Op.90 No.27 en mi menor L.V. Beethoven Segundo movimiento: <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>				
Compases	División	Descripción	Estructura tonal	Símbolo
1-32	Sección 1		I → V/V	A
1-8	Frase 1	Tema a	I	a
9-16	Frase 2	Tema b	V/V → V-I	b
17-24	Frase 3	Tema b	V/V → V-I	b
25-32	Frase 4	Tema a	I	a
33-40	Frase 5	Puente 1	vi → V/V	Puente 1
33-69	Sección 2		V/V	B

SONATA Op.90 No.27 EN MI MENOR DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

41-48	Frase 6	Tema c	V/V	c
49-56	Frase 7	Tema c	V/V → V/vi	c
56-59	Frase 8	Puente 2	V/vi → V/V	Puente 2
60-69	Sección 3		V	C
60-69	Frase 9	Tema d	V	d
70-113	Sección 4		I → "VI	A
70-77	Frase 10	Tema a	I	a
78-85	Frase 11	Tema b	V/V → V-I	b
86-93	Frase 12	Tema b	V/V → V-I	b
94-101	Frase 13	Tema a	I	a
101-107	Frase 14	Extensión de frase 13	I → i	a'
107-113	Frase 15	Puente 3	i → "VI	Puente 3
114-140	Sección 5	Desarrollo	"VI → V	C
114-117	Frase 16	Tema d	"VI	d
118-121	Frase 17	Tema d	"vi	d
122-125	Frase 18	Tema d	vi	d
126-130	Frase 19	Tema d	VI → V	d
130-140	Frase 20	Puente 3'	V	Puente 3'
140-180	Sección 6		I → V	A
140-147	Frase 21	Tema a	I	a
148-155	Frase 22	Tema b	V/V → V-I	b
156-163	Frase 23	Tema b	V/V → V-I	b
164-167	Frase 24	Tema a	I	a
168-171	Frase 25	Extensión de frase 24	I	a
172-180	Frase 26	Puente 1	vi → V	Puente 1
181-200	Sección 7		V → I	B
181-188	Frase 27	Tema c	V	c
189-196	Frase 28	Tema c	V → V/ii	c
196-200	Frase 29	Puente 2	V/ii → I	Puente 2
200-229	Sección 8		I → V	C
200-203	Frase 30	Tema d	I	d
204-207	Frase 31	Tema d	V/IV	d
208-211	Frase 32	Extensión de frase 31	V/"VI	d
212-221	Frase 33	Puente 4	V/"VI → V	Puente 4
222-229	Frase 34	Puente 2'	V	Puente 2'
230-253	Sección 9		I → V	A'
230-237	Frase 35	Tema a	I	a
238-245	Frase 36	Tema b	V/V → V-I	b
246-253	Frase 37	Tema b	V/V → V	b
254-290	Coda		I → I	Coda
254-264		Elementos de tema a	V → V/ii	
265-276		Elementos de tema a	V/V → I	
276-283		Elementos de tema a	I	
283-290		Elementos de tema a	I	

Cuadro II-VI: Resumen del análisis estructural del segundo movimiento

<i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor L.V. Beethoven</i> <i>Segundo movimiento: Nicht zu geschwind und sehr singbar</i> <i>vorgetragen</i>										
Sección	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Coda
Diseño	A	B	C	A	C	A	B	C	A	Coda

Es importante notar que la primera secuencia es **ABCA**. La siguiente sección **C** puede ser equiparada al desarrollo del movimiento, por su transición modulante. Y se repite la secuencia **ABCA** que termina con la **Coda**.

Curiosamente, las Secciones 1, 4, 6 y 9 ó **A**, son en sí mismas una forma ternaria con forma abba (ver **Cuadro II-V**), lo que le da gran complejidad a este movimiento.

El siguiente cuadro muestra un resumen en donde sólo presentamos el número de compases, las divisiones o secciones, la estructura tonal de cada sección, la letra que la representa, y un resumen de todas las frases que conforman la sección.

Cuadro II-VII: Análisis estructural del segundo movimiento

<i>Sonata Op.90 No.27 en mi menor L.V. Beethoven</i> <i>Segundo movimiento: Nicht zu geschwind und sehr singbar</i> <i>vorgetragen</i>					
Compases	División	Estructura tonal	Diseño	Resumen	
1-32	Sección 1	I → V/V	A	abba - Puente 1	aba -Puente 1
33-69	Sección 2	V/V	B	cc – Puente 2	c –Puente 2
60-69	Sección 3	V	C	d	d
70-113	Sección 4	I → VI	A	abba' - Puente 3	aba' -Puente 3
114-140	Sección 5	VI → V	C	dddd Puente 3	d -Puente 3
140-180	Sección 6	I → V	A	abba' - Puente 1	aba' -Puente 1
172-200	Sección 7	V → I	B	cc – Puente 2	c –Puente 2
200-229	Sección 8	I → V	C	ddde – Puente 2'	d Puente 4 – Puente 2'
230-253	Sección 9	I → V	A'	abb	ab
254-290	Coda	I → I	Coda	Elementos tema a	Coda

Un cuadro aún más resumido, en donde mostramos el diseño, la estructura tonal principal, las tonalidades con letras (E=mi mayor; F⁷=fa sostenido mayor con séptima o dominante de la dominante -si mayor-; H=si mayor; C=do mayor). Las últimas dos filas representan el resumen general.

Cuadro II-VIII: Análisis estructural del segundo movimiento

Sonata Op.90 No.27 en mi menor L.V. Beethoven										
Segundo movimiento: <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i>										
Diseño	A	B	C	A	C	A	B	C	A	Coda
Estructura tonal	I	V/V	V	I	VI → V	I	V → I	I → V	I → V	I
Con letras	E	F ⁷	H	E	Do → H	E	H → E	E → H	E → H	E
Resumen	ABCA			C	ABCA					Coda
Estructura tonal resumen	E (mi mayor)			Do → H	E → H (si mayor)					E

II.4 Sugerencias de interpretación: Matices

El piano fue inventado por Bartolomeo Cristofori di Francesco¹ entre 1709 y 1711 y su desarrollo ha sido una historia de reinenciones, adaptaciones o incluso de la reaceptación de los elementos que fueron parte integral de la concepción original de Cristofori.² Pocos constructores de pianos italianos siguieron las huellas de Cristofori, y principalmente fueron los constructores y músicos alemanes quienes explotaron el invento de Cristofori en los años posteriores a su muerte, acaecida en 1731. A partir de ahí numerosos constructores experimentaron con el nuevo instrumento.³

Predominaron dos tipos de mecanismos: el inglés y el vienés. El primero, poseedor de una estructura más pesada, permitió que los instrumentos soportaran una mayor tensión en las cuerdas, y por lo tanto producían un sonido más fuerte, convirtiéndose así en los instrumentos más sonoros de su tiempo. Por su parte los instrumentos vieneses, originalmente desarrollados por Johann Andreas Stein (1728-1792), de estructura y mecanismo menos pesado y de un toque más profundo, podían producir un sonido más ligero y delicado, y más adecuado para los pasajes de notas rápidas que los instrumentos ingleses.

John Broadwood, fabricante inglés de pianos, fue el primero en 1783 en añadir pedales de prolongación del sonido, en vez de los de rodilla en uso hasta ese entonces.

A medida que el uso del clavicordio y clavecín iba en declive, el piano ganaba el favor del público. Comenzaron a surgir muchos compositores y virtuosos del teclado que escribieron para este instrumento: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Muzio Clementi (1752-1832), Wolfgang A. Mozart (1756-1792), etc., pero quizás fue Beethoven quien mostró mayor interés para que sus obras

¹ Bartolomeo Cristofori (1655-1731), constructor de clavecines y cuidador de los instrumentos de la corte de los Médici en Florencia, fue el primero en construir un instrumento de teclado que emitía el sonido a partir de un mecanismo en el que las cuerdas eran golpeadas por pequeños martillos (martinetes), y en el cual se podían obtener sonidos fuertes y sonidos suaves. Él dio a este instrumento el nombre de “*gravicembalo col piano e forte*” y éste fue el antecesor más directo del instrumento que hoy conocemos como piano (véase Ripin, Edwin M, “Pianoforte” en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980, pág.683.

² En sus inicios, el desarrollo del piano estuvo casi estancado. A partir de 1750 aproximadamente mantuvo un desarrollo intensivo; mientras que a partir de 1800, se abrió un período de estandarización y refinamiento (véase *ibíd.* pp.682-710).

³ Entre los constructores de pianos más renombrados en el siglo XVIII se puede mencionar a los alemanes Gottfried Silbermann y sus alumnos Johann Stein y Johannes Zumpe, quien trabajó en Inglaterra; el austriaco Anton Walter; los ingleses Broadwood y Shudt; franceses como Pleyel y Erard (véase *ibíd.* pp.686-695).

tuvieran un sonido más voluminoso, capaz de soportar la energía de su música, de proyectar sus más intensos sentimientos, y de compensar, en alguna manera, su creciente sordera.

Beethoven expresó que se sentía restringido por las limitaciones del piano, y nunca estuvo completamente satisfecho con todos los recursos de los pianos de su época. Esa insatisfacción se acrecentó hacia sus últimos años, cuando ya no le fue posible escuchar lo que tocaba.⁴ Beethoven requería de sostener un fundamento melódico más profundo, y también era muy incisivo en la búsqueda de una sonoridad más llena, esto por la necesidad de un registro más grave y amplio.

En general los compositores introdujeron el empleo de los tonos graves más rápidamente que el de los agudos. Esto se debió, en parte, a que mostraron menos interés en ellos, y a que los fabricantes de pianos encontraban más difícil añadir cuerdas a sus instrumentos en ese registro.

Los investigadores de la vida y obra de Beethoven han podido identificar catorce de los pianos –ya fueran propios o prestados- que el compositor tuvo durante su vida, aunque tal vez existieron algunos más. Once de ellos eran de constructores vieneses, cuatro de ellos hechos por Stein⁵ y Streicher.

Dentro de la obra de Beethoven dedicada al piano destacan sus 32 sonatas, las cuales fueron creadas a lo largo de su vida, la primera antes de 1783 y la última entre 1821 y 1822. Gracias a su experiencia como intérprete en el piano, Beethoven tuvo un gran interés en los problemas de este instrumento, conoció muy bien las posibilidades del teclado así como las capacidades y limitaciones de los pianos que tuvo a su alcance. A diferencia de Mozart y Haydn, quienes aceptaron e incluso se ajustaron a esas limitaciones, Beethoven lo desafió, haciendo demandas que parecían indicar el potencial sobrehumano de sus obras.⁶

La principal característica del pianoforte que inventó Bartolomeo Cristofori fue precisamente su capacidad para realizar diferentes matices, desde una dinámica apenas audible, hasta el *forte* más estruendoso, ofreciendo una calidad muy expresiva y profunda al momento de interpretar. Gracias a esta cualidad podemos lograr una interpretación colorida, intensa y penetrante.

Los matices son los diferentes grados de intensidad por los que pueden pasar los sonidos. Cuando pulsamos el piano producimos sonidos más fuertes o más suaves, según la fuerza de nuestra percusión.

Los matices se representan por medio de palabras o signos gráficos que sustituyen a una palabra que podría ser larga. Existen dos clases de matices: los uniformes y los graduales. El efecto de un matiz uniforme dura hasta que aparece otro que lo nulifica. Los principales matices uniformes son:

⁴ Existe una carta de Beethoven, en donde expresó su insatisfacción de la siguiente manera “El piano es y se mantendrá como un instrumento inadecuado” (véase Newman, William S., *Beethoven on Beethoven, Playing his piano music his way*, Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company, 1998, pp.54-55.

⁵ Los pianofortes construidos por Stein atrajeron también la atención de Mozart por la ligereza y delicadeza de su sonido, véase *ibíd.*, pág.50.

⁶ *Ibíd.*, pág.68.

Cuadro II-IX: Matices uniformes

Matices uniformes		
Matiz	Abreviatura	Significado
Fortissimo	<i>ff</i>	Muy fuerte
Forte	<i>f</i>	Fuerte
Mezzoforte	<i>mf</i>	Medio fuerte
Piano	<i>p</i>	Suave
Pianissimo	<i>pp</i>	Muy suave

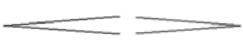
Los principales matices graduales son:

Cuadro II-X: Matices graduales

Matices graduales		
Matiz	Abreviatura	Significado
<i>Crescendo</i>	<i>cresc.</i>	Aumentando gradualmente la intensidad.
<i>Diminuendo</i>	<i>dim.</i>	Disminuyendo gradualmente la intensidad.
<i>Calando</i>	<i>cal.</i>	Disminuyendo, calando.
<i>Smorzando</i>	<i>smorz.</i>	Apagando el sonido poco a poco.
<i>Morendo</i>	<i>mor.</i>	Muriendo.
<i>Perdendosi</i>	<i>perd.</i>	Perdiendo el sonido.

Estos términos pueden substituirse por los signos gráficos llamados *reguladores*, los cuales son ángulos que simbolizan un cambio de matiz gradual. Se encuentran varios de ellos en la sonata.

Cuadro II-XI: Reguladores

Reguladores	
Equivale a <i>crescendo</i>	
Equivale a <i>diminuendo</i>	
<i>Crescendo y diminuendo</i>	
<i>Diminuendo y crescendo</i> (no muy usual)	

Existen además otros signos para conseguir ciertos efectos especiales en la música. Los de uso más frecuente son:

Cuadro II-XII: Efectos especiales

Efectos especiales		
Término	Abreviatura	Significado
<i>Sforzando</i>	<i>sf</i>	Aumento repentino de la intensidad.
<i>Rinforzando</i>	<i>rfz</i>	Reforzamiento del sonido.
<i>Forte-piano</i>	<i>fp</i>	Indica un <i>sforzando</i> seguido de un <i>piano</i> .

Todos estos símbolos fueron desarrollados por las necesidades expresivas y musicales de los compositores, y en gran medida gracias al nuevo instrumento de Cristofori.

Veamos algunos ejemplos de cómo se pueden interpretar los matices escritos por Beethoven. Como vimos en **II.3 Análisis estructural de la Sonata Op.90 No.27 en mi menor de L.V. Beethoven**, esta sonata apareció después de un largo período de no haber compuesto sonatas para piano, e inaugura el período tardío de composición de Beethoven. Presenta varias novedades con respecto a sus trabajos anteriores para piano, y entre ellas el uso exhaustivo y preciso de las indicaciones dinámicas.

Analicemos el **Ejemplo 2-1: Tema a**. Como anteriormente dijimos, en la primer frase del **Tema a** de la *Sonata Op.90 No.27*, Beethoven presenta dos caracteres y matices contrastantes: los dos primeros compases inician con un matiz fuerte, que es contestado inmediatamente en los compases 3 y 4 en piano. ¿Recuerdan la anécdota de la cabeza y el corazón? Ambos deben ser enfatizados para darle un carácter sorpresivo y expresivo a la interpretación.

Una pregunta que nos podríamos hacer es ¿por qué Beethoven escribió al inicio del tema un octavo y silencio de octavo en lugar de una negra con *staccato*? (figura que de hecho se presenta a lo largo de todo el movimiento). Creo que él requería precisión absoluta en la duración de esta primer nota, y en los lugares en donde aparece, además de crear una tensión y expectación para esta figura rítmica que escrito de otra manera no se transmite de la misma forma.

Ejemplo 2-7: Como se encuentra escrito

Tema a
Frase 1

Iniciando con negra con *staccato*

Tema a
Frase 1

Véase como en el segundo ejemplo, en donde hemos cambiado la figura de octavo y silencio de octavo por una negra con puntillo, no se siente la misma expectación, esa sensación de detener la respiración por un momento.

En el compás 8, en la segunda frase no escribe ningún matiz. ¿Cómo debemos realizarlo? La frase anterior terminó en *piano*, y si recordamos, éste es un matiz uniforme, por lo tanto debe permanecer hasta que aparezca una nueva indicación. Entonces, el compás 8 lo iniciamos con la sonoridad en *piano* que dejó la frase anterior, ni más fuerte ni más suave. Debemos ser muy cuidadosos cuando iniciemos esta segunda frase, ya que si iniciamos demasiado *piano* no podremos bajar aún más como se requiere más adelante. Pero tampoco debemos iniciarla por encima del matiz anterior.

La siguiente indicación se encuentra en el compás 13, *dim.*, y dos compases después un *ritard.* acompañado de un *pp* que nos conduce al final de la frase con un calderón, una nota de reposo relativo, ya que es la dominante.

En la tercera frase el compositor indica *in tempo*, invitándonos a retomar el tiempo anterior desde el inicio, y no poco a poco. Obsérvese también que añade un primer regulador, que debemos empezar con el matiz que dejó la frase anterior, para crecer hasta el compás 19, en el acorde de dominante. Mediante otro regulador nos invita a disminuir. Es importante mantener este *crescendo* de forma uniforme, aunque hay que trabajarlo, ya que es difícil por el cambio de registro de la melodía.

Se vuelve a repetir el regulador al final del compás 20 y hasta el 22, en donde necesitamos acentuar el acorde de subdominante para marcar el *fp*. Termina la frase como la anterior, con un *ritard.* Beethoven, indica después nuevamente *in tempo*, para recobrar el tiempo inmediatamente después, con la reafirmación de la tónica.

Como se ve en estos primeros compases, el compositor es muy exacto, no deja mucho a la elección del intérprete, y es necesario trabajar cada frase una y otra vez para lograr el efecto requerido por Beethoven.

Analícese también el **Ejemplo 2-2: Tema b.** Parece que Beethoven en estos pocos compases quería que el oyente viviese una experiencia intensa y contrastada: desde lo más sutil hasta el extremo de una sonoridad orquestal y poderosa. Nos pide comenzar en *forte*. Después, en el compás 51 aparece en *pp*, que crece en el compás 52 para llegar a la mayor fuerza en el compás 53, en donde marca un *ff*. Necesitamos mantener esa sonoridad en ese compás, pero en el siguiente comenzar a disminuir para llegar, en tan sólo tres tiempos, a un *piano*.

Es un gran reto el lograr todo este cambio de matices e intenciones, pero la sonata es una obra maestra que exige un gran compromiso y precisión por parte del intérprete.

El **Tema a** del segundo movimiento comienza en *piano* y *dolce*. Es importante mencionar que existen tres planos, y el trabajo del intérprete es aprender a balancearlos:

1. La soprano que lleva el canto principal, por lo que el matiz, aunque es *piano*, tiene que hacerse dulce, timbrado y muy cantado.
2. La contralto en dieciseisavos, que debe realizarse como un murmullo.
3. Los bajos, que marcan los tiempos fuertes en los primeros dos compases, y después la cadencia a la tónica. Deben también ser enfatizados y producidos con profundidad, aprovechando la resonancia grave del piano. Es posible y deseable utilizar el pedal derecho.

Ejemplo 2-8: Inicio del segundo movimiento



Obsérvese cómo se usan las ligaduras en este segundo movimiento. Parecen frases de largo aliento, como si Beethoven no quisiera dejar que la sonoridad desapareciese en ningún momento.

Todas las indicaciones del compositor forman una unidad con la obra, y por eso es necesario realizar un estudio minucioso de cada una de ellas, probando una y otra vez en el teclado para lograr el efecto requerido.

Recomiendo trabajar cada movimiento, en una primera instancia, fuera del teclado: leer y estudiar la partitura “a ojo” con el fin reconocer cada dinámica y agógica indicada. Después, ya frente al piano, realizar un estudio cuidadoso por manos separadas, para después juntarlas y rectificar el nivel de intensidad y balance de cada frase. Siempre debemos comparar cada frase con la anterior y con la siguiente, tratando de ir logrando una unidad.

II.5 Grabaciones de la *Sonata Op.90 No.27 en mi menor* de L.V. Beethoven en Internet

Gracias a que el Internet ahora es accesible para mucha gente, propongo escuchar algunas grabaciones de la *Sonata Op.90 No.27* que se encuentran en la página de videos YouTube.

Para acceder a los ejemplos:

1. Si están consultando este trabajo por medio de una computadora necesitarán:
 - a) Estar conectados a un servidor de red.
 - b) Colocarse sobre la dirección indicada y hacer Ctrl+clic. Esto los conducirá a la dirección citada.
2. Si lo consultan de manera escrita:
 - a) Abrir el servicio de internet en alguna computadora.
 - b) Ingresar a la página de YouTube.
 - c) Copiar la dirección de correo en la barra de direcciones del buscador de YouTube.
 - d) Dar *enter* para acceder a la dirección citada.

Wilhelm Kempff: Nació en Jüterbog, Alemania el 25 de noviembre de 1895, y murió en Positano, Italia el 23 de mayo de 1991. Estudió en Berlín y Postdam.
Primer movimiento: <http://www.youtube.com/watch?v=Wchgnkez-UY>.
Segundo movimiento: http://www.youtube.com/watch?v=m5qx_-B9RwI.

Sviatoslav Richter: Nació en 1915 y murió en Ucrania en 1997. Inició como pianista autodidacta, para después convertirse en alumno de Heinrich Neuhaus en el Conservatorio de Moscú.
Primer movimiento: <http://www.youtube.com/watch?v=dxKssdbpOjI>.
Segundo movimiento: <http://www.youtube.com/watch?v=cmBXW3N8z6E>.

Daniel Barenboim: Nació en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1942. Músico argentino de familia judía, de origen ruso y nacionalizado israelí y español, y con la ciudadanía palestina.
Primer movimiento: <http://youtu.be/q5fT2vaxVaU>
Segundo movimiento: <http://youtu.be/hl6qL5xZakk>

II.6 Bibliografía

II.7.1 Medios impresos

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

Buchet, Edmond, *Beethoven, leyenda y verdad*, Ed. Madrid: Rialp, 1991, 365 pp.

Cooper, Barry, (ed.), “Historical Background” en *The Beethoven Compendium A guide to Beethoven’s life and music*, London: Thames and Hudson Ltd., 1991, 58-69 pp.

De la Guardia, Ernesto, *Las Sonatas para piano de Beethoven*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967, 366–380 pp.

E. William, E. Arnold, M. Franklin, F. Michael, *Enciclopedia Juvenil Grolier*, Tomo 5, Canada: Editorial Cumbre, 1982, 1672–1679 pp.

Chantavoine, Jean, “Las sonatas” en *Los maestros de la música: historia de la música a través de la vida de los grandes músicos: Beethoven*, Eduardo Chavarri (trad.), Buenos Aires: Editorial Tor, 1942, 65-98 págs.

Cheiner, Sophie, *Ludwig van Beethoven a través de sus 32 sonatas*, Julián Gorkin (trad.), México D. F.: Editorial B. Costa Amic, 1948, 27–74 págs.

Fisher, Hans Conrad, Kcock, Erich, *Ludwig van Beethoven, A study in text and pictures*, New York: Macmillan St. Martin’s Press, 1970.

Gaymar, Konstantin, *Historia del piano y sus grandes maestros*, Buenos Aires: Ed. Centurión.

Green Douglass, *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*, 2a.ed., Austin, Texas: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Newman, William S., *Beethoven on Beethoven, Playing his piano music his way*, Nueva York-Londres: W. W. Norton and Company, 1998.

Randel, Michael (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusets–Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Riehn Rainer, Klaus, Metzger Heinz, *El problema de la interpretación*, Editorial Labor, 1992.

Rosen, Charles, *Formas de sonata*, España: Span Press, 1998, 376 pp.

Sadie, Stanley (ed.), “Beethoven” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* in twenty volumes, Vol.2, England: MacMillan Publishers, 1980, 354–383 pp.

Sierra Moncayo, Rodrigo, *Notas al programa para obtener el título de Licenciado en piano*, Escuela Nacional de Música de la UNAM, Asesor: Mauricio Ramos Viterbo, México, 2010.

Solomon, Maynard, *Beethoven*, Buenos Aires: Editorial Javier Vergara, 1990.

II.7.2 Medios electrónicos

Schiff, Andrés, Conferencia acerca de la *Sonata Op.90 No.27 en mi menor* de Ludwig van Beethoven, http://audio.theguardian.tv/sys-audio/Arts/Culture/2006/12/13/01-27_emin_op90.mp3, Wilgmore, Londres, 2006.

II.7.3 Ilustraciones

Pág.25 Primera página de la *Sonata Op.90 No.27 en mi menor* de L.V. Beethoven.

Pág.25 Retrato de L.V. Beethoven en 1820,
<http://www.gratisblog.com/index.php?itemid=142370>, noviembre 2010.

Pág.26 Casa de Beethoven en Bonn,
<http://www.guiarte.com/bonn/que-ver/casa-beethoven-bonn.html>, noviembre 2010.

Pág.26 Beethoven a los trece años,
http://es.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven, noviembre 2010.

Pág.27 Toma de la Bastilla,
<http://historythecuartoo.blogspot.com/2009/11/toma-de-la-bastilla.html>, noviembre 2010.

Pág.27 Conde Ferdinand von Waldstein,
http://en.wikipedia.org/wiki/Count_Ferdinand_Ernst_Gabriel_von_Waldstein, noviembre 2010.

Pág.27 Maximilien Robespierre,
<http://elmotosierraschico.blogspot.com/2010/11/robspierre.html>, noviembre 2010.

Pág.28 Friedrich Wilhelm II,
Pág.28 Rodolphe Kreutzer,
http://www.madaboutbeethoven.com/pages/people_and_places/people_patrons/people_patrons_kreutzer.htm, noviembre 2010.

Pág.28 Napoleón Bonaparte,
<http://www.mundocuriososencillo.com/paginastxt/Napoleon%20Bonaparte.html>, noviembre 2010.

Pág.28 Carl von Lichnowsky,
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince_Carl_Lichnowsky.jpg, noviembre 2010.

Pág.29 Franz Gerhard Wegeler,
http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Gerhard_Wegeler, noviembre 2010.

Pág.29 Giuletta Guicciardi,
<http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/klassik/beethoven/1801.htm>, noviembre 2010.

Pág.29 Conde Andrei Kirillovich Razumovsky, <http://raptusassociation.org/sym5e.html>, noviembre 2010.

Pág.30 Muzio Clementi, http://es.wikipedia.org/wiki/Muzio_Clementi, noviembre 2010.

Pág.30 Archiduque Rudolph,
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rudolf-habsburg-olmuetz.jpg>, noviembre 2010.

Pág.31 Johann Wolfgang von Goethe,
<http://basicmix.wordpress.com/2010/03/09/citas-celebres-de-johann-wolfgang-von-goethe/>, noviembre 2010.

Pág.32 Campaña napoleónica en Rusia,
<http://www.taringa.net/posts/info/2670994/tierra-quemada.html>, noviembre 2010.

Pág.32 Duque de Wellington,
http://www.regmurcia.com/servlet/s.S1?sit=c,373,m,1207&r=ReP-19114-DETALLE_REPORTAJES, noviembre 2010.

Pág.33 El Congreso de Viena,
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:CongressVienna.jpg>, noviembre 2010.

Pág.33 Batalla de Waterloo, http://www.davidcaixal.com/?page_id=404, noviembre 2010.

Pág.34 Friedrich von Schiller, <http://www.moonmentum.com/blog/2010/05/09/>, noviembre 2010.

Pág.34 Ludwig Van Beethoven, <http://webinteresante.com/2010/11/beethoven-murio-asesinado-por-su-medico/>, noviembre 2010.

Pág.40 Esquema de la forma sonata,
<http://recursos.cnice.mec.es/musica/provisionales/contenidos/formas/formasonatada.htm>, diciembre 2010.

Índice 3: *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor de Fryderyk Chopin*

Índice 3: <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de Fryderyk Chopin	58
III.2 Origen y desarrollo de balada	73
III.3 Análisis estructural de la <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de F. Chopin	74
III.4 Sugerencias de interpretación	78
III.5 Grabaciones de la <i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> de F. Chopin en Internet	81
III.6 Bibliografía	83
III.6.1 Medios impresos	83
III.6.2 Medios electrónicos	83
III.7.3 Ilustraciones	83



Primera página de la *Balada Op.47 No.3*



**Única fotografía de Chopin.
Se cree que fue tomada en 1849,
poco antes de su muerte.**

III.1 Cuadro sinóptico: Contexto histórico, vida y obra de Fryderyk Chopin

Año	Contexto histórico	Vida y obra de F. Chopin
PRIMEROS AÑOS		
1810	 <p data-bbox="402 806 841 863">Casa natal de Chopin en Zelazowa Wola, Polonia</p>   <p data-bbox="402 1709 841 1818">Mikolaj (Nicolas) Chopin y Tekla Justyna Kryżanowska, padres del compositor. Ambas fotografías fueron tomadas en 1829</p>	<p data-bbox="862 428 1406 625">Fryderyk Chopin nació el 22 de febrero o 1 de marzo en la aldea Zelazowa Wola, en el voivodato de Mazovia, a 60 kilómetros de Varsovia en el centro de Polonia, en una pequeña finca propiedad del conde Skarbek, que formaba parte del Gran Ducado de Varsovia. Recibió el nombre de Fryderyk Franciszek Chopin.</p> <p data-bbox="862 627 1406 940">La fecha de su nacimiento es incierta: el propio compositor (y su familia) declaraba haber venido al mundo en 1810, el 1 de marzo y siempre celebró sus cumpleaños en aquella fecha, pero en su partida bautismal figura como nacido el 22 de febrero. Si bien lo más probable es que esto último fuese un error por parte del sacerdote (fue bautizado el 23 de abril en la iglesia parroquial de Brochow, cerca de Sochaczew, casi ocho semanas después del nacimiento). Esta discordancia se discute hasta el día de hoy.</p> <p data-bbox="862 942 1406 1423">Su padre, Mikołaj (Nicolás) Chopin (Marainville, Lorena, 1771-1844), era un emigrado francés con lejanos ancestros polacos, que se había trasladado a Polonia en 1787, animado por la defensa de la causa polaca, y era profesor de francés y literatura francesa; también era preceptor de la familia del conde Skarbek. Su madre, Tekla Justyna Kryżanowska (Dlugie, Kujawy, 1782-1868) pertenecía a una familia de la nobleza polaca venida a menos y era gobernanta de la finca. Sin embargo, la familia se trasladó a Varsovia en octubre del mismo año, pues su padre había obtenido el puesto de profesor de francés en el Liceo de Varsovia. Ambos tuvieron tres hijas más: Ludwika (también conocida como Ludvika, 1807-1855), Izabella (1811-1881) y Emilia (1813-1827). Fryderyk era el segundo hijo y único varón.</p> <p data-bbox="862 1425 1406 1745">Fryderyk y sus hermanas crecieron en un entorno en el que el gusto por la cultura en general, y la música en particular, era considerable. Su primera maestra de piano fue su hermana Ludwika, con quien luego tocaba duetos para piano a cuatro manos. Al destacar pronto sus excepcionales cualidades, a los seis años sus padres lo pusieron en manos del maestro Wojciech Zywny, violinista amante de la música de Johann Sebastian Bach, (hecho entonces poco común) y de W.A. Mozart, ya que basaba sus enseñanzas principalmente en dichos compositores.</p>

<p>1812</p>	<p>Caída de Napoleón. Si bien los europeos habían pensado que Napoleón y sus ejércitos eran invencibles, en aquel año cambió el panorama con la derrota en España y el desastroso final de la campaña de Rusia.</p>	 <p>Retirada de las tropas francesas en 1812. Cuadro de Illarion Pryanishnikov</p>
<p>1813</p>	<p>Holanda y Prusia declaran la guerra a Francia. Gran Bretaña, Rusia y Austria se unieron contra Napoleón. A medida que los aliados iban aproximándose a París, Francia se volvía contra su emperador. Napoleón tuvo que abandonar el trono y fue desterrado Elba, pequeña isla situada frente a las costas de Italia</p>	 <p>Imagen satírica de Napoleón en la isla de Elba</p>
<p>1815</p>	<p>Napoleón huye de Elba y reconquista el apoyo de París. Gran Bretaña y Prusia tomaron las armas una vez más, bajo el mando de los generales Wellington y Blücher. En Bélgica, donde se llevó a cabo la batalla de Waterloo, Napoleón fue derrotado de modo definitivo En Europa, después de Napoleón, en el Congreso de Viena se vuelven a reunir a las potencias que se habían aliado para derrotar a los ejércitos franceses, con la intención de conseguir una paz duradera para el continente. El canciller austriaco Metternich, el ministro de asuntos exteriores británico vizconde Castlereagh y el zar de Rusia Alejandro I, convinieron en trazar un nuevo mapa de Europa. La derrotada Francia estaba representada por Talleyrand, su ministro de asuntos exteriores. Se proponían devolver el continente Europeo a la situación anterior a Napoleón, pero al mismo tiempo deseaban establecer estados nuevos y fuertes en las fronteras de Francia, con la finalidad de resguardarse de las futuras ambiciones francesas. La Santa Alianza o concierto de las potencias, formada por Gran Bretaña, Austria, Rusia y Prusia se constituyeron en este año con la firma de un acuerdo. Su propósito era mantener la paz con la garantía de que tanto Francia como los demás países Europeos respetaran lo acordado en el Congreso de Viena. En este año había ocupado el trono de Francia, con la aprobación de los aliados,</p>	 <p>Batalla de Waterloo</p>  <p>Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, (París 1754-París, 1838)</p>

	<p>Luis XVIII. Cuando nueve años más tarde murió, le sucedió su hermano Carlos X, de mentalidad más reaccionaria, que favoreció a la aristocracia y la iglesia, e intervino en la política.</p> <p>Aquello encolerizó al pueblo de París. Estallaron disturbios en las calles, y los soldados, enviados para aplastar a los rebeldes, se unieron a los revoltosos. Carlos abandonó su trono al punto y se marchó del país. Tenía que sucederle su nieto de diez años, pero la gente no lo aceptó. En su lugar, fue elegido Luis Felipe, descendiente de un monarca francés anterior, más liberal. Una vez más los parisinos lograban su propósito. Se acortaron los poderes reales y se amplió el derecho de voto de los ciudadanos.</p> <p>Siguiendo el ejemplo de Francia, belgas y polacos se alzaron contra sus monarcas extranjeros. Sólo los primeros lograron la victoria. Hacía mucho que se sentían descontentos con sus gobernantes holandeses, y cuando advirtieron la fuerza de su afán de independencia, Gran Bretaña y Francia los apoyaron con toda energía. En cuanto a Polonia, el Congreso de Viena la había entregado a Rusia.</p>	 <p>Luis XVIII de Francia (1755-1824)</p>
<p>1817</p>		<p>A los siete años de edad, compuso su primera obra y como no sabía escribir muy bien, la pieza fue transcrita por su padre. Se trataba de la <i>Polonesa en sol menor</i> para piano, publicada en noviembre de 1817 en el taller de grabado del padre J.J. Cybulski, director de la Escuela de Organistas y uno de los pocos editores de música polacos de su tiempo. Ese mismo año compuso otra <i>Polonesa en si bemol mayor</i>. A éstas siguieron otras polonesas, además de marchas y variaciones. Algunas de estas composiciones se encuentran hoy perdidas.</p> <p>Entre 1817 y 1827, la familia Chopin vivió en un edificio adyacente al Palacio Kazimierz en la Universidad de Varsovia. El edificio está adornado en la actualidad con un perfil de Chopin.</p>
<p>1818</p>	 <p>Vojtech Matyás Jírovec (1763-1850). Compositor y director de orquesta checo</p>	<p>A los ocho años tocaba el piano con maestría, improvisaba y componía con soltura. Dio su primer concierto público el 24 de febrero de 1818 en el palacio de la familia Radziwill de Varsovia, donde tocó el <i>Concierto en mi menor</i> de Vojtech Jirovec. Pronto se hizo conocido en el ambiente local de la ciudad, considerado por todos como un niño prodigio y llamado el “pequeño Chopin”. Comenzó a dar recitales en las recepciones de los salones aristocráticos de la ciudad, para las familias Czartoryski, Grabowski, Sapieha, Mokronowski, Czerwertynski, Zamoyski, Radziwill, Lubecki, Zajaczek, Skarbek y Tenczynski, tal como hiciese Mozart a la misma edad. Así se ganó un número creciente de admiradores.</p> <p>También desde su niñez se manifestó ya un hecho que marcó poderosamente su vida: su quebradiza</p>

		salud. Desde niño había sufrido inflamaciones de los ganglios del cuello y había tenido que soportar frecuentes sangrías.
1821	Napoleón fue desterrado a una pequeña isla del Atlántico meridional donde fue confinado a su muerte.	
1822	 <p>Józef Ksawery Elsner (1769-1854)</p>	<p>Terminó sus estudios con Żywny y comenzó a tomar clases privadas con el silesiano Józef Ksawery Elsner, director de la Escuela Superior de Música de Varsovia.</p> <p>Probablemente recibió irregulares pero valiosas lecciones de órgano y piano con el renombrado pianista bohemio Vilem Würfel Elsner, también amante de Bach, quien se encargó de perfeccionarlo en teoría musical, bajo continuo y composición.</p>
1823		A partir de julio de 1823 el joven Chopin compaginó sus estudios con Elsner con sus cursos en el Liceo de Varsovia (donde enseñaba su padre), donde ingresó al cuarto ciclo y recibió clases de literatura clásica, canto y dibujo.
1824	 <p>Casa en Szafarnia (Dobrzyń) donde Chopin veraneó en 1824</p>	<p>Pasó sus vacaciones en Szafarnia Dobrzyń, en casa de un amigo, alumno de su padre. Allí tuvo contacto por primera vez con la tierra polaca y los campesinos que la habitaban y con la música folclórica de su patria. Estos breves contactos le bastarían para sembrar en su mente adolescente lo que luego emergería en la madurez de su genio.</p>
1826		<p>El 7 de julio Fryderyk completó sus estudios en el Liceo y se graduó el 27 del mismo mes. Al mes siguiente viajó por primera vez fuera de Polonia: fue con sus hermanas a descansar a Bad Reinerz (actual Duszniki-Zdrój) en Silesia del Sur.</p> <p>En noviembre del mismo año se inscribió en la Escuela Superior de Música de Varsovia, entonces parte del Conservatorio de la ciudad y conectada con el Departamento de Artes de la Universidad. Allí continuó sus estudios con Elsner, pero no asistió a las clases de piano. Elsner, que lo conocía, comprendió su decisión, pero fue muy exigente en las materias teóricas que le enseñó, sobre todo en contrapunto. Gracias a esto, adquirió una sólida comprensión y técnica de la composición musical.</p> <p>En este tiempo, compuso su <i>Sonata para piano Op.4 no.1</i>, sus <i>Variaciones sobre el aria "Là ci darem la mano" Op.2</i> de la ópera <i>Don Giovanni</i> de Mozart para piano y orquesta y el <i>Trío para violín, violonchelo y piano Op.8</i>, evidentemente obras de mayor envergadura, basadas en formas clásicas. Elsner escribiría en las calificaciones finales de sus estudios: "talento sorprendente y genio musical".</p>

<p>1828</p>	 <p>Chopin en 1829, obra de Ambroży Mieroszewski</p>	<p>En marzo de 1828 el famoso compositor y pianista alemán Johann Nepomuk Hummel llegó a Varsovia a dar conciertos; Chopin tuvo ocasión de escucharlo y conocerlo.</p> <p>En noviembre del mismo año se produjo su segunda salida de Polonia: viajó a Berlín con el profesor Feliks Jarocki, colega de su padre, para asistir a un Congreso de Naturalistas. En esa ciudad se concentró en conocer la vida musical en Prusia, escuchó en la Academia de Canto las óperas <i>Cortez</i> de Gaspare Spontini, <i>Il matrimonio segreto</i> de Domenico Cimarosa y <i>Le Colporteur</i> de George Onslow, y quedó fascinado por el oratorio <i>Cäcilienfest</i> de Georg Friedrich Händel.</p> <p>Fryderyk siempre mantuvo un gran interés por la ópera, estimulado por su maestro Elsner. Tres años antes había quedado impresionado por <i>El barbero de Sevilla</i> de Gioacchino Rossini. En sus viajes siempre se dio tiempo para asistir a representaciones operísticas. Comenzó a componer los <i>12 Estudios Op.10</i>, que fueron terminados en 1833.</p>
<p>1829</p>	 <p>Niccolò Paganini (1782-1840)</p>	<p>En mayo de 1829, el célebre violinista italiano Niccolò Paganini llegó a Varsovia a dar conciertos. Chopin acudió a verlo y quedó profundamente deslumbrado por su virtuosismo. Su deuda con él ha quedado patente en el <i>Estudio para piano Op.10 no.1</i>, que componía por esos días.</p>
<p>1829</p>	 <p>Litografía de 1830 del Teatro Kärntnertor</p>	<p>Su prestigio local como compositor y pianista ya traspasaba las fronteras de su patria, tanto que el violinista Rodolphe Kreutzer (destinatario de la <i>Sonata para violín no.9</i> de Ludwig van Beethoven), Ignaz von Seyfried (discípulo de Mozart), los fabricantes de piano Stein y Graff, y el editor Hasslinger, entre otros, deseaban que el joven diese un concierto en Viena.</p> <p>En 1829 realizó un breve viaje a aquella ciudad, el primero como concertista en el extranjero. En dos conciertos (el 11 y el 18 de agosto) en el Teatro Kärntnertor, presentó sus <i>Variaciones Op.2</i> (compuestas dos años antes) entre otras obras suyas. El éxito fue apoteósico y el joven compositor no salía de su asombro por la cálida aceptación de sus composiciones y su técnica interpretativa por parte del exigente público vienés. La crítica fue inmejorable, pero algunos criticaron el poco volumen que conseguía en el piano, parte de su estilo de interpretación, más adecuado al salón que a la sala de conciertos. Por otro lado, gracias al éxito de las variaciones mozartianas, ésta se convirtió en su primera obra publicada por un editor extranjero, Haslinger, en abril de 1830.</p> <p>Después de pasar por Praga, Dresde y Breslau (actual Wrocław), regresó a Varsovia, donde se enamoró de Konstancja (Konstanze) Gladkowska (1810-1880), una joven estudiante de canto del Conservatorio, que había conocido en 1828 en un concierto de estudiantes de Carl Soliva. De esta primera pasión juvenil nacieron varias obras memorables: el <i>Vals Op.70 no.3</i> y el movimiento lento de su primer</p>

		<p><i>Concierto para piano y orquesta en fa menor</i>. Dicha obra fue estrenada en el Club de Mercaderes de Varsovia en diciembre del mismo año y publicada posteriormente como <i>Op.21 no.2</i>. También le informaba a Woyciechowski: “He compuesto unos pocos ejercicios; te los mostraré y tocaré pronto” que se convertirían en la primera serie de <i>Estudios Op.10</i>. Además, componía ya sus primeros nocturnos del <i>Op.62 no.1</i> y sus <i>Canciones Op.74</i> para voz y piano sobre poemas de Stefan Witwicki.</p>
<p>1830</p>	<p>29 de noviembre: Levantamiento en Polonia: insurrección polaca contra los rusos.</p>	<p>Emprendió un viaje de estudios por Europa. Originalmente pensó en viajar a Berlín, adonde había sido invitado por el príncipe Antoni Radzisiwiłł, gobernador del Gran Ducado de Posnania designado por el rey de Prusia.</p> <p>Sin embargo, finalmente se decidió por Viena, para consolidar los éxitos de su primera gira. Aunque su correspondencia de este tiempo en Polonia tiene un tono de cierta melancolía, fueron tiempos felices para él, celebrado por los jóvenes poetas e intelectuales de su patria. Konstancja se casaría con otro hombre en 1830.</p>
<p>1830</p>	<div data-bbox="407 827 818 1087" data-label="Image"> </div> <p>La toma del arsenal de Varsovia, uno de los primeros sucesos del Levantamiento de Noviembre</p>	

VIENA	
1830	<p>La política del “concierto de las potencias”, en especial la de Metternich, creó graves problemas. Se produjo en París una rebelión, que se extendió rápidamente a otras partes del continente.</p> <p>El XIX ha sido llamado el siglo de los “ismos”. En las generaciones que siguieron a los disturbios de este año se arraigaron muchas ideas y creencias que estaban destinadas a destruir la inestable paz instalada en Europa.</p> <p>Estas ideas hallaron favorable acogida en el corazón y la mente de los franceses. Socialismo, republicanism y bonapartismo competían para lograr el apoyo de las clases trabajadoras. El primero sostenía que el estado debía ser el propietario de las fábricas y los talleres; el segundo afirmaba que el pueblo había de participar en el gobierno y el tercero sostenía que Francia debía encontrar un jefe capaz de obtener nuevas victorias y mayor poder en Europa.</p>
PARÍS	
1831	<p>Viéndose forzado a renunciar a su primera intención de viajar a Italia debido a la situación política, decidió dirigirse a Londres vía París.</p> <p>El 20 de julio de 1831 dejaba Viena, pasando por Linz y los Alpes hasta Salzburgo. El 28 de agosto llegó a Múnich, donde tocó en una <i>matinée</i> de la Philharmonische Verein. A inicios de septiembre llegó a Stuttgart, donde conoció a Johann Peter Pixis.</p> <p>En esta ciudad se enteró de la caída de Varsovia ante las tropas rusas y del fin del Levantamiento de Noviembre. La noticia le impactó tan hondamente, que le causó una fiebre y una crisis nerviosa.</p> <p>Los llamados <i>Diarios de Stuttgart</i> revelan su desesperación, rayando a veces en la blasfemia. La tradición considera que fruto de estas noticias y estos sentimientos nacieron el <i>Estudio Revolucionario en</i></p>

		<p>do menor Op.10 no.12 y el <i>Preludio en re menor Op.28 no.24</i>, aunque lo más probable es que los compusiese en Varsovia.</p>
<p>1831</p>		<p>Chopin llegó a París a mediados de septiembre, ciudad donde residiría el resto de su vida. París era el centro mundial de la cultura y muchos de los mayores artistas del mundo vivían allí: Víctor Hugo, Honoré de Balzac y Heinrich Heine, entre los escritores. Pronto el joven polaco conocería a varios de estos intelectuales y llegaría a formar una parte importante de esa intensa actividad cultural. El doctor Giovanni Malfatti le había dado una carta de recomendación para el compositor Ferdinand Paër, la que le abrió muchas puertas. Pronto tendría contacto con Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Pierre Baillot, Henri Herz, Ferdinand Hiller y Friedrich Kalkbrenner, uno de los pianistas más grandes de su tiempo, llamado el “rey del piano”. Al escucharle, Kalkbrenner alabó su inspiración y buen gusto, pero también le objetó varios defectos y se ofreció para darle lecciones durante tres años, pero las lecciones duraron aproximadamente un año.</p>
<p>1832</p>	 <p>Chopin tocando frente a la familia aristocrática de los Radziwiłł. Cuadro de Henryk Siemieradzki, 1887</p>	<p>De ese modo fue introduciéndose gradualmente en la actividad musical de París, desistiendo del viaje a Londres que originalmente había planeado hacer. Su primer concierto público fue tan fabuloso que se convirtió en el tema de conversación de toda la ciudad. Éste se llevó a cabo el 26 de febrero en la Sala Pleyel. En el programa figuraba su <i>Concierto en fa menor</i> y las <i>Variaciones</i> mozartianas; en la segunda parte compartió el escenario con notables pianistas como Camille-Marie Stamaty, George Osborne y Ferdinand Hiller, para interpretar una <i>Polonesa</i> de Kalkbrenner, a seis pianos. Entre el público se encontraban músicos de la talla de Félix Mendelssohn y Franz Liszt, y entabló pronto amistad con el último, que también radicaba en la ciudad. Se sentía sorprendido y estimulado por la intensa vida cultural y también por la libertad de acción que podía ejercer. En abril el cólera hizo estragos en la población de París, diezmó a las clases trabajadoras e hizo huir a las provincias a los más pudientes, muchos de ellos mecenas de los artistas, quienes se vieron en apuros económicos. Un día de mayo, Chopin se paseaba por el boulevard y se encontró con Valentín Radziwiłł, padre del príncipe Antonio, quién lo invitó a una velada ofrecida por James de Rothschild. El joven se sentó al piano y obtuvo un éxito mucho mayor que en ninguno de los conciertos que había dado hasta entonces. Estaba presente la élite de la sociedad y de la noche a la mañana el nombre de Chopin vuela de boca en boca. Se aprecia su distinción y su talento. Es solicitado como maestro, y la baronesa de Rothschild encabeza la lista. Entre las familias adineradas, los Rothschild se entusiasmaron particularmente con el talento de Chopin, y junto a otras familias pudientes (como la princesa de Vaudemont, el príncipe Adam</p>

		<p>Czartoriski, el conde Apponyi o el mariscal Lannes) lo tomaron bajo su protección. La situación cambia bruscamente, el horizonte se aclara y la esperanza renace en Chopin. Y aunque el oficio de profesor no era en modo alguno lo que tenía en vista, desde mayo comenzó a ganarse la vida dando clases de piano y pronto llegaría a convertirse en un pedagogo muy requerido y bien pagado hasta el fin de su vida.</p> <p>Prefirió presentarse en las veladas que se ofrecían en los salones de la sociedad aristócrata, en una atmósfera intimista con una pequeña y singular audiencia, no ávida de virtuosismo, sino especialmente culta y sensible y afín al músico. Este público estaba compuesto en buena parte por artistas, entre ellos Eugène Delacroix, la familia Rothschild, Adam Mickiewicz, Heinrich Heine, la condesa Marie d'Agoult y Franz Liszt, además de otros miembros de la alta sociedad; Por esa razón, a diferencia de otros colegas famosos, durante el resto de su vida ofreció unos pocos conciertos públicos.</p> <p>Por otro lado, debido a la derrota de las revueltas polacas, llegaron a la capital francesa muchos compatriotas suyos con su líder, el noble Adam Jerzy Czartoryski. Entre los intelectuales y artistas figuraban el escritor Julian Ursyn Niemcewicz, los poetas románticos Adam Mickiewicz y Julius Slowacki, también sus amigos Stefan Witwicki y Bohdan Zaleski.</p>
1832		<p>Se hizo miembro de la Sociedad Literaria Polaca, a la que apoyó económicamente y ofreció conciertos benéficos para sus compatriotas. Es importante remarcar además que, habiendo decidido radicarse en París, escogió ser un refugiado político: no obedeció a las regulaciones del zar para la dominada Polonia, ni renovó su pasaporte en la embajada rusa. Por ello, perdió la posibilidad de regresar legalmente a su tierra. Pronto se hizo de algunos amigos entrañables como Delfina Potocka, el violonchelista August Franchomme, y después el compositor italiano Vincenzo Bellini.</p>
1832		<p>Su prestigio comenzaba a extenderse no sólo en París sino en toda Europa. Firmó un contrato para la publicación de su música con Schlesinger, la casa editora más importante de Francia; en Leipzig era publicado por Probst y luego por Breitkopf & Härtel; en Berlín por Karl K. Kistner; y en Londres por Christian R. Wessel. Por ello, entre este año y 1835, estuvo extraordinariamente ocupado: además de las clases cotidianas y los recitales nocturnos, se abocó a componer febrilmente, acicateado por los editores que le adelantaban dinero para publicar sus piezas. De este período datan las <i>Variaciones Brillantes Op. 12</i>, el <i>Rondó Op.16</i>, el <i>Vals Op.18</i>, el <i>Andante Spianato</i> y <i>Gran Polonesa Brillante Op.22</i>, el <i>Scherzo no.1</i>, las <i>Mazurcas Op.24</i> y las <i>Polonasas Op.26</i>.</p>

		<p>El compositor Robert Schumann, al reseñar el 7 de diciembre del año anterior sus <i>Variaciones Op.2</i> en el <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> exclamaría el célebre: “Quitaos el sombrero, señores: un genio”. También mantuvo amistad con Héctor Berlioz.</p>
1833		<p>Su fama ya era inmensa. Tocó el 15 de diciembre junto a Liszt y Hiller el <i>Concierto para tres clavicémbalos</i> de Johann Sebastian Bach en el Conservatorio de París.</p> <p>Impresionado por la manera en que Liszt ejecutaba sus <i>Estudios Op.10</i>, se los dedicó.</p>
1834		<p>Conoció en el salón de la cantante Lina Freppa al entonces célebre compositor de ópera Vincenzo Bellini, que llegaría a ser un amigo muy entrañable.</p> <p>En mayo viajó a Aquisgrán a un festival musical renano organizado por Ferdinand Ries, en donde escuchó obras de Händel, Mozart y la <i>Novena Sinfonía</i> de Beethoven.</p> <p>Viajó por Düsseldorf, Coblenza y Colonia y conoció a Félix Mendelssohn.</p>
1835		<p>El 26 de abril ofreció un concierto en el Conservatorio de París donde tocó el <i>Andante Spianato</i> y <i>Polonesa para piano y orquesta en mi bemol mayor Op.22</i>, en el que sería realmente su último concierto público. Fue un gran éxito.</p> <p>Chopin eligió el oficio de pedagogo como medio de vida por razones de necesidad: sus composiciones le significaban sumas ínfimas y ofrecía muy pocos conciertos, y a menudo en beneficio de alguna obra de caridad. Aun cuando gran cantidad de alumnos pertenecían a la aristocracia parisina también tuvo varios alumnos de valía que no pertenecían a la aristocracia.</p> <p>En el invierno se sintió tan mal, que creyó que se moría. De hecho, en ese momento escribió el primer borrador de su testamento, y estaba tan afligido que incluso llegó a pensar en suicidarse.</p> <p>Viajó a Dresde y conoció a María Wodzinska, hija de un conde polaco.</p>
1836	 <p>George Sand, seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa Dudevant, (París, 1804-Nohant, 1876)</p>	<p>En la primavera de este año, su enfermedad volvió a manifestarse con énfasis, aunque sus malestares no le impidieron solicitar y obtener la mano de María Wodzińska, una adolescente de 17 años de la que se había enamorado. El compromiso fue mantenido en secreto. Posteriormente, y al conocer la enfermedad que padecía el músico, la familia Wodzińska declinó el compromiso. Le compuso a María el <i>Vals en la bemol, Op.69 no.1</i>.</p> <p>Más tarde, se trasladó de nuevo a Leipzig para encontrarse con Schumann, y tocar ante él fragmentos de su <i>Balada no.2</i> y varios estudios, nocturnos y mazurcas.</p> <p>Al regresar a París, fue abandonando poco a poco las salas de concierto para concentrarse en la composición. De ahí en adelante, quienes deseaban escucharlo debían hacerlo en el ámbito semi-público de su estudio. Daba aproximadamente cinco clases de piano diarias a diferentes jóvenes adinerados, pero nunca pudo ocultar su aburrimiento y su desdén por estos niños sin talento, que estudiaban piano sólo</p>

		<p>porque sus padres disponían de dinero para pagar a un gran maestro. Durante ese año completó la <i>Balada Op.23</i> (cuyos primeros esbozos había presentado a Schumann) y los dos <i>Nocturnos Op.27</i>.</p>
		<p>A finales de octubre de 1836, Fryderyk fue invitado por Franz Liszt y Marie d'Agoult a una reunión de amigos en el Hôtel de France y fue acompañado por Ferdinand Hiller. Al encuentro también acudió George Sand, acompañada por sus hijos y madame Marliani. Durante ese verano, el músico viajó a Londres. Asimismo, estuvo trabajando en los <i>Estudios Op.25</i>, las <i>Mazurcas Op.30</i>, el <i>Scherzo Op.31</i> y los <i>Nocturnos Op.32</i>. A su regreso volvió a encontrarse, esta vez en una reunión de amigos en casa de Chopin, con Sand, la cual acudió intencionalmente ataviada a la polaca, y escuchó subyugada al dúo de Liszt y Chopin.</p>
CHOPIN Y GEORGE SAND		
<p>1838</p>	<div data-bbox="402 779 618 1073" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="638 940 846 1079">Busto de Chopin en la Cartuja de Valldemosa, junto al piano Pleyel que utilizó</p>	<p>Vencidas las resistencias iniciales la relación con Sand duró aproximadamente ocho años, en los cuales la pasión pronto dio lugar a la amistad. Hubo un intercambio de bienes mutuo: George Sand brindó apoyo y protección a la frágil situación de Chopin (tanto física como económica), en tanto que Chopin fue para Sand una figura pacificadora en una etapa para ella difícil del crecimiento de sus hijos. Comenzaron su vida de pareja instalados en París, en viviendas contiguas, Sand con sus niños. Después de la aventura de Mallorca, comenzaron a pasar la mitad del año en Nohant, la finca de George Sand, en Berry. En octubre de ese año completó sus <i>Estudios Op.25</i> que dedicó a la condesa d'Agoult y un mes más tarde, el trío de la <i>Marcha fúnebre</i> (que posteriormente pasaría a formar parte de la <i>Sonata Op.35</i>) para la noche del aniversario de los alzamientos polacos de 1830. Las numerosas presentaciones públicas retornaron por sus fueros en 1838: un concierto en las Tullerías (la corte de Luis Felipe I de Francia), otro en los salones del Papa, y un tercero, privado, en la casa del duque de Orleans. Los mejores nombres de la cultura francesa se convirtieron en amigos personales de Chopin: Víctor Hugo, el pintor Eugène Delacroix, y muchos otros que lo habían conocido y apreciado gracias a sus recitales. Al aproximarse el invierno de 1838 su salud se había resentido y su médico le aconsejó el clima saludable de las Islas Baleares para mejorarse. Así, el compositor, Sand y los dos niños de ella viajaron a Barcelona, donde se embarcaron en el paquebote <i>El mallorquín</i>, que los dejaría poco después en Mallorca. Allí pasaron el invierno y compuso la mayor parte de sus <i>24 Preludios Op.28</i>. En la isla se confirmó el diagnóstico de su enfermedad: el joven músico había contraído tuberculosis. Dicha enfermedad, catalogada como altamente contagiosa, no afectó en absoluto a la</p>

		<p>escritora y sus hijos, dato que ha hecho replantearse a algunos expertos el diagnóstico. La posibilidad de que Chopin padeciese entonces algún otro tipo de afección degenerativa de las vías respiratorias no catalogada hasta entonces cobra desde hace unas décadas más fuerza.</p> <p>Lo que se suponía un viaje de placer, salud y creación, se convirtió en un desastre: el invierno que se abatió sobre las islas ese año fue lluvioso sin interrupción. La constante humedad no hizo sino empeorar la condición de sus pulmones. En la Cartuja de Valldemosa, Sand lo atendió en su dolencia mientras el maestro esperaba la llegada de un piano francés Pleyel desde París. Tras varias complicaciones en el transporte del instrumento, fue instalado en el monasterio de la Cartuja de Valldemosa, en la celda que Chopin y George Sand tenían alquilada. La misma celda que habitaron desde el 15 de diciembre de 1838 hasta su precipitada salida de Valldemosa, el día 12 de febrero de 1839, víspera de su partida definitiva de la isla de Mallorca a causa de un agravamiento de la dolencia respiratoria del compositor.</p> <p>El instrumento era propiedad del fabricante, Camille Pleyel, pues había sido enviado para que el maestro pudiese trabajar en condiciones, pero se convirtió, en el momento de la mencionada partida, en un inconveniente más para la pareja de artistas, ya que era difícil de transportar y probablemente las tasas aduaneras de salida fueran tan elevadas como lo fueron las de entrada en la isla. Por todo ello la escritora sondeó la posibilidad de su venta en la misma isla. Finalmente en la víspera del regreso al continente, el matrimonio formado por Bazile Canut y Hélène Choussat de Canut, banqueros de Palma, decidieron comprometerse a adquirir el piano y a hacer efectivo su pago a Pleyel, liberando así a Chopin y Sand de esta carga.</p> <p>Así pues, el 13 de febrero embarcaron de vuelta a Barcelona, donde Chopin pasó una semana convaleciente bajo los cuidados del médico del vapor de guerra francés <i>Méléagre</i>. Tras 8 días de reposo se trasladaron hasta Marsella, donde esperaba el médico personal del músico, el doctor Cauvières.</p>
1840		<p>Pese al tiempo invertido en la enseñanza, en 1840 publicó la <i>Sonata Op.35</i>, el <i>Impromptu Op.36</i>, los <i>Nocturnos Op.37</i>, la <i>Balada Op.38</i>, el <i>Scherzo Op.39</i>, las <i>Polonesas Op.40</i>, las <i>Mazurcas Op.41</i> y el <i>Vals Op.42</i>.</p>
1841		<p>Terminó la <i>Polonesa Op.44</i>, el <i>Preludio en do sostenido menor Op.45</i>, el <i>Allegro de Concierto Op.46</i>, la <i>Balada Op.47</i> y los <i>Nocturnos Op.48</i>. Completó además la <i>Fantasia en fa menor Op.49</i>, y comenzó la composición de las <i>Mazurcas Op.50</i>.</p>
1842		<p>Fryderyk estrenó su <i>Balada Op.52</i>, la <i>Polonesa Op.53</i>, el <i>Scherzo Op.54</i>, el <i>Impromptu Op.51</i> y las <i>Mazurcas Op.56</i>, en las que había comenzado a trabajar el año anterior. Su fama, ya grande en los países occidentales, se volvió enorme en Polonia, cosechando excelentes críticas y comentarios de la</p>

		prensa y el público.
1843		En el verano de 1843, Chopin y Sand descansaron en Nohant, donde Fryderyk concluyó los <i>Nocturnos Op.55</i> y las <i>Mazurcas Op.56</i> , comenzando la composición de la <i>Sonata en si menor Op.58</i> , que posiblemente completara en el otoño siguiente
1845		Hacia 1845, su salud comenzó nuevamente a deteriorarse, pautando el proceso de debilitamiento que finalmente lo conduciría a la muerte. Obligado a dar varios recitales en París, recibió y escribió numerosas cartas de y para sus amigos Delacroix y Mickiewicz, al tiempo que componía las <i>Mazurcas Op.59</i> , comenzaba la <i>Sonata para violonchelo y piano Op.65</i> y terminaba la <i>Polonesa fantasía Op.61</i> .
1846	 <p>Fryderyk Chopin, retrato inconcluso por Eugène Delacroix</p>	<p>Un largo, caluroso y tormentoso verano marcó la última estadía de Chopin en Nohant. Compuso los <i>Nocturnos Op.62</i>, concluyó la <i>Sonata para cello</i> y dio los toques finales a las <i>Mazurcas Op.63</i>.</p> <p>Desde finales de 1845 y durante el año 46 comienza a tensarse una situación en la que no hay uno sino varios motivos sumados. Chopin en medio de este hervidero de pasiones vive la incómoda situación de no ser el padre ni de haber formado una pareja legal con Sand.</p> <p>A todo esto se le suma la última novela de George Sand <i>Lucrezia Floriani</i>, en la que ella y Chopin aparecen descritos de modo transparente en la figura de sus protagonistas: Lucrezia y Karol: Lucrezia, famosa actriz italiana se ha retirado al campo para criar a sus hijos, conoce a un adolescente dulce y sensible quien se enamora de ella y comienza un romance en el que Lucrezia cuida a Karol como un “gatito enfermo” y sufre por el difícil carácter de Karol que padece celotipia.</p> <p>Sand siempre negó ninguna relación, entre ellos y los protagonistas de su novela.</p> <p>El disparador del fin es la complicada situación generada por el casamiento de Solange, hija de Sand, con Clésinger. Sand le prohíbe a Chopin siquiera mencionarla, si es que quiere volver a Nohant. Chopin nunca volverá.</p>
EL FINAL		
1848	<p>El descontento de los franceses culminó en este año, en medio de fuertes disturbios y tremenda confusión. El pueblo de París derrocó a su rey e instauró la república. La Revolución se propaga, una vez más, los franceses sentaron un ejemplo que muy pronto seguiría Europa. Ni si quiera Gran Bretaña se libró de disturbios y manifestaciones públicas, pero donde más se notaron las repercusiones de la conducta de Francia fue en el imperio austríaco, Alemania e Italia, donde estallaron fuertes revoluciones.</p> <p>Sin embargo fracasaron, debido a discusiones internas. La experiencia subrayó la importancia de la acción unitaria.</p>	<p>El 16 de febrero de 1848, ante una sala repleta Chopin ofrece su último concierto parisino. Un concierto largo que para él fue el canto del cisne (tuvo en el entreacto un síncope en el vestíbulo). Aun cuando dio algunos conciertos más en Londres, ninguno lograría como éste la comunión que tuvo con el público presente.</p> <p>En París estalla la Revolución de febrero de 1848. Privado de las benéficas estadías en Nohant, la salud de Chopin empeora.</p> <p>La resolución de viajar a Londres fue poco meditada, y viaja alentado por Jane Stirling quién representará, sin quererlo, el funesto papel de ángel de la muerte. Esta escocesa de 44 años enamorada de Chopin o de su música, pretende llevarlo al matrimonio con su insistencia ya que ella es muy rica. Chopin no acepta y aún enfermo, debe dar lección tras lección para vivir.</p>

		<p>Con un poco de dinero del concierto del 16 llega a Londres el 21 de abril, donde Jane Stirling y su hermana la señora Erskine le han alquilado un departamento.</p> <p>Vuelve a dar clases, cinco alumnos hacia finales de mayo.</p> <p>En varios fragmentos de cartas que Chopin escribe desde Gran Bretaña se nota la infelicidad que lo acompaña en forma casi permanente, aunque con breves periodos de paz y alegría cuando para en lo de sus amigos polacos.</p> <p>El 23 de noviembre de 1848 sale de Londres para regresar a París adonde su amigo Grzimala le ha alquilado un departamento con vista al sur, más confortable que aquel que tenía al irse hacia Gran Bretaña, en donde pasará sus últimos meses.</p>
<p>1849</p>	 <p>Tumba de Chopin en el Cementerio de Père-Lachaise de París</p>	<p>El comienzo del año 1849 encontró a Chopin demasiado débil como para enseñar. Sólo fue capaz de visitar a su amigo Mickiewicz (tan enfermo como él), tocar un poco el piano e improvisar algunos acordes.</p> <p>Al difundirse la noticia de que su estado empeoraba, gran parte de la sociedad parisina (incluyendo sus coterráneos residentes allí) quiso ir a visitarlo: alumnos, amigos, damas, todos aquellos que lo habían aplaudido cuando estaba frente al teclado quisieron verlo para decirle adiós. Uno de los más asiduos era el pintor Delacroix, que lo visitaba casi cada día para confortarlo y darle su aliento.</p> <p>En ese lóbrego verano, trabajó en los borradores de su última pieza, la <i>Mazurca en fa menor</i> (publicada tras su muerte como <i>Op.68 no.4</i>).</p> <p>Avisada del próximo final del genial compositor, su hermana Ludowika viajó desde Varsovia con su esposo e hija para verlo y atenderlo en su casa de la <i>Place Vendôme</i> 12. A pesar de que George Sand insistió en verlo, Ludowika le negó la entrada, aunque permitió que la hija de ella, Solange, pasara a visitarlo.</p> <p>Falleció el 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años. El obituario publicado en los periódicos dice textualmente: “Fue miembro de la familia de Varsovia por nacionalidad, polaco por corazón y ciudadano del mundo por su talento, que hoy se ha ido de la tierra”.</p> <p>El solemne funeral de Fryderyk Chopin se celebró en la iglesia de Santa Magdalena de París el día 30. En él, cumpliendo disposiciones de su testamento, se interpretaron sus <i>Preludios en mi menor</i> y en <i>si menor</i>, seguidos del <i>Réquiem</i> de Mozart. Más tarde, durante el entierro en el Cementerio de Père-Lachaise, se tocó la <i>Marche funèbre</i> de su <i>Sonata Op.35</i>. Aunque su cuerpo permanece en París, se obedeció la última voluntad del músico, extrayendo su corazón y depositándolo en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia.</p>

III.2 Origen y desarrollo de balada

La palabra balada proviene del italiano *ballata*, que a su vez proviene del latín *ballare*, que significa bailar.

Se trata en un principio de una forma vocal en donde concurre la danza emparentada con la romanza. Los trovadores la difundieron agregándole un refrán que debía entonarse a coro. Las más conocidas son las de Guillaume de Machaut, quien compuso un centenar de ellas denominadas *chansons baladées*. Cuando esta forma cayó en desuso en Francia, florece entonces en Inglaterra, en donde acaba por designar a todas las formas de canción (*Barrack Room Ballads* de Kipling, por ejemplo), y especialmente los cantos populares de coplas indefinidas. Al utilizarse en una obra dramática ésta toma su nombre como ópera-balada, como en *Beggar's Opera* de John Gay (1728).

Durante el romanticismo, en los países germánicos, la balada adquiere el carácter de poema legendario y fantástico, con un amplio desarrollo narrativo, como en *El Rey de los Alisos* de Franz Schubert, o las numerosas baladas de Carl Loewe. Con esta fisonomía vuelve a Francia y se incorpora a la ópera cómica (como en *La Dame Blanche* o la *Ópera Fausto*). Al propio tiempo ingresa al dominio instrumental, principalmente al del piano, como una forma libre, de carácter patético y de extensa dimensión. Tal es el caso de las cuatro *Baladas* de Chopin o las de Johannes Brahms.

En el siglo XVIII hubo un gran interés por recuperar las baladas populares europeas. Por ejemplo, Johann Gottfried Herder recopiló una serie de poesías populares –misma que incluía los textos de numerosas baladas de distintas tradiciones europeas- en una colección que fue publicada alrededor de 1778. Además de este tipo de recopilaciones de baladas populares, algunos escritores crearon nuevas obras: baladas literarias, como *Leonora* de Gottfried August Bürger, *El Rey de los Elfos* de Goethe y diversas obras de otros poetas, como Schiller, Heine y Chamisso. En Polonia, el poeta Adam Mickiewicz escribió en 1822 una serie de poemas que tituló *Baladas y Romances*, que llegaron a las manos de Chopin.

Del piano se transfiere a la orquesta siendo el primer ejemplo la *Balada* de Gabriel Fauré de 1881. Chopin compuso cuatro baladas para piano, que se han convertido en piezas muy famosas entre los pianistas, dadas sus frecuentes interpretaciones, sobre todo la primera de ellas. En su origen, la balada era un poema cantado, que mezclaba lo lírico y lo épico. Chopin compuso sus baladas entre 1831 y 1842, inspiradas en poemas de Adam Mickiewicz, amigo del compositor, y al igual que éste, exiliado en París.

En París en 1840, empezó a bosquejar la brillante y original innovadora *Polonesa en fa sostenido menor* y la *Balada Op.47 No.3*, obras que ayudaron a consolidar la impresión que había causado la sonata denominada *Marcha fúnebre*. Ambas fueron terminadas en la ciudad de Nohant en el verano de 1841. La más dramática de ambas es sin lugar a dudas la *Polonesa*.

III.3 Análisis estructural de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor* de F. Chopin

La *Balada Op.47* fue compuesta entre 1840 y 1841 y está dedicada a la princesa de Noailles. Chopin se inspiró en el cuento de *Ondina*¹, la sirena que se enamora de un príncipe. La historia es la siguiente:

Un buen día Ondina, la ninfa de las aguas, se paseaba junto al lago Switez. Un joven que apenas la ve, queda hondamente impresionado por ella y se enamora jurándole fidelidad eterna. La ninfa al dudar de la constancia del joven se aleja de él. Para probar su lealtad, reaparece más tarde en forma de otra hermosa figura femenina y se acerca a su amado. Él no reconoce en ella a la ninfa a quien juró fidelidad junto al lago, y rompiendo su promesa, la vuelve a cortejar. Ondina se enoja de tal manera que, como castigo, hace que el joven caiga en la profundidad del lago, en donde es condenado a perseguir a Ondina, sin poder alcanzarla nunca.

Encontramos que algunas secuencias de la *Balada* sugieren la ondulación de las aguas. Es la más lírica de las cuatro baladas, y en su tiempo fue la más famosa. Según se dice, es la que ofrece menos dificultades de ejecución, aunque esto sólo es en términos relativos, ya que tanto musical como técnicamente presenta desafíos y retos significativos.

Chopin indicó como tempo *Allegretto*, en compás de 6/8, lo que le da cierta sensación de balanceo y movimiento.

Analicemos los elementos que encontramos a lo largo de la obra:

El **Elemento A**, de carácter lírico y poético nos introduce suavemente al ambiente pasional de la balada. Se trata de una melodía teñida de romanticismo, presentada a la manera de un diálogo entre dos voces, cada una presentando una parte de la melodía: inicia la soprano con la primera semifrase (compases 1 y 2), y le contesta el tenor, que termina la primera frase (compases 3 y 4); después el bajo repite la idea que la soprano había presentado (compases 5 y 6), y concluye la segunda frase la soprano (compases 7 y 8).

Ejemplo 3-1: Elemento A

The musical score for 'Elemento A' is presented in a two-staff format (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 6/8. The score is divided into measures 1 through 8. A bracket above measures 1 and 2 is labeled 'A'. A specific rhythmic pattern in measures 3 and 4 is highlighted with a bracket and labeled 'Figura rítmica característica'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

¹ En la mitología germánico-escandinava, se llamaba *ondinas* a las ninfas (deidades femeninas menores) acuáticas que habitaban en lagos, ríos o estanques. Las ninfas se consideran espíritus divinos que animan la naturaleza y debido a su excepcional belleza, se las representa como doncellas desnudas o semidesnudas que cantan y bailan.

En este ejemplo observamos cómo sería la melodía si Chopin la hubiese presentado en una sola línea.

Ejemplo 3-2: Elemento A

A Figura rítmica característica

En el compás 2 del **Elemento A** ya señalamos la *figura rítmica característica*. Esta figura aparece una y otra vez a lo largo de toda la *Balada*. Esta figura siempre inicia en un tiempo débil dirigiéndose a un tiempo fuerte. Obsérvese el **Ejemplo 3-3**. La medida del tiempo fuerte puede ser una negra con punto (1), una negra (2), o un octavo (3) (siendo ésta la más característica), o bien acortando el primer sonido a un dieciseisavo seguido de un octavo (4).

Ejemplo 3-3: Figura rítmica característica

Figura rítmica característica

A partir del compás 9 aparece el **Elemento B**, contrastante con el **Elemento A** por su ritmo saltarín y el uso de la escala cromática. Nótese el uso de la figura rítmica característica, tanto en la mano izquierda (como en el inciso 2 del **Ejemplo 3-3**), como en la derecha (inciso 4 del **Ejemplo 3-3**).

Ejemplo 3-4: Elemento B

A continuación se muestra sólo la voz superior de la escala cromática, que en la pieza se encuentra magistralmente escrita dentro del entramado armónico-contrapuntístico.

Ejemplo 3-5: Elemento B

El **Elemento C** comprende como introducción de dos compases figura rítmica característica (como en el inciso 3 del **Ejemplo 3-3**) en la nota do, dominante de fa. Nos ofrece la sensación como de una aspiración larga y contenida. Se encuentra en un contexto rítmico muy semejante al pasaje *dolce fogato* que encontramos en la *Barcarola*. El **Elemento C** utiliza el ritmo de la figura rítmica característica una y otra vez.

Ejemplo 3-6: Elemento C

Si analizamos la melodía del **Elemento C**, descubrimos una escala descendente del la₇ al do₆. A continuación presentamos sólo la melodía del **Elemento C**, despojada de los demás elementos. Obsérvense las flechas que señalan la escala descendente.

Ejemplo 3-7: Elemento C

E

Un elemento muy característico de los tres elementos que hasta ahora hemos estudiado, es el manejo de melodías en donde predominan los grados conjuntos.

En el compás 65 Chopin introduce el **Elemento D**. Nótese la similitud de este elemento con el **Elemento A**, en especial por el uso de grados conjuntos en el compás 66 y 68.

Ejemplo 3-8: Elemento D

En el compás 116, más o menos a la mitad de la *Balada Op.47*, aparece el **Elemento E**, que contrasta con los anteriores por el uso de los dieciseisavos que se deslizan de forma descendente, similar a una cascada sonora. Sin embargo nótese que la figura rítmica característica se presenta en la mano izquierda como un elemento de unión con los componentes anteriores.

Ejemplo 3-9: Elemento E



Incluyo un cuadro en donde se aprecia la estructura general, la aparición de los elementos, y estructura tonal de la *Balada en la bemol mayor*.

Cuadro III-I: Análisis estructural de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor*

<i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> Fryderyk Chopin			
Compases	División	Símbolo	Estructura tonal
1-52	Parte 1	A, B	V → I
1-8	Sección 1	A	V → I
9-36	Sección 2	B	I → V/vi
37-52	Sección 3	A	V → I
52-103	Parte 2	C, D	f: V ₇
52-53	Figura rítmica característica		V
54-65	Sección 1	C	V ₇ → i
66-81	Sección 2	D, C	i
82-103	Sección 3	D	i → V
103-144	Parte 3	C, E	f: V → Ab: I
103-104	Figura rítmica característica		V/vi
105-115	Sección 1	C	V ₇
116-144	Sección 2	E	Ab: I
144-183	Parte 4	C, D	I → c# → E
144-145	Figura rítmica característica		
146-157	Sección 1	C	I → iv (=c#)
157-173	Sección 2	D	c#: i → i
173-183	Sección 3	D	c#: i → E: V
183-213	Parte 5	C, A (en secuencia)	E-f-g-Ab
183-184	Figura rítmica característica		
185-192	Sección 1	C, A	E: V ₇
193-200	Sección 2	C, A	f: V ₇
201-213	Sección 3	C, A	g: V → Ab: V ₇

213-241	Parte 6	A, E	V ₇ → I
213-231	Sección 1	A	V ₇ → I
231-241	Sección 2	E	I

Véase como las **Partes 2, 3, 4 y 5** inician con la figura rítmica característica. En cada **Parte** se presentan sólo dos de los elementos estudiados (A y B por ejemplo). El **Elemento C** se encuentra en las **Partes** interiores (**2, 3, 4 y 5**), y las **Partes 1 y 6** inician con el **Elemento A**, el cual sólo se presenta en la tonalidad original, la bemol mayor.

Obsérvese el **Cuadro III-II** con el resumen del análisis de la *Balada en la bemol mayor*.

Cuadro III-II: Resumen del análisis estructural de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor*

<i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> Fryderyk Chopin						
Parte	1	2	3	4	5	6
Diseño	AB	CD	CE	CD	CA	AE
Estructura tonal	Ab	f	Ab	c#-E	E-f-g-Ab	Ab
Número de compases	52	51	31	39	30	28
Gran estructura tonal	Ab f Ab			c#-E-f-g-Ab		Ab
Número de compases	134			69		28

III.4 Sugerencias de interpretación

La *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor* inicia con un diálogo que por su carácter romántico podríamos considerar de amor entre dos personajes (¿podría ser la *Ondina* y su amado?): la voz superior propone algo, a lo cual contesta la voz de abajo como si fuera el arco de un contrabajo, para después invertir este orden. Véase el **Ejemplo 3-1: Elemento A**. En estos primeros compases Chopin nos muestra un ambiente poético y expresivo, y es importante interpretar la emoción de la *Ondina* realizando los matices indicados con los reguladores.

Para ejecutar el mordente superior del compás 3, cuarto tiempo en el bajo, iniciamos con la nota real, luego la superior y regresamos (si-do-si) suavemente, no muy rápido.

Aparece el **Elemento B**, (**Ejemplo 3-4**), de carácter contrastante con la sección anterior por el ritmo y el uso del cromatismo. Este pasaje inicia en f en los compases 9 y 10. Una sugerencia es resaltar las octavas de la mano derecha do-fa, del compás 10, ya que Chopin mismo escribió un regulador debajo de ellas. Y después preparar el p del compás 11 y 12, para volver al f. Como se observa, es una sección llena de color y contraste.

Para los compases 26, 28, 29, 30, 31 y 32 tenemos algunas sugerencias.

Ejemplo 3-10

Las notas que anteceden al trino deben empezar en el tiempo y no antes, para lograr que la disonancia resulte más expresiva. Podemos tocar una octava en el último octavo del compás si mantenemos el dieciseisavo anterior tenido. Sugiero digitar esta octava con 1-5 en ambas manos, y en la siguiente octava 1-4. Esta manera de tocar estos tiempos le da más estabilidad a la mano, nos ayuda en el legato y a la memorización del pasaje. Los dieciseisavos tienen que tocarse ligeros, volátiles.

Después de esta parte volátil, podemos decir que pareciera que la música llega a un punto estático en el compás 33. Un pasaje en dieciseisavos que ascienden de forma inequívoca, y luego, en el compás 35, marcan un descenso inexorable, rápido, como una cascada de sonidos. Es importante resaltar las notas dobles y conducir la frase hasta el final en el compás 36, para darle pie de nuevo al diálogo de amor, el **Elemento A** revisado anteriormente.

Ejemplo 3-11

Veamos el **Ejemplo 3-6: Elemento C**, y observemos la metamorfosis que se presenta con relación al **Ejemplo 3-1: Elemento A Ondina**. La melodía se vuelve muy flexible, a manera de un balanceo. Aparecen saltos amplios en la melodía, desde la figura rítmica característica que nos invitan a suspirar. Se aprecia el uso expresivo de los silencios acompañados por la indicación de Chopin *mezza voce*, a media voz, en un murmullo, casi en secreto

Después de presentar la primera semifrase del **Elemento A** en los compases 37 a 40, Chopin utiliza sólo el primer compás del tema de los compases 41 al 44 y lo lleva en una progresión empezando en mi bemol, luego fa, la bemol y si bemol en el bajo. En esta progresión podemos realizar un crescendo, creando mayor tensión para culminar en los siguientes dos compases, con la cabeza del tema en la soprano.

Ejemplo 3-12

Example 3-12 shows measures 41-44 and 45. Measures 41-44 are marked with a *cresc.* (crescendo) and feature bass notes Eb, F, Ab, and Bb. Measure 45 begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* (pianissimo) dynamic. The score includes a *8va* (octave) marking and a fermata over the final notes of measure 45.

Veamos los compases 91 al 94. Se trata de un pasaje que implica un *diminuendo* gradual, magistralmente escrito por el compositor. En el tercer tiempo del compás 91, el acorde de dominante con séptima de sol tiene *sf* y acento, y después un regulador de *diminuendo*. En el compás 92 este mismo acorde aparece sólo con el acento, y después el *diminuendo*. En el compás 93, aunque es el mismo acorde, cambian las notas, también tiene un acento pero la indicación *dim.*, nos pide hacerlo menos acentuado, con un toque misterioso. En el compás 94 aparece además *più dim* para concluir en un *p* y comenzar con una nueva parte. La idea general es de un *diminuendo* gradual, como lo indico con el regulador en la parte de abajo.

Ejemplo 3-13

Example 3-13 shows measures 91-94. Measure 91 starts with a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 92 features a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 93 continues the *dim.* marking. Measure 94 concludes with a *più dim.* (più diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The score includes a fermata over the final notes of measure 94.

III.5 Grabaciones de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor* de F. Chopin en Internet

Gracias a que el Internet ahora es accesible para mucha gente, propongo escuchar algunas grabaciones de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor* que se encuentran en la página de videos YouTube.

Para acceder a los ejemplos:

1. Si están consultando este trabajo por medio de una computadora necesitarán:
 - a) Estar conectados a un servidor de red.
 - b) Colocarse sobre la dirección indicada y hacer Ctrl+clic. Esto los conducirá a la dirección citada.

2. Si lo consultan de manera escrita:
 - a) Abrir el servicio de internet en alguna computadora.
 - b) Ingresar a la página de YouTube.
 - c) Copiar la dirección de correo en la barra de direcciones del buscador de YouTube.
 - d) Dar *enter* para acceder a la dirección citada.

Arthur Rubinstein: Nació en Łódź, Polonia, 28 de enero 1887 y murió en Ginebra el 20 de diciembre de 1982. Fue un pianista polaco de origen judío, célebre por sus interpretaciones de Chopin y muchos otros compositores.

<http://www.youtube.com/watch?v=KrKjUqJVCds>

Marc André Hamelin: Nació en Montreal, Canadá en 1961. Pianista y compositor franco canadiense. Comenzó sus estudios de piano a la edad de cinco años y tenía nueve años cuando ganó el premio mayor en una competición de música canadiense. <http://youtu.be/iAqgdOCprKk>

Cyprien Katsaris: Nació el 5 de mayo de 1951 en Marsella, Francia. Comienza su formación musical a la edad de 4 años con María Gabrielle Louwerse en Camerún. Después ingresa al Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. Estudia piano con Aline van Barentzen y Mónica Bruchollerie.

<http://www.youtube.com/watch?v=gtaU3f35oFc>

Krystian Zimerman: Nació en Zabrze, Polonia, 5 de diciembre de 1956. Debutó con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan en 1976.

<http://www.youtube.com/watch?v=PCW3631sxkw>

Vladimir Davidovich Ashkenazy: Nació en Gorki (URSS) el 6 de julio de 1937. Pianista y director de orquesta de origen ruso, nacionalizado islandés. Se graduó en el Conservatorio de Moscú. Ganó el segundo premio en el Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin en Varsovia en 1955 y el primer premio en el Concurso Reina Elisabeth en Bruselas en 1956.

<http://youtu.be/2w4XC02L5QU>

III.6 Bibliografía

III.6.1 Medios impresos

Bailie, Eleanor, *The pianist's Repertoire Chopin. A graded practical guide*, Londres: Kahn Averbill, 2000.

Bal y Gay, Jesús, *Chopin*, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1ª Edición, 1959.

Kleczynski, Jean, *Cómo interpretaba Chopin su propia música*, México: Ediciones Botas, 1949.

Samson, Jim, *The music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press, 1944.

Lavagne, André, *Chopin*, Madrid: Espasa Calpe, 1981.

Liszt, Franz, *Chopin*, Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Moncada García Francisco, *Teoría de la Música*, México: Ediciones Framong, 1966.

Orga, Ates, *Chopin, grandes compositores*, Barcelona: Ediciones Robin Book, 2003.

Pena, Joaquín, *Diccionario de la Música*, Madrid: Labor, 1954.

III.6.2 Medios electrónicos

Fryderyk Chopin, http://en.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.

Clase maestra de la *Balada Op.47* con Cyprian Katsaris, (1 de 3),

<http://www.youtube.com/watch?v=wXKPflz2WSc>, enero 2011.

Clase maestra de la *Balada Op.47* con Cyprian Katsaris, (2 de 3),

<http://www.youtube.com/watch?v=p-2WY-1DOsc>, enero 2011.

Clase maestra de la *Balada Op.47* con Cyprian Katsaris, (3 de 3),

<http://www.youtube.com/watch?v=H6eXnbTrV9I>, enero 2011.

III.7.3 Ilustraciones

Pág.58 Primera página de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor*

Pág.58 *Fryderyk Chopin en 1849*,

http://en.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.

Pág.59 Casa natal de Chopin en Zelazowa Wola Polonia,

http://en.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.

Pág.59 Mikołaj (Nicolas) Chopin y Tekla Justyna Kryżanowska, padres del compositor,

http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.

Pág.60 Retirada de las tropas francesas en 1812,

http://es.wikipedia.org/wiki/Invasi%C3%B3n_napole%C3%B3nica_de_Rusia, enero 2011.

Pág.60 Imagen satírica de Napoleón en la isla de Elba, http://es.wikipedia.org/wiki/Isla_de_Elba, enero 2011.

Pág.60 Batalla de Waterloo, http://www.davidcaixal.com/?page_id=404, diciembre 2010.

- Pág.60 Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Maurice_de_Talleyrand, enero 2011.
- Pág.61 Luis XVIII de Francia, http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_XVIII_de_Francia, enero 2011.
- Pág.61 Vojtech Matyáš Jirovec, http://es.wikipedia.org/wiki/Vojtech_Jirovec, enero 2011.
- Pág.62 Josef Elsner, http://es.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Ksawery_Elsner, enero 2011.
- Pág.62 Casa en Szafarnia (Dobrzyń) donde Chopin veraneó en 1824, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.62 Chopin en 1829, obra de Ambroży Mieroszewskic, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.63 Niccolò Paganini, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.63 Litografía de 1830 del Teatro Kärntnertor, http://en.wikipedia.org/wiki/Theater_am_K%C3%A4rntnertor, enero 2011.
- Pág.64 La toma del arsenal de Varsovia, uno de los primeros sucesos del Levantamiento de Noviembre, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.66 Chopin tocando frente a los Radziwill <http://www.michael-moran.com/2010/10/xvi-international-fryderyk-chopin.html>, enero 2011.
- Pág.69 George Sand, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.69 Busto de Chopin, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.71 Pintura de Eugène Delacroix, http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin, diciembre 2010.
- Pág.72 Tumba de Chopin, <http://es.wikipedia.org/wiki/Chopin#Fallecimiento>, enero 2011.

Índice 4: Allegro Barbaro de Béla Bartók

Índice 4: <i>Allegro Barbaro</i> de Béla Bartók	85
IV.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Béla Bartók	86
IV.2 Origen y desarrollo del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók	92
IV.3 Análisis estructural del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók.....	94
IV.4 Sugerencias de interpretación	97
IV.5 Grabaciones del <i>Allegro Barbaro</i> de B. Bartók en Internet	99
IV.6 Bibliografía	100
IV.6.1 Medios impresos	100
IV.6.2 Medios electrónicos.....	100
IV.6.3 Ilustraciones	100



Primera página del *Allegro Barbaro*

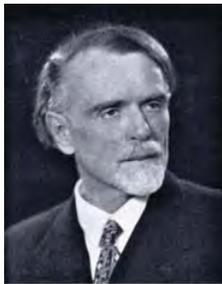


Fotografía de Béla Bartók en 1927

IV.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Béla Bartók

Año	Contexto histórico	Vida y obra de Béla Bartók
1881	<p>Advenimiento de Alejandro III de Rusia. Gobernará hasta 1894.</p>  <p>Alejandro III de Rusia (1845-1894)</p>	<p>El 25 de marzo de este año nace en Nagyszentmiklós, reino de Hungría, pueblito de Torontal (incorporada en 1920 a Rumania y actualmente Sânnicolau Mare) el compositor más importante que ha dado la música húngara a lo largo de su historia y una de las figuras imprescindibles en las que se fundamenta la música contemporánea, Béla Bartók.</p>  <p>Zonas de Rumania. A la izquierda se encuentra Sânnicolau Mare</p>
1888	 <p>BÉLA BARTÓK</p>	<p>Su padre, a quien Bartók admiraba mucho, fallece. Su madre, Paulina, se convierte en su maestra de piano.</p>
1890	<p>Caída del canciller alemán Otto von Bismarck.</p>  <p>Otto von Bismarck (1815-1898)</p>	<p>Béla tenía una salud frágil y enfermiza, sin embargo abandona su pueblo natal e ingresa al colegio en Nagyvárad (hoy Oradea, en Rumania). La señora descubre los dones de su hijo: el niño repetía al piano los aires gitanos que oía. Tenía una memoria prodigiosa y un oído absoluto y contrata su primer profesor, Ferene Kersch.</p>
1891		<p>La familia Bartók se instala en Nagyszöllös, Checoslovaquia, en donde Béla empieza a componer. Ingres a la Academia Liszt, en la que pasará de ser alumno a ser profesor. Aquí adquiere los conocimientos acerca de la ciencia musical, en los que se apoyará para desarrollar su arte.</p>
1892		<p>Hizo su primera aparición en público con la <i>Sonata Op.53 Waldstein</i> de L.V. Beethoven y <i>El curso del Danubio</i>. Esta obra traduce ya lo sentimientos patrióticos del niño que mezcla los giros folklóricos a un estilo en que se percibe el reflejo de W.A. Mozart y de R. Schumann.</p>

ALLEGRO BARBARO DE BÉLA BARTÓK

	 <p>Béla Bartók en 1899</p>	<p>Estudia su secundaria y bachillerato y se marcha a Bratislava (Presburgo) actualmente Checoslovaquia, gran centro donde la cultura y las artes hacen que se enriquezca su espíritu.</p> <p>Estudia piano y armonía con László Erkel (hijo del célebre Erkel, director de orquesta en el Teatro de Budapest) y Hyrtl le proporcionan un oficio que incorpora con fortuna a los vastos recursos de su imaginación.</p> <p>Sus primeras composiciones son encantadoras piezas de música de cámara, modeladas con ciertos giros de Brahms, autor muy de moda en ese entonces.</p>
1893		Tomó clases con Ludwig Burger.
1897		Compone su primera <i>Sonata para piano</i> parecida a las <i>Danzas húngaras</i> de J. Brahms.
1898	<p>El Incidente de Fachoda o Crisis de Fachoda es el nombre con el que se conocen los episodios que tuvieron lugar en 1898 cuando Francia y Reino Unido deciden construir sendas líneas de comunicaciones destinadas a conectar sus respectivas colonias africanas de manera ininterrumpida. La pequeña ciudad de Fachoda, a orillas del Nilo en el actual Sudán, situada en la intersección de las dos líneas, se convierte en el escenario de la confrontación.</p>	<p>Aunque fue aceptado en el Conservatorio de Viena, prefirió seguir el consejo de Erno Dohnányi (pianista y compositor húngaro, su modelo a seguir como pianista-compositor), quien le sugirió entrar a la Academia de Música de Budapest.</p> <div style="text-align: right;">  <p>Ernő Dohnányi (1877 –1960)</p> </div>
1899	Conferencia de la Haya.	
1900	 <p>Zoltán Kodály (1882-1967)</p>	<p>Estudió piano con István Thoman y composición con János Koessler en la Real Academia de Música en Budapest.</p> <p>Ahí conoció a Zoltán Kodály (compositor húngaro) y juntos recogieron música folclórica de la región.</p>
1901		Debutó como pianista en Budapest el 21 de octubre de este año, tocando la <i>Sonata en si menor</i> Liszt.
1902		Compone el <i>Scherzo</i> para orquesta.

ALLEGRO BARBARO DE BÉLA BARTÓK

1903	 <p>Luis Kossuth (1802-1894)</p>	<p>Escribió un extenso trabajo orquestal, <i>Kossuth</i>, nombre del héroe de la revolución húngara en 1848, incorporando las melodías folclóricas recopiladas. Compone la <i>Sonata para violín y piano</i>.</p>
1904	Acuerdos franco-ingleses.	<p>Cuando descubrió las canciones folclóricas de los campesinos magiares, comenzó a incorporarlas en su propia música y a escribir melodías con el mismo estilo. Compone la <i>Burlesca</i> y <i>Rapsodia</i>. Otra gran influencia para Bartók fue la música de Richard Strauss. Zoltán Kodály, amigo de Bartók, a su regreso de París, le compartió lo que había aprendido sobre la música de C.A. Debussy. Escribió una buena cantidad de pequeñas piezas para piano que mostraban su creciente interés en la música folclórica.</p>
1905		<p>Viaja a París. Compone el <i>Quinteto</i>.</p>
1906	 <p>Campeños de la zona rumana Timis</p>	<p>Compone las <i>Canciones populares húngaras</i>. Kodály manifiesta: “Es este un primer período con sus obras desiguales, pero desbordantes de vida y radiantes de sol, marca un considerable progreso en la evolución de la música húngara”. La influencia de Erkel dominaba por el elemento italiano; mientras que F. Liszt unía los elementos húngaros con el estilo neo alemán; por lo que en Bartók se revelaba una invención melódica y rítmica irresistible y aunque la orquesta desplegaba todos los recursos de Strauss, con su gusto por lo imprevisto de sorprendentes resoluciones, denotaba la influencia de Liszt.</p>
1907	<p>La primera exhibición de arte cubista se lleva a cabo en París. Se celebra la Segunda Conferencia Internacional por la Paz (Conferencia Hague) convocada por Rusia.</p>  <p>Las señoritas de Avignon, Pablo Picasso, 1907</p>	Trabaja como profesor de piano en Budapest.

ALLEGRO BARBARO DE BÉLA BARTÓK

1908	Revolución Turca.	Compone el <i>Primer cuarteto</i> . Escribe una primera serie de ochenta y cinco piezas sacadas de canciones populares húngaras y eslovacas, concebidas para los niños, <i>Gyermekeknek</i> . Compone los <i>Sketches</i> , las <i>catorce Bagatellas</i> , las <i>Diez piezas fáciles</i> , las <i>Dos Elegías</i> y las <i>Tres Burlesques</i> .
1909		Se casa con Márta Ziegler. Compone las <i>Danzas rumanas</i> .
1910		Nace su primer hijo, Béla.
1911	Porfirio Díaz renuncia al poder ante el Congreso y se exila hacia Francia. En noviembre toma el poder Fco.I.Madero. Los revolucionarios de Sun Yat-Sen deponen la dinastía Manchú en China.  Barba Azul en un grabado de Gustave Doré	Para la escena compuso la que fue su única ópera, <i>El Castillo de Barba Azul</i> . Con esta obra concursó por el premio de la Comisión para las Bellas Artes Húngaras, pero le dijeron que su obra era imposible de interpretar. Compuso el <i>Allegro bárbaro</i> . Esta obra fue inspirada por la música folklórica rumana. Aunque C.A. Debussy no influyó directamente sobre el músico húngaro, por el conocimiento que éste tenía de la música del maestro francés, descubre una función del acorde en sí y de sus encadenamientos armónicos.
1912	Coalición balcánica.	Compone <i>Cuatro piezas para orquesta</i> .
1913	El imperio otomano renuncia a sus territorios europeos, con excepción de los estrechos, y propone la independencia de Albania. Proclamación de la independencia del Tíbet.	El agudo instinto de Bartók le hace hallar en el canto húngaro ciertas características del folklore del Oriente Medio, e incluso del de los mongoles que invadieron su país en el siglo XIII, y le lleva hasta detectar las huellas en el de ciertos países escandinavos, como Finlandia.
1914	Empieza la Primera Guerra Mundial.	Compone el ballet <i>El príncipe esculpido en madera</i> .
1915	Presión japonesa sobre China.	Compone la <i>Sonatina para piano</i> y el <i>Segundo cuarteto</i> .
1916	Batalla de Verdun, Francia, la más larga de la Primera Guerra Mundial. Guerra en el cercano Oriente.	Compone la <i>Suite para piano y melodías</i> .
1917	Revolución rusa.	Compone las <i>Danzas populares rumanas</i> .
1918	Rusia y Alemania reconocen la independencia de Finlandia. Rusia y Alemania firman el Tratado de Brest-Litovsk, por el que ponen fin a las hostilidades. Asesinato de la familia del zar Nicolás II de Rusia.	Se estrenó <i>El Castillo de Barba Azul</i> , y aunque fue con la condición del gobierno de que borrara el nombre del libretista, Béla Balázs del programa debido a sus ideas políticas, Bartók se rehusó, y por el resto de su vida no se sintió muy contento con las instituciones políticas de Hungría.
1919		Fueron notables sus obras de ópera y ballet por su virtuosismo instrumental y sus avanzadas concepciones en lo rítmico, armónico y melódico. Compone el ballet <i>El manadarín maravilloso</i> .
1920	Guerra ruso polaca.	
1921		Béla compuso dos <i>Sonatas para violín</i> , que son armónica y estructuralmente unas de las más complejas piezas que escribió.

ALLEGRO BARBARO DE BÉLA BARTÓK

1922	Formación de la U.R.S.S.  En un viaje de trabajo	Realizó giras en 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 como Stravinski, Szymanowski, Ravel, Milhaud, Poulenc y Satie.
1923		Bartók se divorció de Márta y se casó con una estudiante de piano, Ditta Pásztory. Compone la <i>Suite de danzas</i> .
1924	 Peter Bartók a los 8 años con su padre	Nace su segundo hijo, Péter. Para las lecciones de música de Péter comenzó a componer una colección de seis volúmenes de piezas de piano graduadas, el <i>Microcosmos</i> . Compone <i>Cinco escenas aldeanas</i> .
1926		Compone el <i>Primer concierto para piano</i> y el <i>Microcosmos</i> , serie de estudios progresivos escritos en seis volúmenes entre este año y 1939.
1927		En los Estados Unidos. Compone el <i>Tercer cuarteto para cuerda</i> .
1928	Conferencia panamericana en La Habana.	Compone el <i>Cuarto cuarteto para cuerda</i> y la <i>Primera y Segunda Rapsodias</i> .
1929	Acuerdos de Letrán.	
1931		Compone el <i>Segundo Concierto para piano</i> . Fue condecorado con la <i>Medalla de la Legión d' Honneur</i> y la <i>Medalla Corvin</i> . Continuó promoviendo su estudio etnomusicológico, dando una conferencia este mismo año en el Cairo sobre música árabe.
1932	Protocolo de Lausana.	Compone <i>Cantos Szelety</i> .
1933	Hitler en el poder.	Compone <i>Cantos campesinos húngaros</i> .
1935	 Bartók grabando con el gramófono cantos húngaros	Abandonó los cargos docentes para proseguir su investigación en el campo de la musicología popular, al mismo tiempo que, como pianista, ofrecía recitales de sus obras en toda Europa y continuaba su tarea creativa, con partituras tan importantes como la <i>Música para cuerdas, percusión, celesta</i> , la <i>Sonata para dos pianos y percusión</i> y el <i>Quinto cuarteto</i> .
1936	Guerra Civil española. Frente popular en Francia.	
1937	Guerra chino-japonesa.	Compone la <i>Sonata para dos pianos y percusión</i> .

1938		Compone el <i>Concierto para dos pianos y orquesta</i> .
1939	Francia e Inglaterra en guerra con Alemania.	Compone el <i>Divertimento para cuerda</i> y el <i>Sexto cuarteto</i> .
1940	Armisticio. Llamamiento de Gaule.	Después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, y con la situación política empeorando, Bartók fue tentado cada vez más a dejar Hungría. Primero envió sus manuscritos fuera del país, y luego se mudó a los Estados Unidos con Ditta. Uno de sus últimos trabajos fue el <i>Cuarteto para Cuerdas no. 6</i> , junto con el <i>Concierto para Orquesta</i> que le comisionó Serge Koussevitzki, el trabajo más popular de Bartók, que alivió su situación financiera.
1941	Guerra germano-rusa.	Rechazó un puesto de profesor de composición en la Universidad de Curtis, pero aceptó ser investido doctor honoris causa por la Universidad de Columbia, lo que le permitió seguir transcribiendo y clasificando gracias a una beca de investigación.
1942	Se firma la Declaración de las Naciones Unidas en Estados Unidos. Primeros asesinatos de judíos en el campo de exterminio Belzec.	
1943		Allí, a pesar de algunos encargos puntuales como la <i>Sonata para violín solo</i> y el <i>Concierto para orquesta</i> , Bartók pasó por serias dificultades económicas, agravadas por su precario estado de salud. Participó en otra conferencia en Harvard.
1944	Liberación de Francia.	Compone el <i>Concierto para Piano no.3</i> y el <i>Concierto para Viola</i> .
1945	Tropas soviéticas ocupan el campo de concentración de Auschwitz (Polonia) y liberan a más de cinco mil prisioneros. Los aliados lanzan 3.000 toneladas de bombas sobre Berlín. El 7 de mayo, rendición incondicional de la Alemania nazi ante los aliados. Fin de la Guerra en Europa.	Exiliado en Nueva York a raíz de la anexión de Austria y Hungría a la Alemania nazi, Béla Bartók muere de leucemia el 26 de septiembre de este año en la completa penuria. Dejó el <i>Concierto para Viola</i> inconcluso a su muerte, el cual fue completado por su alumno Tibor Serly. Fue enterrado en el Cementerio Ferncliff de Hartsdale, Nueva York, pero después de la caída del comunismo en Hungría en 1988, sus restos fueron transferidos a Budapest.



**Tumba de
Bartók en
Budapest**

IV.2 Origen y desarrollo del *Allegro Barbaro* de B. Bartók

Béla Bartók utiliza elementos del folclor de su pueblo en sus composiciones. En compañía de su colega y amigo Zoltán Kodály recopiló cerca de 13,000 canciones y danzas húngaras, búlgaras, rumanas, eslovacas, árabes y turcas. El trabajo que realizaron fue altamente original e importante para su época. Estas canciones se recogieron en sus viajes, primero por escrito y más tarde con ayuda del fonógrafo. Las primeras 20 canciones campesinas húngaras se publicaron en 1906. Posteriormente extendieron sus investigaciones hacia la Europa del Este y se dedicaron al rescate del patrimonio tradicional folclórico. Para 1934 tenían 1026 cilindros grabados, los cuales debían para transcribir, labor que Bartók no pudo terminar personalmente. Este trabajo fue concluido después de su muerte.

Bartók consideraba que de la canción popular partían fuertes impulsos que repercutían en la expresividad e incluso en la propia esencia de su propia música. Fue debido a esto que se vió en la necesidad de emplear diferentes escalas que se apegaran más a lo que sonaba la música folklórica, así como acuñar nuevos ritmos, melodías y timbres.

En su obra existen tres etapas en la apropiación y elaboración del material popular:

1. Recepción directa (añadiéndole acompañamiento)
2. Reelaboración motívica del material
3. Nueva creación basándose en el estilo popular.

El aprovechamiento de las escalas modales, los intervalos amplios, los abruptos cambios de compás, ritmos, timbres y melodías peculiares de la música popular arcaica de Europa Oriental, fueron base de un nuevo discurso sonoro, que le permitió a Bartók superar la crisis del lenguaje tonal. Así fue como el compositor utilizó los elementos de folclorismo comercial, nacionalismo romántico del siglo XIX. Utilizó ornamentos de citas folklóricas, llevó a cabo un trabajo cada vez más complejo y depurado, en el que triunfa la fuerza creadora sobre la propia investigación documental, en obras maestras que van del *Allegro Barbaro* (1911) hasta obras como el *Concierto para Orquesta* (1944).

Compuso en su mayoría piezas para piano, combinando escalas húngaras y rumanas. La música húngara campesina está basada en la escala pentáfona, mientras que gran parte de la música rumana es cromática.

Una escala pentáfona puede ser construida a partir del círculo de quintas: do, sol, re, la y mi. Si se inicia en do, se trata de la escala pentáfona mayor. Comparándola con la escala de do mayor, en la escala pentáfona se omite el cuarto y séptimo grados, los semitonos.

Ejemplo 4-1 Escala pentáfona mayor



La escala pentáfona menor comienza con el relativo menor de do mayor, la. Se omiten el segundo y sexto grado, los semitonos.

Ejemplo 4-2 Escala pentáfona menor



Es común encontrar escalas pentáfonas en diferente música del mundo, como la música del folclor celta, húngara, del oeste de África, jazz, blues, rock, música tradicional griega, del sur de Albania, melodías de Corea, China, Japón, Malasia, India y Vietnam, así como afro-caribeña y de las islas Polinesias.

Los compositores y educadores occidentales también han utilizado este recurso. La mano derecha del *Estudio Op.10 No.5* de Federico Chopin, por ejemplo, utiliza la escala pentáfona de sol bemol mayor, es decir, tocando únicamente las teclas negras del piano. Las escalas pentáfonas fueron utilizadas como apoyo en la educación musical por Carl Orff.

Bartók compuso el *Allegro Barbaro* en 1911. La primera presentación pública fue el 27 de febrero de 1921. Debido a su popularidad, la composición fue adaptada para orquesta por Jenő Kenessey en 1946, y el grupo de rock *Emerson Lake & Palmer* arregló esta obra para la primera pista de su disco titulado *The Barbarian* en 1970.

En esta obra, Bartók combina y utiliza la escala pentáfona con escalas modales. En primer lugar, la melodía inicia con notas de la pentáfona, ya que en el Tema 1, compases 5 a 14, el motivo que utiliza consiste en un tono (la-sol), y una tercera menor (la-si sostenido [se encuentra enarmonizada para no confundir con el do sostenido del acompañamiento]), notas pertenecientes a la escala pentáfona. En el compás 15 enarmoniza el sol (fa doble sostenido), luego introduce una nota cromática (mi sostenido), hasta que en el compás 16, llega al mi, parte de la escala pentáfona.

Mientras que el acompañamiento inicia con un acorde de fa sostenido menor, que alterna con el acorde de do sostenido disminuido, implicando una escala modal, fa sostenido frigio. En el compás 15, existe una modulación hacia do sostenido frigio.

Ejemplo 4.3

FRASE 1
Escala pentáfona

Fa sostenido frigio

FRASE 2
Escala pentáfona

Do sostenido frigio

Ejemplo 4-4



El Tema 1 se repite en los compases 19 al 33, una quinta más arriba, do sostenido frigio para el acompañamiento, y la misma escala pentáfona para la melodía. Termina de manera diferente para conectarse con el Tema 2.

IV.3 Análisis estructural del *Allegro Barbaro* de B. Bartók

Se trata de una obra en un solo movimiento en compás binario. Sobresale el carácter rítmico y percusivo de los tres temas.

Como dijimos antes, conjuga la escala pentáfona en la melodía con el modo frigio en el acompañamiento.

El patrón rítmico del *Allegro Barbaro* tiene mucho de la música del folclor primitivo, que en los primeros cinco compases de la pieza presenta un ostinato con corcheas y el acorde de fa sostenido menor, que nos hace sentir el poder y la fuerza del estilo de Bartók.

Ejemplo 4-5



Como se mencionó, la obra consta de tres temas principales. El Tema 1 es muy rítmico y percutivo. El intérprete debe interpretarlo con un toque *martellato*.

Ejemplo 4-6 Tema 1



El Tema 2 y 3 son derivados del Tema 1. Bartók toma elementos del Tema 1 y los repite y elabora en el material siguiente. Algunos se presentan con diferentes figuras rítmicas.

El Tema 2 inicia utilizando las mismas notas del compás 16 del Tema I, fa doble sostenido y mi sostenido. Posteriormente usa intervalos aumentados y disminuidos, así como alteraciones cromáticas, que es lo que le aportó el estudio de la música del folclor.

Ejemplo 4-7 Tema 2



El Tema 3 inicia utilizando las notas si sostenido-la, que corresponden al compás 11 del Tema I, pero con variantes rítmicas. Aquí también existen intervalos aumentados y cromatismo.

Ejemplo 4-8 Tema 3



A continuación incluyo un cuadro en donde se muestra la estructura de la pieza a través del uso de los Temas 1, 2 y 3, el ostinato y transiciones.

Cuadro IV-I: Análisis estructural del *Allegro Barbaro*

<i>Allegro Barbaro</i> Béla Bartók		
Compases	División	Descripción
1-57	Exposición A	Tema 1 y 2
1-4	Ostinato	
5-26	Tema 1	Tema 1: fa sostenido frigio
5-12	Frase 1	
13-18	Frase 2 (modulante)	
19-26	Frase 3	Tema 1: do sostenido frigio
27-33	Transición	
34-49	Tema 2	Tema 2
34-41	Frase 4	
42-49	Frase 5	
50-57	Ostinato	
58-100	Exposición B	Tema 3
58-61	Frase 6	
62-66	Ostinato	
67-70	Frase 7	
71-75	Ostinato	
76-80	Frase 8	
81-83	Ostinato	
84-87	Frase 9	
88-100	Ostinato	
101-151	Trío y desarrollo	Maggiore
101-121	Tema 1	Tema 1: fa
101-108	Frase 10	
109-114	Frase 11	
115-121	Frase 12	Tema 1: si bemol
122-127	Frase 13	
128-130	Ostinato	
131-134	Frase 14	
135-138	Frase 15	
139-143	Frase 16	
144-149	Ostinato	
150-151	Dolce	
152-199	Recapitulación	
152-179	Reminiscencias de Tema 1	
152-155	Frase 17	
156-163	Frase 18	
164-167	Ostinato	
168-175	Frase 19	
176-179	Frase 20	

180-199	Tema 2	Tema 2
180-187	Frase 21	
188-195	Frase 22	
196-199	Frase 23	
200-224	Coda	
200-207	Frase 24	
208-211	Frase 25	
212	Sostenuto	
213-224	Frase 26: Ostinato	

Cuadro IV-II: Análisis estructural en resumen del *Allegro Barbaro*

<i>Allegro Barbaro</i> Béla Bartók		
Compases	División	Descripción
1-57	Exposición A	Tema 1 y 2
58-100	Exposición B	Tema 3
101-151	Trío y Desarrollo	Tema 1: Maggiore
152 -199	Recapitulación	Tema 1 y 2
200-224	Coda	

IV.4 Sugerencias de interpretación

El *Allegro Barbaro*, debe interpretarse con fuerza, poder y bravura, desde el principio. El ostinato es una introducción que nos marca el carácter gracias al *sf* del primer compás, y lo percusivo de los acordes siguientes (véase **Ejemplo 4-5**).

Cuando inicia el Tema 1 es necesario cantarlo ríspidamente resaltando los acentos.

Ejemplo 4-9

En el Tema 2 es importante acentuar las octavas de una forma pesante en la mano derecha, en el bajo con *staccato* y *sf* en los acordes de fa sostenido.

Ejemplo 4-10

Musical score for Example 4-10, measures 34-40. The right hand features heavy octaves with accents and the instruction *pesante*. The left hand has staccato chords with sforzando (*sf*) markings.

El Tema 3 se caracteriza por comenzar con un acento muy enfático y en *ff*, para llegar a un *sn* que se debe interpretar como si fueran unos patillos. Termina con el ostinato.

Ejemplo 4-11

Musical score for Example 4-11, measures 58-64. The right hand starts with a very strong accent (*ff*) and dynamic markings (*ff*, *f*). The left hand features a rhythmic ostinato pattern.

En el compás 101, aparece el Tema 1 pero en modo mayor y con una novedad sonora, un matiz de *pppp*. Es necesario enfatizar cada nota del Tema 1 marcada con una raya y la indicación *poco sostenuto*, y contrastarla con la aparición del ostinato que lleva la indicación *a tempo*.

Ejemplo 4-12

Musical score for Example 4-12, measures 101-107. The right hand has a melody with accents and dynamic markings (*pppp*, *p*), alternating between *poco sostenuto* and *a tempo*. The left hand has a rhythmic ostinato.

IV.5 Grabaciones del *Allegro Barbaro* de B. Bartók en Internet

Gracias a que el Internet ahora es accesible para mucha gente, propongo escuchar algunas grabaciones de la *Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor* que se encuentran en la página de videos YouTube.

Para acceder a los ejemplos:

1. Si están consultando este trabajo por medio de una computadora necesitarán:
 - a) Estar conectados a un servidor de red.
 - b) Colocarse sobre la dirección indicada y hacer Ctrl+clic. Esto los conducirá a la dirección citada.
2. Si lo consultan de manera escrita:
 - a) Abrir el servicio de internet en alguna computadora.
 - b) Ingresar a la página de YouTube.
 - c) Copiar la dirección de correo en la barra de direcciones del buscador de YouTube.
 - d) Dar *enter* para acceder a la dirección citada.

Balázs Szokolay: Pianista húngaro nacido en 1961. Comenzó su Carrera como concertista en 1983, cuando reemplazó a Nikita Magaloff en un concierto en Belgrado. <http://youtu.be/TnBqL44B-I4>

Grupo Emerson: Terceto formado en la Gran Bretaña en 1970 por tres jóvenes, con un gran éxito comercial, jazz y música clásica. Keith Emerson, teclista, nació el 1 de noviembre de 1944 en Lancashire (grupo The Nice), Greg Lake, bajista, nació el 10 de noviembre de 1948 en Dorset (Crimson), Carl Palmer, baterista, nació el 20 de marzo de 1951 en Birmingham (Atomic Rooster). <http://youtu.be/cSegukNR8HY>

Zoltán Kocsis: Pianista, director y compositor húngaro nacido en Budapest en 1952. Inició sus estudios musicales a los 5 años de edad. En 1963 ingresa al Conservatorio Béla Bartók en 1968 ingresa a la Academia Franz Liszt, recibiendo clases de Pál Kadosa y Ferenc Rados. <http://youtu.be/Qh7z0jWI7eA>

Christopher Goodpasture: Célebre músico pianista que comenzó a los seis años de edad como pianista acompañante de música de cámara. <http://youtu.be/8twYWCGqpkE>

IV.6 Bibliografía

IV.7.1 Medios impresos

Frigyesi, Judit, *Béla Bartók and turn of the Century*, Budapest: Universidad de California, 1998.

Helguera Ignacio, Luis, *La Música Contemporánea*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Hürliman, Hamel, *Enciclopedia de Música*, México: Editorial Grijalbo, 1970.

Somfai, László, *Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Los Angeles: University of California, primera edición, 1996.

Stevens, Halsey, *The Life and music of Béla Bartók*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

Pierrette, Mari, *Bartók*, México: Espasa Calpe, 1974.

Emery, John, *A Third Level Course, The Rise of Modernism in Music 1890-1935, Bartók, Units 17-18*, Great Britain: The Open University, 1935.

IV.6.2 Medios electrónicos

http://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k, agosto 2011.

IV.6.3 Ilustraciones

Pág.85 Primera página del *Allegro Barbaro*.

Pág.85 Fotografía de Béla Bartók de 1927,

http://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k, agosto 2011.

Pág.86 Alejandro III, <http://www.profesorenlinea.cl/biografias/AlejandroIIIzar.htm>, octubre 2011.

Pág.86 Regiones de Rumania,

<http://www.romanianmuseum.com/Romania/RomaniaEthnoBANATses.htm>, octubre 2011.

Pág.86 Caricatura de Bartók, <http://www.maxinefrost.com/blogengine.net/?tag=/bartok>, octubre 2011.

Pág.86 Otto Bismarck, <http://perseo.sabuco.com/historia/diplomacia.htm>, octubre 2011.

Pág.87 Béla Bartók a los 18 años, http://es.wikipedia.org/wiki/Béla_Bartók, octubre 2011.

Pág.87 Ernő Dohnányi, <http://www.colbertartists.com/ArtistBio.asp?ID=7&DT=Pho>, octubre 2011.

Pág.87 Zoltán Kodaly, <http://elenitasanchez.wordpress.com/metodos-activos-en-educacion->, octubre 2011.

Pág.88 Luis Kossuth, <http://hungaria.org/vadasz/kossuth/>, octubre 2011.

Pág.88 Campesinos de la zona rumana Timis,

<http://www.romanianmuseum.com/Romania/RomaniaEthnoBANATses.htm>, octubre 2011.

Pág.88 *Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso, 1907,

http://www.theartwolf.com/masterworks/picasso_es.htm, octubre 2011.

Pág.89 Barba Azul en un grabado de Gustave Doré,

http://ikuslea.blogspot.com/2008_09_08_archive.html, octubre 2011.

Pág.90 En un viaje de trabajo, <http://quinoff.blogspot.com/2011/06/bartok-10-un-mandarin-notan.html>, octubre 2011.

Pág.90 Peter Bartók a los 8 años con su padre, <http://dickstrawser.blogspot.com/2011/04/bartok-father-son.html>, octubre 2011.

Pág.90 Bartók grabando con el gramófono cantos húngaros, <http://bombobatutaballena.blogspot.com/>, octubre 2011.

Pág.91 Tumba de B. Bartók, http://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9la_Bart%C3%B3k, octubre 2011.

Índice 5: *Cinco Preludios para Piano* de Blas Galindo

Índice 5: <i>Cinco Preludios para Piano</i> de Blas Galindo	102
V.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Blas Galindo.....	103
V.2 Origen y desarrollo del preludio	113
V.3 Análisis estructural de los <i>Cinco Preludios para Piano</i> de Blas Galindo	114
V.3.1 <i>Preludio I</i> : Vivo.....	114
V.3.2 <i>Preludio II</i> : Lento.....	116
V.3.3 <i>Preludio III</i> : Allegretto.....	118
V.3.4 <i>Preludio IV</i> : Lento.....	123
V.3.5 <i>Preludio V</i> : Allegro vivace.....	126
V.4 Sugerencias de interpretación	128
V.4.1 <i>Preludio I</i>	128
V.4.2 <i>Preludio II</i>	129
V.4.3 <i>Preludio III</i>	129
V.4.4 <i>Preludio IV</i>	129
V.4.5 <i>Preludio V</i>	131
V.5 Grabaciones de los <i>Cinco Preludios para piano</i> de Blas Galindo.....	132
V.6 Bibliografía	133
V.6.1 Medios impresos.....	133
V.6.2 Ilustraciones.....	133



Preludio III para piano



Blas Galindo (1910-1993)

V.1 Cuadro sinóptico: contexto histórico, vida y obra de Blas Galindo

Año	Contexto histórico	Vida y obra de Blas Galindo
1910	<p>26 de junio: Porfirio Díaz es declarado Presidente de la República por séptima ocasión, a pesar de la popularidad de Francisco I. Madero. Madero es apresado.</p> <p>5 de octubre: Madero firma el Plan de San Luis invitando a todos los mexicanos a levantarse en armas contra la dictadura de Porfirio Díaz, con el lema: <i>¡Sufragio Efectivo no Reelección!</i></p> <p>18 de noviembre: Aquiles Serdán y sus compañeros maderistas resisten en Puebla a la policía de Porfirio Díaz. Aquiles es asesinado y expuesto en la plaza principal.</p> <p>20 de noviembre: Madero se levanta en armas contra Porfirio Díaz.</p>  <p>Porfirio Díaz (1830-1915)</p>  <p>Francisco I. Madero (1873-1913)</p>	<p>Nace Blas Galindo el 3 de febrero en el pueblo de San Gabriel, Jalisco.</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

<p>1911</p>	<p>Abril: Batalla en Ciudad Juárez, Chih. Madero, Villa, Orozco y otros vencen a las fuerzas federales de Porfirio Díaz. 25 de mayo: Porfirio Díaz renuncia a la presidencia y parte pocos días después hacia Francia. 6 de noviembre: Francisco I. Madero es electo presidente de la República. 25 de noviembre: Emiliano Zapata lanza el Plan de Ayala, desconociendo a Madero y pidiendo tierras para los campesinos.</p>  <p>Emiliano Zapata (1879-1919)</p>	
<p>1913</p>	<p>8 al 18 de febrero: A estos diez días se les llama la Decena Trágica: Durante este lapso se sublevan contra Madero varios generales por influencia de Victoriano Huerta, que estaba de acuerdo con el embajador de los Estados Unidos. La ciudad de México es tomada por los traidores. Madero y el vicepresidente Pino Suárez son asesinados por órdenes de Victoriano Huerta, quien toma la presidencia de la República. 26 de marzo: En la Hacienda de Guadalupe, Coahuila, el gobernador Venustiano Carranza proclama el Plan de Guadalupe en el que desconoce al usurpador Victoriano Huerta. La mayor parte del país se une a él.</p>	
<p>1914</p>	<p>21 de Abril: Mariano Azuela escribe <i>Los de Abajo</i>. 23 de junio: Inicia la toma del puerto de Veracruz que estaba ocupada por la Marina de los Estados Unidos. Francisco Villa toma Zacatecas, con las fuerzas de Victoriano Huerta que fueron vencidas. Noviembre: Zapata y Villa entran a la Ciudad de México. Estalla la Primera Guerra Mundial en los principales frentes Europeos.</p>	
<p>1915</p>	<p>La ciudad de México es ocupada sucesivamente por los ejércitos villista, zapatista y carrancista. En el país hay hambre y enfermedades. Se emiten billetes de los distintos grupos revolucionarios y abundan los falsificadores de moneda. Muere Porfirio Díaz en Francia.</p>	
<p>1917</p>	<p>5 de febrero: En Querétaro se promulga la Constitución que está todavía en vigor. Venustiano Carranza es electo Presidente Constitucional.</p>	<p>Galindo inicia a los siete años inició sus estudios de música en el coro infantil que dirigía Antonio Velasco, en donde permaneció hasta los trece años.</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

1918	<p>Termina la Primera Guerra Mundial. Se funda la confederación revolucionaria de obreros de México. La revolución en Jalisco se iba haciendo cada vez más turbulenta y confusa, conformada por agraristas, bandoleros, cristeros y sinceros revolucionarios.</p>	<p>Blas Galindo con tan sólo ocho años de edad realiza su primer trabajo: traer leña del monte.</p>
1920	<p>Abril: Obregón se subleva contra Carranza con el Plan de Agua Prieta. Los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros pintan sus grandes murales en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria No. 1, ahora Museo de San Idelfonso.</p>  <p>Diego Rivera (1866-1957)</p>	<p>Blas Galindo cumple diez años, sigue con el coro y su ambiente era la música puesto que aún no había radio ni televisión. Tenía sólo dos años de haber ingresado a estudiar a la escuela.</p>
1923	<p>20 de julio: Francisco Villa es asesinado en Parral, Chihuahua.</p>	
1924	 <p>Comienza a gobernar Plutarco Elías Calles.</p> <p>Plutarco Elías Calles (1877-1945)</p>	
1925	<p>Se fundan la liga nacional campesina y el Banco de México.</p>	
1926	<p>Fundación de Banco Nacional de Crédito Agrícola y del Banco de Crédito Ejidal.</p>	<p>Blas Galindo tenía 16 años y la rebelión cristera se esparció por todo el estado de Jalisco y otros estados más.</p>
1928	<p>Termina el gobierno de Plutarco Elías Calles. Julio: El presidente electo Álvaro Obregón es asesinado, lo que desató fuertes tensiones entre grupos políticos y militares.</p>	<p>Blas Galindo cumple 18 años y se reinstala en su pueblo, donde trabaja, estudia y organiza la banda municipal de música.</p>
1929	<p>Fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), por el General Calles y otros revolucionarios.</p>	<p>Galindo trabaja como organista y cantor en la iglesia de su pueblo.</p>
1931	<p>El surgimiento del PNR guarda estrecha relación con el asesinato de Obregón. También debe verse como un episodio más del esfuerzo por formar un estado fuerte.</p>	<p>Blas Galindo cumple 21 años y emigra hacia la ciudad de México. Su deseo era estudiar leyes, pero cuando escuchó el ensayo de la Orquesta Sinfónica Nacional decidió que sería músico, por lo que ingresó al Conservatorio Nacional de Música.</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

1932	Gobierno del general Abelardo Rodríguez.	Carlos Chávez lo recibe en su clase de creación musical donde conoció a José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Daniel Ayala. Para Blas Galindo, las enseñanzas de Carlos Chávez en esa época fueron de gran valor.
1933	Calles gozó de gran influencia al convertirse en el “Jefe máximo de la revolución”. Entraba y salía de los gabinetes presidenciales.	Compuso su primera obra <i>Suite no. 1 para violín y violonchello</i> que se estrenó el 7 de noviembre de este año en el antiguo Teatro Hidalgo. Carlos Chávez impulsó a Galindo a componer sus primeras obras, también a ser maestro y director del Conservatorio Nacional de Música.
1934	1 de abril: Es electo presidente el general Lázaro Cárdenas. Reforma al artículo 3° de la Constitución que establece la educación socialista. Fundación del Instituto Politécnico Nacional.	En este año se formó el <i>Grupo de los Cuatro</i> del cual formaban parte Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Blas Galindo. Para el Coro del Conservatorio compuso <i>Cuadros</i> (para coro mixto).
1935	25 de noviembre: la figura de Plutarco Elías Calles entró en rápido declive.	Compone las siguientes obras: <i>Caporal</i> (para cuatro voces mixtas); <i>La lagartija</i> (danza); y <i>Un Loco</i> (para piano). Desde este año comenzaron a interpretarse obras del <i>Grupo de los Cuatro</i> .
1936	Abril: Cárdenas obligó a Calles a dejar el país. Nace la Confederación de Trabajadores de México.	En este año Blas Galindo compone obras como: <i>Alerta</i> , (tiempo de Huapango); <i>Alerta compañeros de trabajo</i> , (para coro a una voz); <i>Cuarteto de Cellos</i> ; <i>Suite No. 2</i> (para piano); y <i>Jalisciense</i> . Se organizó el primer concierto del <i>Grupo de los Cuatro</i> , en el que interpretaron obras de J.F. Haendel, F. Poulenc, L.V. Beethoven y C.A. Debussy. A mediados de este año Galindo tuvo la orientación invaluable de Candelario Huízar sobre composición. Empezó a impartir clase de música en las escuelas secundarias y también fue percusionista en la Orquesta Sinfónica de México.
1937	Se reorganizó la Comisión Federal de Electricidad (CFE). Se construyen tres grandes presas en diferentes partes del país.	Compuso el preludio <i>Sombra</i> (para piano); y <i>Preludio para piano</i> .
1938	18 de marzo: Expropiación de la Industria Petrolera.   Lázaro Cárdenas (1895-1970)	Compone las siguientes obras: <i>Concertino</i> (1° versión del Primer Concierto para piano y orquesta a dos pianos); <i>Dos Preludios</i> (para oboe, corno inglés y piano); <i>Llano Alegre</i> , (preludio para piano). El maestro Carlos Chávez comisionó a Contreras, Galindo y Moncayo la instrumentación de canciones tradicionales mexicanas, como <i>Las mañanitas</i> (en versión de Contreras); <i>El viento alegre</i> (en arreglo de Galindo); y <i>La Adelita</i> (instrumentada por Moncayo).

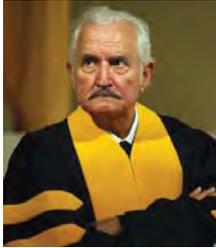
CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

<p>1939</p>	<p>Inicia la Segunda Guerra Mundial, siendo los principales beligerantes Alemania, Italia y Japón, de un lado y por el otro las potencias aliadas, Francia, Reino Unido, los Estados Unidos, la Unión Soviética y en menor medida China.</p>	<p>Compone las siguientes obras: El ballet <i>La Creación del Hombre</i> (con orquestación de Candelario Huízar); <i>Danzarina</i> (vals para piano); <i>Estampa</i> (canción escolar para voz y piano). Compuso varias obras para canto como <i>Jicarita</i>, <i>La luna está encarcelada</i>, <i>Mi querer pasaba el río</i>, <i>La mulata de Córdoba</i>, <i>Páginas verdes</i>, <i>Paloma blanca</i>, <i>Poema</i>, <i>Poema de amor</i>. En este año y el que sigue realizó sus primeras obras orquestales e inició una estrecha relación con las artes escénicas, al componer sus primeros ballets en los que ya reflejaba una madurez en su escritura.</p>
<p>1940</p>	<p>Diciembre: Comienza el gobierno de Manuel Ávila Camacho.</p>  <p>Manuel Ávila Camacho (1896-1955)</p>	<p>Compone el ballet <i>Danza de las Fuerzas Nuevas</i>. En este año, Ana Sokolov, bailarina rusa, lo invitó a colaborar con ella en la realización de un ballet mexicano <i>Entre Sombras anda el Fuego</i>. Con coreografía de Waldeen, presentó su <i>Danza de las fuerzas nuevas</i>. Para esta última obra utilizó en la primera danza dos temas tradicionales: Un baile de los Sonajeros y la introducción de un son huasteco. Compone <i>Impresión Campestre</i> (para orquesta); y <i>Sones de Mariachi</i> (para pequeña orquesta mexicana), su obra más conocida que fue compuesta por encargo de Carlos Chávez para incluirla en el programa de música mexicana que dirigió en Nueva York con motivo de la exposición <i>Veinte Siglos de Arte Mexicano</i>.</p>
<p>1941</p>	<p>Creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México se une a los aliados en la Segunda Guerra Mundial.</p>	<p>Compone la <i>Fuga en Do a dos partes</i> para piano; el <i>Sexteto de Alientos para flauta, clarinete, fagot, trompeta y trombón</i>, compuesto en la clase de Aaron Copland (compositor americano contemporáneo), ya que recibió una beca para asistir a los cursos especiales dentro del Festival Musical de Berkshire, Massachussets, de ahí la búsqueda de un estilo más universal, sin prescindir de sus propias características nacionalistas. Durante su estancia en Norteamérica, Copland lo guió en el dominio de la orquestación.</p>
<p>1942</p>	<p>Mayo: México entró a la Segunda Guerra Mundial sumándose a los aliados (Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética), luego de sufrir la pérdida de dos buques petroleros por los ataques de submarinos alemanes. Fue entonces cuando se impuso el servicio militar obligatorio.</p>	<p>Compone <i>Aguilita mexicana</i> (canción corrido escolar a una voz); <i>Arroyos</i> (para pequeña orquesta); <i>Concierto No.1 para piano y orquesta</i>, en donde Blas Galindo se sujeta a la forma clásica y <i>Gavota</i> (para piano).</p>
<p>1943</p>	<p>Fue creado el Instituto Mexicano del Seguro Social.</p>	<p>Compone el <i>Corrido Luis Carlos Prestes</i> (canción escolar); <i>En ti la tierra canta</i> (para 4 voces mixtas); <i>Madre mía cuando muera</i> (Nonantzin a 2 voces iguales y piano); y <i>Pajarito Corpulento</i> (canción escolar a tres voces iguales).</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

<p>1944</p>	<p>El IMSS se suma a PEMEX, a la CFE y a los bancos agrícolas y otras instituciones gubernamentales como Nacional Financiera, que mostraban que el gasto público era indispensable para impulsar la economía.</p>	<p>Compone tres obras para obtener el título de Maestro en Composición: <i>Allegro para una Sonata</i> (examen de piano); <i>Preludio para piano</i> y <i>Fuga para cuatro voces mixtas</i>; y en un lapso de cuatro horas compuso una <i>Fuga para tres instrumentos de aliento</i>. El jurado le concedió mención honorífica, y también dio un ciclo de nueve conferencias sobre el Nacionalismo musical, el tema de su tesis.</p> <p>Compone <i>Hilitos de Agua</i> (canción escolar a una voz piano); <i>Primavera</i> (cantata infantil para banda y coro de niños); <i>Primavera</i> (versión para tres voces y piano); <i>Primavera</i> (cantata versión para banda y coro mixto) y <i>Tierra de temporal</i> (suite para instrumentos de aliento).</p>
<p>1945</p>	<p>Después de la Segunda Guerra Mundial, las secuelas económicas ratificaron la preferencia gubernamental en México, la de los principales intereses económicos y la de la opinión pública por la industria y las ciudades.</p>  <p>Segunda Guerra Mundial</p>	<p>Compone <i>Arrullo A la niña del Retrato</i> que realizó en varias versiones; <i>Cinco Preludios para piano</i>; <i>Nocturno para orquesta</i>; <i>Sonata para violín y piano</i>; y <i>Ella estaba triste</i> (preludio para piano).</p> <p>Blas Galindo termina sus estudios formales y entonces adquiere su propio estilo con sus <i>Preludios</i> y la <i>Sonata para violín y piano</i>. Carlos Chávez lo define como el músico creador que cualquier obra la vuelve suya, es la prueba del dominio de la sensibilidad sobre la técnica.</p> <p>Al morir José Rolón, Galindo empezó a impartir la cátedra de armonía y contrapunto que Rolón daba en el Conservatorio Nacional de Música.</p>
<p>1946</p>	<p>El PRM fue sustituido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Resultó candidato oficial en la primera elección presidencial el veracruzano Miguel Alemán, que pertenecía a una nueva generación de políticos y dirigentes.</p>	<p>Compone <i>Cantata a la Patria</i> (poema sinfónico coral); <i>Pasan los héroes</i> (canto escolar); <i>Voz mía, canta, canta</i> (canción escolar para tres voces iguales).</p>
<p>1947</p>	<p>Alemán se dedicó con afán a promover la industrialización y a propiciar el crecimiento empresarial.</p>	<p>Compone <i>Canto al maestro Justo Sierra</i> (para coro al unísono y orquesta); <i>Feria</i> (para ballet y orquesta); <i>Don Quijote</i> (es música incidental para el acto III de una obra de teatro); <i>Homenaje a Cervantes</i> (suite para orquesta); <i>Pajarillo barranqueño</i> (canción popular en arreglo para tres voces iguales); <i>Soy una Sombra</i> (para voz y piano); <i>El Zanate</i> (un ballet para orquesta) y la suite ballet <i>El Zanate</i>.</p> <p>En agosto de este año fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, donde permaneció hasta 1960, habiendo impartido las cátedras de Composición, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música y Análisis Musical.</p>
<p>1948</p>	<p>Se creó el impuesto sobre ingresos mercantiles con el propósito de establecer un solo impuesto federal en ese ramo en todo el país.</p> <p>La guerra mundial había propiciado un fenómeno que venía de tiempo atrás, alcanzó una escala mucho más notable en estos años. Se trata de la concentración de las rentas públicas en manos federales, y el consecuente debilitamiento de las finanzas de estados y municipios.</p>	<p>Compone <i>Astucia</i> (música incidental para teatro); <i>Me gustas cuando callas</i> (a 4 voces mixtas); <i>Sonata para violonchelo y piano</i>.</p> <p>El INBA designó a Blas Galindo como representante de México en el jurado del Concurso Internacional Federico Chopin, realizado en Varsovia, Polonia. Al finalizar el concurso, Galindo dirigió una serie de conciertos sinfónicos en cinco ciudades polacas integrando los programas con obras de compositores mexicanos.</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

1949	Octavio Paz publicó <i>El laberinto de la Soledad</i>	Recibió la condecoración de <i>Comendador de la Orden de Polonia Restituta</i> , por el Ministro de Educación de dicho país.
1952		Blas Galindo contrajo matrimonio con Ernestina Mendoza Vega. Tuvo dos hijos: Carlos Blas y Luis. Ese mismo año Henryk Szeryng dirigió el estreno de su obra <i>Scherzo mexicano</i> , para orquesta de cuerdas. En este año escribió su primera sinfonía, llamada <i>Sinfonía breve</i> para orquesta de cuerdas. Compuso <i>Las Siete piezas para piano</i> , típicas de la escritura nacionalista de Galindo, con sus ritmos caprichosos y armonías marcadas.
1953	Juan Rulfo dio a conocer sus dos magnas obras, <i>El llano en llamas</i> y <i>Pedro Páramo</i> , que mostraban el mundo provinciano y rural.	Compone la <i>Obertura Mexicana No.1</i> (suite de la Revolución); <i>Tres Canciones Mexicanas de la Revolución: Valentina, Cielito lindo y La Chinita</i> (canciones populares).
1954	Es inaugurada la Ciudad Universitaria.  Ciudad Universitaria	El gobierno de Jalisco lo condecoró con la insignia José Clemente Orozco. Galindo compone <i>El Maleficio</i> (ballet con orquesta); <i>El Tuerto</i> (música orquestal para la película <i>Raíces</i>).  El Tuerto, Raíces
1955	Reforma al artículo 34 de la Constitución en donde se otorga el derecho de voto a la mujer.	Compone <i>Romance del corazón Errabundo</i> (coro a capella).
1956	La economía creció a altas tasas con estabilidad de precios o baja inflación, lo que se conoce como desarrollo estabilizador.	El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) lo nombró en 1956 asesor de música, con el fin de atender los coros de las casas del IMSS. Con ellos realizó varias giras por el interior de la República Mexicana en el que se incluyeron varias canciones populares mexicanas Compone <i>Don Juan Tenorio</i> (música orquestal incidental para teatro).
1957	Carlos Fuentes sorprendió con su novela <i>La región más transparente</i> , un fino retrato de la vida de la ciudad de México  Carlos Fuentes (1928)	Se le otorgó en este año el primer premio en el concurso convocado por el gobierno de Jalisco con motivo del primer centenario de la estancia de Juárez en Guadalajara, por su <i>Cantata Homenaje a Juárez</i> . También le fueron otorgados la <i>Medalla de Oro de los Clubes Corales del IMSS</i> y un <i>Reconocimiento al Mérito</i> por la Casa Madero por su labor artística, por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. Asimismo recibió el título de <i>Individuo Emérito</i> por la Casa de la Cultura Jalisciense, y un diploma de honor otorgado por la sociedad Venezolana de Autores y Compositores. Compone la <i>Segunda Sinfonía</i> (para orquesta); <i>Canción de cuna</i> (canción folklórica anónima); la cantata <i>Homenaje a Juárez</i> ; y la <i>Suite para violín y piano</i> .

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

1958	<p>Gobierno del presidente Adolfo López Mateos. Se mostró un firme crecimiento económico y estabilidad económica durante estos años en el país.</p>	<p>Compone <i>El abandonado</i> (canción folklórica del Bajío); <i>Canción de cuna</i> (en arreglo para tres voces iguales); <i>La chinita maderista</i> (en arreglo para cuatro voces mixtas); <i>Hermosa flor de Pitaya</i>, (canción popular del Bajío, en arreglo para tres voces iguales); y las canciones folklóricas <i>Paloma de dónde vienes</i>; <i>La Paz</i>; <i>Rosa de Castilla en Rama</i>; <i>Son los ojitos</i> y <i>Déjame llorar</i>.</p>
1960	<p>El Presidente Adolfo López Mateos organizó los festejos del 50 Aniversario de la Revolución de 1910.</p>  <p>Adolfo López Mateos (1910- 1969)</p>	<p>Obtuvo el primer premio en un concurso convocado por la SEP, por su <i>Cantata a la Independencia de México</i>. Ese mismo año dirigió un concierto con la Orquesta Sinfónica de Colombia en el Teatro Colón de Bogotá, en el que presentó un programa integrado por <i>Huapango</i> de José Pablo Moncayo, la <i>Cuarta Sinfonía</i> de Carlos Chávez y sus dos obras: <i>Sones de Mariachi</i> y la <i>Segunda Sinfonía</i>.</p>
1961	<p>En este año se creó en México el Movimiento de Liberación Nacional, encabezado por el ex presidente Cárdenas, que intentó aglutinar distintos sectores que disientían del rumbo de las políticas gubernamentales.</p>	<p>Blas Galindo fundó la Orquesta del Instituto Mexicano del Seguro Social, con la que realizó cada año una serie de conciertos y con la que acompañó al Ballet Folklórico del Seguro Social. Ese mismo año obtuvo el <i>Diploma del Consejo Municipal de los Ángeles, California</i>. Compone <i>Cuatro piezas para orquesta</i>; <i>Edipo Rey</i> (música incidental para teatro); <i>Segundo concierto para piano y orquesta</i>; y la <i>Tercera Sinfonía</i> (para orquesta).</p>
1962	<p>En este año el ejército acribilló al líder campesino independiente Rubén Jaramillo y a su familia. Este clima de gran inconformidad se vio alimentado por la Revolución cubana.</p>	<p>En este año se dedicó a componer dos obras encargadas por el INBA: <i>El Concierto para violín y orquesta</i> y las <i>Tres piezas para clarinete y orquesta</i>, estrenadas por Luz Vernova bajo la dirección de Eduardo Mata en 1970. El lenguaje del concierto es atonal. El compositor utilizó en la obra la serie de doce sonidos, pero sin ceñirse totalmente al dodecafonismo. Galindo expone que analizó muchas obras y conoció la música de los europeos.</p>
1963	<p>En este año el ambiente que se vivía era de la guerra fría que presionó a los gobiernos latinoamericanos para aislar económica y diplomáticamente a Cuba. En este terreno México se negó a sumarse a la iniciativa estadounidense. Fue el único que se mantuvo firme en su postura independiente en la Organización de Estados Americanos.</p>	<p>Participó en el Festival Internacional de California, dirigiendo su <i>Segundo Concierto para piano</i>. También en ese año recibió dos distinciones: el <i>Diploma de Honor de Conciertos Guadalajara</i>, y el Ayuntamiento de Guadalajara, Jalisco, lo nombró <i>Hijo ilustre de la Ciudad</i>. Otras obras escritas fueron el <i>Corrido de Emiliano Zapata</i> (para coro y banda); <i>Obertura para órgano y orquesta</i> (de la cantata <i>Letania Erotica para la Paz</i>); <i>Quetzalcóatl</i> (para narrador y orquesta); y <i>Tres piezas para corno y orquesta</i>.</p>

<p>1964</p>	<p>Comienza su gobierno el presidente Gustavo Díaz Ordaz y surge el acontecimiento clave en los desajustes del arreglo político nacional, que fue el movimiento estudiantil de este año.</p>  <p>Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979)</p>	<p>En agosto de 1964 viajó a Tel Aviv, ciudad en la que ofreció una conferencia sobre la música mexicana y dirigió en el Yad Eliyahu Stadium. Entregó un lote de partituras de compositores mexicanos a la Universidad de Tel Aviv, donadas por Ediciones Mexicanas de Música.</p> <p>Dirigió varios conciertos en el Teatro de Trabajadores de Jerusalén, en el Circo Romano de Caesarea, en Haifa y en Tel Aviv.</p> <p>A principios de septiembre de este año dirigió un concierto en el Teatro Alhambra de París.</p> <p>Participó en el Primer Festival de Música de América y España, realizado en Madrid. A su regreso a la ciudad de México, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.</p> <p>Compone <i>Los soldaditos de Barro</i> (para piano); y <i>Tríptico Teotihuacán</i> (para coro, solistas, banda e instrumentos indígenas de percusión).</p>
<p>1969</p>		<p>Compone <i>Los muñecos bailan</i> (para piano).</p>
<p>1965</p>	<p>23 de septiembre: un pequeño grupo atacó el cuartel militar de Madera, Chihuahua. Brote guerrillero fue rápidamente sofocado, marco el inicio de un período de actividad de varios grupos armados, que influidos por la experiencia cubana, intentaron transformar el país por la vía violenta.</p>	<p>En este año Radiolandia lo nombró <i>El mejor compositor del año</i>, y recibió por parte del gobierno de Jalisco el <i>Reconocimiento a su labor artística</i>.</p> <p>Compone <i>Cinco más cinco</i> (para piano); y <i>La ciudad de los dioses</i> (para narradores, coro y orquesta).</p>
<p>1968</p>	<p>2 de octubre: Movimiento estudiantil que tuvo su desenlace en la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco.</p> <p>12 de octubre: Inauguración de los XIX Juegos Olímpicos en la ciudad de México.</p>  <p>Juegos Olímpicos de 1968</p>	<p>Uno de los reconocimientos más importantes que obtuvo Blas Galindo en su vida fue su ingreso a la Academia de Artes en el área de música, donde pudo influir con más ahínco en el desarrollo de la vida musical de México. Se organizaron conciertos y recitales, proponiendo obras de diversos compositores para su edición. En su calidad de académico de número y vitalicio de la Academia de Artes, le correspondió recibir al compositor Rodolfo Halffter en el seno de la Institución.</p> <p>Compone <i>El gato mima</i> y <i>Muy serio</i> (para piano).</p>
<p>1969</p>		<p>Compone <i>Los muñecos bailan</i> (para piano).</p>
<p>1970</p>	<p>Inicio del gobierno del presidente Luis Echeverría.</p>  <p>Luis Echeverría (1922)</p>	<p>Compone el <i>Cuarteto de cuerdas</i>.</p>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

1971	<p>El 10 de junio ocurrió otro episodio de represión de estudiantes en la Ciudad de México, que ratificó la distancia entre opositores e inconformes y el Estado surgido de la Revolución de 1910.</p> <p>Fin de la época de oro de la Posguerra, lo que se expresó en una disminución en el ritmo de crecimiento de la economía mundial.</p>	<p>Empezó a escribir una serie de piezas infantiles para piano, publicadas por Ediciones Mexicanas de Música, dedicadas a sus hijos.</p> <p>Compuso también sus <i>Cinco canciones a la madre muerta</i>, para voz y piano.</p> <p>En este año recibió un reconocimiento a su labor como compositor por el Centro Libanés, y el gobierno de la ciudad de Puebla lo distinguió por sus méritos como compositor.</p>
1972	<p>El gobierno intentó atraer a los grupos inconformes por medio de amnistías, apertura de nuevos centros de educación superior y de mecanismos de apoyo a la clase trabajadora (como el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores).</p> <p>El crecimiento económico comenzó a reducirse. Era síntoma del agotamiento de un modelo de desarrollo utilizado desde la década de 1930 y sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial.</p>	<p>Compone <i>Casi Triste</i>; y <i>Movimiento perpetuo</i> (para piano).</p>
1973	<p>El 17 de septiembre el poderoso empresario regiomontano Eugenio Garza Sada, dueño de la Cervecería Cuauhtémoc y fundador del Tecnológico de Monterrey en 1943, fue asesinado en un intento de secuestro por parte de guerrilleros de la Liga.</p> <p>23 de Septiembre: Durante el funeral, los deudos reclamaron con furia al presidente Echeverría. Ese acontecimiento fue una de las principales fuentes de tensión entre el gobierno y algunos sectores empresariales.</p>	<p>Fue designado <i>Miembro Correspondiente de la Sociedad Federico Chopin</i>, con sede en Polonia. El gobierno del Estado de Jalisco le ofreció el <i>Homenaje a sus Músicos</i>, y el Conservatorio Nacional de Música le otorgó un <i>Reconocimiento a su labor educativa</i>.</p> <p>Compone <i>Cancioncita</i> (para piano dedicada a sus hijos Carlos y Luis); <i>El juguete roto</i>; <i>Pequeña Fantasía</i>; y <i>Pieza Simple</i> (para piano).</p>
1975	<p>Nació el Centro Coordinador Empresarial, formado por organizaciones de industriales, comerciantes, patrones, banqueros y por el influyente CMHN.</p>	<p>Noviembre: Blas Galindo fue electo vicepresidente del Consejo Directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música.</p> <p>Los homenajes y condecoraciones durante estos años fueron en aumento.</p> <p>El ayuntamiento de la ciudad de Puebla le otorgó la <i>Insignia al Honor Cívico Motolinía</i> y la <i>Medalla Benito Juárez</i>.</p> <p>El Conservatorio de Puebla lo premió con el <i>Escudo Macuilxóchitl</i>, y el Sindicato Único de Trabajadores de la Música le entregó la <i>Lira de Oro</i>.</p>
1976		<p>Compone una <i>Sonata</i> (para piano).</p>
1980		<p>Compone <i>Homenaje a Juan Rulfo</i> (para orquesta); y <i>Tres piezas para percusiones</i>.</p>
1981		<p>Compone <i>Te canta mi esperanza</i> (para voz y piano).</p>

<p>1987</p>	<p>Gobierno del Presidente colimense Miguel de la Madrid En este año se inició la campaña para las elecciones presidenciales de 1988. De una división del PRI surgió la Corriente Democrática encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas, quien había sido militante del partido oficial durante años y gobernador de Michoacán.</p>  <p>Miguel de la Madrid (1934)</p>	<p>Para este año Galindo ya había recibido muchos reconocimientos y homenajes, y en este año escribió un <i>Homenaje a Rufino Tamayo</i>, para voz y orquesta; <i>Preludio No. VI</i> (para piano); <i>Homenaje a Rodolfo Halffter</i> (para orquesta).</p>
<p>1991</p>	<p>En este año en México se controló la inflación reduciendo el gasto y vendiendo más empresas gubernamentales, como los Bancos y Teléfonos de México, ésta última en manos del gobierno desde 1972. Se introdujeron otras reformas significativas, por ejemplo la del artículo 27 de la Constitución, que significó la terminación del reparto de la tierra y abrió la posibilidad de la enajenación de los ejidos.</p>	<p>Compone la <i>Segunda Sonata para violín y piano</i>.</p>
<p>1993</p>	<p>Surgió el movimiento del Barzón integrado por deudores de la banca, muchos de ellos agricultores, reflejaba el malestar de las capas medias de la sociedad. No obstante, los voceros gubernamentales reiteraban que México estaba a un paso del Primer Mundo. Decían que sólo faltaba el empujón final, y éste era la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá.</p>	<p>El 19 de abril de este año muere Blas Galindo y deja dos obras, el <i>Preludio no. 7</i>, que después se titularía <i>Fantasia</i> y un <i>Conciertito para clavecín y orquesta de cuerdas</i>.</p>

V.2 Origen y desarrollo del preludio

Es una pieza de música que se desarrolla sobre un motivo principal, de contenido y forma libre, con carácter de improvisación y muchas veces introductorio. En su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos para comprobar la afinación.

En los siglos XVI y XVII se compusieron preludios que no estaban ligados a ninguna obra extensa. En el siglo XVIII se asocia el preludio con la fuga en el *El Clave bien temperado* de J. S. Bach. Así la forma alemana preludio y fuga alcanza su máxima cumbre en las obras compuestas para órgano y piano.

Los *Preludios Op.28* de Chopin, publicados por primera vez en 1839, son 24 piezas muy breves de entre 30 segundos y 5 minutos de duración, y cada uno está escrito en una tonalidad distinta, siendo piezas completas por sí mismas elaboradas para comunicar una idea o un sentimiento. Los *Preludios* de Chopin se han comparado con los de *El Clave bien Temperado*, aunque sin fuga. Mientras que los de Bach están ordenados cromáticamente, los de Chopin van por quintas.

Los *Cinco Preludios para Piano* de Blas Galindo fueron compuestos en 1945 y fueron estrenados el 30 de junio de 1947. Fiel a su estilo utiliza técnicas modales, birritmia, polirritmia, cuartas, quintas, novenas y disonancias. Además trabaja con diferentes planos sonoros y contrapunto. Los *Preludios 1* y *2* manejan principalmente teclas blancas, y en el *3*, *4* y *5* observamos un incremento en el cromatismo.

V.3 Análisis estructural de los *Cinco Preludios para Piano* de Blas Galindo

Los *Cinco Preludios para Piano* forman parte del repertorio clásico de la música mexicana de concierto. En la primera edición de los *Preludios*, Carlos Chávez dice: “Está ya Galindo en la etapa en que el músico creador cualquier cosa la vuelve suya. Es la prueba del dominio de la sensibilidad sobre la técnica”.¹ Blas Galindo fue representante de la música nacionalista mexicana, y gracias a su extracción indígena logró imprimirle a ésta un sentido creador y pintoresco.

Aunque Galindo había escrito gran cantidad de obras para orquesta al escribir estos preludios, dedicados al piano, supo trabajar el idioma propio de este instrumento con gran maestría.

V.3.1 *Preludio I: Vivo*

El preludio está escrito en re dórico, que es igual a una escala menor con una sexta mayor, por lo que en todo el preludio van a aparecer motivos variados que explotan los dos semitonos mi-fa (II-III), y si-do (VI-VII), marcados en el **Ejemplo 5-1** con corchetes. No existe ninguna alteración en todo el preludio, y tampoco silencio alguno, excepto un silencio de blanca en el último compás.

Como primer motivo, en el **Ejemplo 5-1** comienzan cuatro octavos seguidos de un cuarto en toque legato y le llamaré **Elemento A**, que básicamente se encuentra a lo largo de toda la obra y con algunas variantes.

El segundo motivo también se encuentra a lo largo de todo el preludio, ya que hay contrastes rítmicos por su acentuación binaria, son dos células de 3/8 cada una, entre los tres últimos sonidos que lo integran existen dos intervalos de cuarta ó su inversión (quinta), a este motivo le llamaré **Elemento B**.

El tercer motivo es otro elemento rítmico en secuencia de quintas ó cuartas ascendentes ó descendentes con duración de cuartos y que se presentan en diferentes lugares del preludio y en las dos líneas, a éste le llamaré **Elemento C**.

¹ Chávez, Carlos, en la portada de la primera edición de los *Cinco Preludios para Piano*.

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO

Es una danza de gran vitalidad, que realiza un juego dinámico de imitaciones, tratando de una manera obsesiva el primer motivo del tema y en compás de $\frac{3}{4}$, todo basado en los tres motivos anteriores, el prelude crea birritmia característica de la danza mestiza mexicana. El jarabe.²

Ejemplo 5-1: Elemento A, B y C



Cuadro V-I: Análisis Estructural del *Preludio I*

<i>Preludio I</i> Blas Galindo		
Compases	División	Símbolo
1-5	Frase 1	
6-11	Frase 2	
12-16	Frase 3	Igual a Frase 1
17-22	Frase 4	
23-26	Frase 5	
27-32	Frase 6	
33-36	Frase 7	
37-42	Frase 8	
43-57	Frase 9	
58-65	Frase 10	
66-86	Frase 11	
87-94	Frase 12	
95-99	Frase 13	Igual a Frase 1
100-105	Frase 14	Igual a Frase 2
106-120	Frase 15	

² Espino del Castillo, Victoria, Cinco músicos, su tiempo su música sus ideas, tesis presentada en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, México: 1988

V.3.2 Preludio II: Lento

Este preludio es una pieza lenta que se caracteriza por tener tendencias modales y un exuberante manejo que realiza de los intervalos de cuarta y de quinta, que hacen que tenga un carácter muy solemne. Se desarrolla en la escala de mi frigio, como vemos en el **Ejemplo 5-2** en la cual se demuestra como a partir de la tónica vamos al quinto grado y regresamos a la tónica, (mi-si-mi) y este sería el modo auténtico. A partir del quinto grado se construye su hipomodo, (si-mi-si).

Tiene una forma ternaria A- A'- A'', el primer motivo del tema es tético y el segundo anacrúsico, por estos dos motivos se desarrolla con un carácter más armónico, pues hay poco movimiento melódico, ya que le confiere a la armonía una cualidad melódica, utiliza motivos distantes entre un plano y otro además de séptimas y novenas en los primeros tiempos de compás que le dan ese tono de dolor e insistencia de la obra.³

Ejemplo 5-2



En seguida vemos el principio del preludio como comienza con este modo auténtico y en el cuarto compás su hipomodo. No tiene ninguna alteración.

Ejemplo 5-3



En la **Parte A** le llamo **Elemento a** al compás 7 por presentarse en las tres partes del preludio, en el compás 5 y 6, se nota el carácter de insistencia y que en todo el preludio lo irá repitiendo.

Ejemplo 5-4



³ Ibidem

La **Parte A'** tiene gran similitud a la **Parte A**, pero con algunas variantes, ya que oscila en el mismo modo de mi y luego pasa a la menor. También tiene gran similitud con la **Parte A''**.

Ejemplo 5-5 Compases 18 al 28

La última **Parte A''** inicia como en el principio, y consta de otros elementos diferentes, y otros similares para desembocar hacia el final.

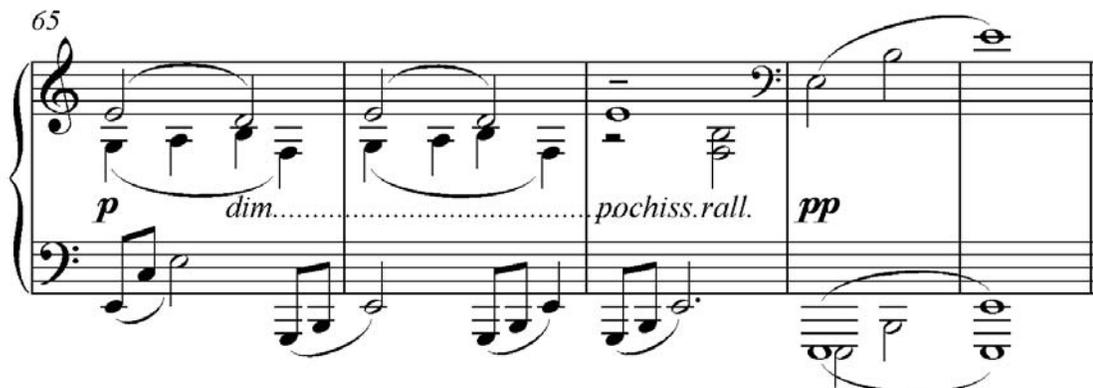
Ejemplo 5-6

En el siguiente ejemplo tenemos de nuevo el **Elemento a** en acordes.

Ejemplo 5-7

En el final del *Preludio II* aparece el modo auténtico con movimiento melódico de las voces en el bajo.

Ejemplo 5-8



Cuadro V-II Análisis estructural del *Preludio II*

<i>Preludio II</i> Blas Galindo		
Compases	División	Símbolo
1-17	Parte 1	A
1-11	Frase 1	Elemento a compás 7
11-17	Frase 2	Elemento a compás 16
18-44	Parte 2	A'
18-25	Frase 3	
25-32	Frase 4	
33-44	Frase 5	Elemento a compás 36
44-64	Parte 3	A''
44-54	Frase 6	
55-64	Frase 7	Elemento a compás 58
65-69	Coda	

V.3.3 *Preludio III: Allegretto*

Este preludio está en tiempo binario y se da un efecto de bitonalidad puntillística, las manifestaciones de la tonalidad son breves en algunos compases. La única medida son octavos y dieciseisavos, la cual le da un efecto de movimiento constante, en el cual sólo hay un silencio de octavo y es contrapuntístico a dos voces.

Hay contraste entre los toques ligados y *staccato* de ambas líneas. Le da coherencia más al motivo rítmico que a lo melódico. Es una pieza vivaz, en donde se presentan diferentes giros cromáticos y su carácter es diatónico.

La obra es un juego continuo de variantes, así como de contrastes entre los toques ligados y *staccato* de ambas líneas. Este preludio a pesar de su viveza, puede recordarnos el sonido monótono de un organillero por las calles.⁴

En mi análisis nombraré Secciones imaginando al tema con variaciones: A, A¹, A², A³, A⁴, A⁵ integrando a, b, a, b, a, a, que se explicará en el cuadro de análisis.

Comenzaré llamando **Elemento a**, a los primeros cuatro compases que forman la primera frase, que será el elemento que se desarrollará en toda la obra, los primeros dos compases son iguales, en la soprano, cuatro dieciseisavos y dos octavos en el bajo, a partir del tercer compás inicia el segundo tiempo del bajo donde comenzará a desfasarse la frase, donde se van intercalando diferentes combinaciones motivo rítmicas.

Ejemplo 5-9 Elemento a compás 1 al 4



El ejemplo siguiente lo vamos a identificar como **Elemento b**, en tonalidad de mi menor y está formado por grupos de cuatro dieciseisavos en la soprano y en el bajo tenemos octavos que tienen la característica de ser tonos enteros, todo este elemento va tener una similitud con los compases del 31 al 41.

⁴ Ibídem

Ejemplo 5-10 Sección A1, Elemento b del compás 12 al 22

Musical score for Example 5-10, Section A1, Element b, measures 12 to 22. The score is in two systems. The first system (measures 12-17) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include 'cresc.' and 'f'. The second system (measures 18-22) continues the piece with dynamics 'dim...', 'p', and 'cresc.'.

En seguida regresamos al **Elemento a** comenzando a mitad del compás 22 ya que hay similitud rítmica con los primeros compases de inicio, para llegar a una serie de acordes en diferentes tonos que nos llevarán finalmente a la b mayor y posteriormente llegar a los compases 29 y 30 que son muy similares.

Ejemplo 5-11 Sección A2, Elemento a del compás 22 al 30

Musical score for Example 5-11, Section A2, Element a, measures 22 to 30. The score is in two systems. The first system (measures 22-25) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include 'sempre cresc.'. The second system (measures 26-30) continues the piece with dynamics 'ff' and 'dim...'.

Esta sección es la que se asemeja más a la **Sección A1** como **Elemento b** por parecerse en forma rítmica, pero en tonalidad de sol menor y en el compás 42 se diferencia al compás 23.

Ejemplo 5-12 Sección A3, Elemento b del compás 31 al 42

Aquí regresamos al **Elemento a** ya que los compases 43 y 44 son iguales al compás 1 y 2, y existen variantes, pero manteniendo este elemento.

Ejemplo 5-13 Sección A4, Elemento a del compás 43 al 50

En este ejemplo de nuevo estamos en el **Elemento a** por hacer en la soprano lo mismo que el principio del preludio y en el bajo con acordes que le acompañan en Do y Sib mayor, pero cuando llega al compás 70 tiene otras variantes que al llegar al compás 74 pareciera una coda donde recuerda compases, 45, 46, 47 y 48, terminando con acordes en diferentes tonalidades.

Ejemplo 5-14 Sección A5, Elemento a del compás del 66 al 70



Cuadro V-III: Análisis estructural del *Preludio III*

<i>Preludio III</i> Blas Galindo			
Compases	División	Símbolo	Estructura modal
1-11	Sección A	A	i-VI
1-4	Frase 1	a	I-iii
4-8	Frase 2		iii-vii
9-11	Puente	Puente	vii-VI
12-22	Sección 1	A1	vi-i#
12-17	Frase 3	b	vi
18-22	Frase 4		iv#-iii
22-30	Sección 2	A2	iii-IVb
22-25	Frase 5	a	iii
25-30	Frase 6		iii-IVb
31-41	Sección 3	A3=A1	v-iii
31-36	Frase 7	b	v-vi
37-41	Frase 8		III-iii
41-42	Puente	Puente	iii
43-65	Sección 4	A4=A con variantes	i-III
43-48	Frase 9	a	I-IV
49-50	Puente	Puente	III
51-56	Frase 10		II-I
57-65	Frase 11		I-iii
66-73	Sección 5	A5=A1	i-I
66-69	Frase 12	a	I-IV#
70-73	Frase 13		II-iii
74-78	Coda	Motivos= A4	viib-I

V.3.4 *Preludio IV: Lento*

Se trata de un preludio que tiene una serie de elementos motívicos formados por tritonos, (células melódicas y rítmicas) y se puede identificar su estructura en el modo locrio (sib – fa) ó hipofrigio, (mi, sib).

Galindo se enfoca en un plano constructivista en el que se van conformando varios tritonos siendo muy cromático, es una especie de fantasía en doce tonos.

Este preludio es lento, en contraste con el anterior, muy intenso, tiene intervalos de segunda menor descendente y de la séptima ascendente que le continúa. Hay un diálogo entre las dos voces independientes pero que a la vez se interrelacionan.

Abundan segundas menores, séptimas, cuartas y quintas aumentadas y disminuidas, lo cual nos sumerge en un ambiente de solemnidad e intensidad de ideas, es muy semejante al segundo preludio.⁵

En el primer compás comienza con un sib que por medio de semitonos y llegará a la nota mi del segundo compás para así formar el primer tritono.

Ejemplo 5-15 Parte A

Lento ♩=69

Durante todo el preludio aparecerán varios tritonos. En el compás 10 tenemos un **Elemento a** en el tercer tiempo en el bajo, con las notas que tienen los acentos, ya que se repetirá en otras partes del preludio, como en el compás 12.

Ejemplo 5-16

⁵ Ibidem

La segunda parte es muy expresiva donde se siguen observando tritonos y variedad de matices en la que los contrastes se van haciendo notar de una forma muy cromática. Hay un ostinato en el bajo del compás 13 y 14. En el compás 13 tenemos la repetición del **Elemento a**, que desde el compás 10 dió comienzo, con las notas sol, re#, fa. La **Parte B** comienza en el compás 14, de una forma muy tranquila.

Ejemplo 5-17 Parte B

14 *meno mosso*

pp tranquillo

En el siguiente ejemplo se puede observar una serie de acentos en segundas menores que están en el bajo y nos llevará a un *f* para pasar a un tiempo movido y cantábile que llegará a un *accelerando* y se enlazará con la parte final.

Ejemplo 5-18

24

cresc.

f

En el compás 39 inicia la **Parte C** con un cantábile, donde hay varias cuartas aumentadas y quintas disminuidas, en el compás 42 hay tonos enteros en el bajo y hacia el compás 44 volvemos a una parte muy parecida a la parte **A**, ya que sólo en esta parte se asemeja ya para finalizar y con algunas variantes, terminando en una forma pesante y *fff*.

Ejemplo 5-19

En el compás 47 se vuelve a repetir el Elemento a.

Ejemplo 5-20

Cuadro V-IV: Análisis Estructural del *Preludio IV*

Preludio IV Blas Galindo		
Compases	División	Símbolo
1-13	Parte 1	A
1-8	Frase 1	
9-13	Frase 2	
14-38	Parte 2	B
14-22	Frase 3	
22-38	Frase 4	
39-50	Parte 3	C

V.3.5 *Preludio V: Allegro vivace*

Es un preludio que se caracteriza por tener combinación de varios modos como son el frigio, mixolidio y dórico, en combinación con otras tonalidades.

Termina en contraste con el anterior, con una gran alegría, que explota llena de bravura, propia de fiestas populares, como una feria donde hay danza y concluye el conjunto gozosamente.

Lo mismo que en el primer preludio emplea el compás de $\frac{3}{4}$, con acentuación ternaria en una línea y binaria en la otra.

Es un contraste ir y venir de compás ternario a binario y un juego vigoroso de acentuaciones diversas para los mismos motivos, indistintamente del compás en que se encuentren. El manejo de estos recursos rítmicos es muy característico de la música popular mexicana.⁶

El primer compás de este preludio da comienzo con el modo si frigio, y en el primero y segundo compás nos indica el tema que en toda la obra lo irá desarrollando en las diferentes voces.

Ejemplo 5-21

Allegro vivace ♩=132
Elemento a

The musical score for Example 5-21 is written for piano. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked with a forte dynamic (*f*). The tempo is indicated as 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score is divided into three measures, each with a different time signature: 3/4, 4/4, and 3/4. The first measure starts with a piano introduction in 3/4 time, marked with a forte dynamic (*f*). The second measure is in 4/4 time, and the third measure is in 3/4 time, marked with a fortissimo dynamic (*ff*). The melody in the right hand and the bass line in the left hand are highly rhythmic and syncopated, characteristic of Mexican popular music.

Al siguiente ejemplo le llamaré **Elemento b** ya que la melodía de la soprano se repetirá en otras partes del preludio y en el bajo se observa que se repite como en el compás 2, pero con variantes rítmicas.

Ejemplo 5-22

10

The musical score for Example 5-22 is written for piano. It is marked with the number '10' and a piano dynamic (*p*). The score is in 4/4 time and consists of two measures. The melody in the right hand and the bass line in the left hand are highly rhythmic and syncopated, characteristic of Mexican popular music.

⁶ Ibidem

En el compás 36 se desarrolla el tema en la tonalidad de sol mayor llegando al clímax, en el cual lo realiza con una serie de acordes en *ff*.

Ejemplo 5-23



En el compás 81 y 82 regresamos al tema pero con algunas variantes rítmicas y en forma de acordes.

Ejemplo 5-24 Elemento a



Cuadro V-V: Análisis Estructural del *Preludio V*

<i>Preludio V</i> Blas Galindo			
Compases	División	Símbolo	Estructura modal
1-15	Sección 1	A	
1-8	Frase 1	Elemento a	si frigio-re mixolidio
9-15	Frase 2	Elemento b=17	
16-33	Sección 2	B	
16-23	Frase 3	Elemento b	re dórico (compás 16)
24-27	Frase 2		mixolidio (compás 26)
28-33	Puente		mixolidio (compás 28)
34-42	Sección 3	A'	si frigio-IV
34-36	Frase 4	la dórico	
37-42	Frase 5	Elemento a	
43-58	Sección 4	B'	
43-51	Frase 6	Elemento a	la frigio-re dórico
51-58	Frase 7	c.53 Do mayor	re dórico-sol mayor
59-78	Sección 5	A''	
59-70	Frase 8	Elemento a	mi frigio
71-78	Frase 9		
79-93	Sección 6	A Ritornello	
79-82	Frase 10	79-82=1-4	si frigio
83-93	Frase 11	83-93=10-20	
93-101	Sección 7	A'	
94-96	Frase 12	Elemento b	si frigio
97-101	Frase 13	Elemento a	re mixolidio

V.4 Sugerencias de interpretación

V.4.1 *Preludio I*

Este primer preludio es de gran virtuosidad pianística por lo que sugiero que se realice muy bien la forma de articular y la acentuación, por la birritmia que se presenta. Los tenutos que existen en varias partes del preludio así como los acentos se deben destacar con gran énfasis.

En este preludio es muy importante trabajar la expresión ya que la forma de interpretarlo debe ser muy bailada y a la vez enérgica. Cada voz es independiente y las dos van interrelacionadas entre sí con una conducción dinámica, que debe fluir por los diferentes matices. Sugiero utilizar el pedal sincopado en toda la obra.

V.4.2 *Preludio II*

Este preludio tiene la característica de un carácter de insistencia y muy meditativo, en el que sugiero que se ligue en un solo movimiento, dando impulso en cada inicio de idea y para todo el preludio se debe manejar el pedal sincopado, con el empiezo en los primeros compases *pp* donde se debe poner *una corda* y crescendo poco a poco.

V.4.3 *Preludio III*

En este preludio se sugiere la realización de las articulaciones haciéndolas muy enfáticas, en toda la obra las tenemos, así como el *staccato* que se realiza en segundo tiempo de los dos primeros compases.

También es importante el flujo dinámico, apropiándose de los diferentes planos sonoros que se dan en toda la obra, que hacen sentir una gran alegría como si estuviéramos en una feria.

En el compás 12, 13 y 15 podemos ver *staccato* en figuras de dieciseisavos, los cuales sugiero que se cambien los dedos en sonidos repetidos como serían 4, 3, 2 y 1, para que se escuchen con claridad y su sonido no sea monótono.

V.4.4 *Preludio IV*

En este preludio sugiero que la interpretación se realice de una forma solemne, sintiendo hacia donde nos conduce cada voz independiente pero a la vez compenetrándose entre sí mismas, por ejemplo en el tercer compás realizar el legato en la soprano y en el bajo es ejecutarán tenutos con mucho énfasis y en *p*.

Ejemplo 5-25



En el siguiente ejemplo cambia el énfasis ya que es una parte que se debe interpretar con intensidad y fuerza en acentos de la soprano y en legato el bajo pero con un impulso cada vez mayor conforme a la dinámica que irá creciendo hasta *ff*.

Ejemplo 5-26



En este fragmento es importante dar un impulso para llegar a ese *ff* y realizar los acentos con sentido muy enfático (véase **Ejemplo 5-16**).

En el compás 13 tenemos tres formas de ejecutar el bajo: primero con acentos, luego con tenutos y al final en legato, mientras que en la soprano acentuamos la nota si y la dejamos ligada, para después ligar ya sin acentuar, podemos notar que el bajo es un ostinato y se realizará de una forma muy enfática y con la dinámica indicada.

Ejemplo 5-27



V.4.5 *Preludio V*

Se trata de una pieza de bravura, que permite el lucimiento del intérprete por el conjunto de elementos en un ambiente de fiesta popular por lo que los matices son aquí de gran importancia realizarlos, como olas melódicas, así como también las articulaciones en toda la obra de una forma importante que es lo que le da el sentido a esta obra.

En el compás 8 podemos observar cómo tenemos que articular en forma binaria contra ternario, ejecutando con la mano derecha las articulaciones y en la izquierda los acentos con articulaciones correspondientes, que es un fragmento difícil de ejecutar, porque mientras en la mano izquierda acentuamos en la otra estamos en el final de la ligadura y se debe llegar suave.

Ejemplo 5-28



V.5 Grabaciones de los *Cinco Preludios para Piano* de Blas Galindo

Por no existir grabaciones de los *Cinco Preludios para piano* en internet, recurrí a la Fonoteca del Centro Nacional de las Artes, en la Ciudad de México en donde obtuve la siguiente información sobre los discos que se han grabado con esta obra. Es importante recalcar que no se han grabado los *Cinco Preludios* juntos.

1.-María Teresa Rodríguez: Nació en Hidalgo, México en 1923. Comenzó su carrera desde muy pequeña, gracias a la asesoría y empeño de sus padres. A igual que ella, su madre era pianista, y su padre, cantante. Fue la primera mujer en dirigir el Conservatorio Nacional de Música de 1988 a 1991.

Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Blas Galindo., México: UNAM, MN-19, [1980]. (Voz viva de México, Música Nueva, 19). 33 1/3 rpm, estereofónico.
(Incluye los preludios 2, 3 y 5)

2.-Kurt Groenewold, piano.

Clásicos mexicanos. Juan Valle, Blas Galindo, Manuel M. Ponce, Miguel Bernal Jiménez., México: Orfeón, LP-12-848, 1974. 33 1/3 rpm, estereofónico.
(Incluye Preludio 2)

3.-Carlos Barajas: Debutó a los doce años de edad, al tocar el Concierto en re menor, BWV. 1052, de Johann Sebastian Bach. Estudió en la Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Viena, Austria, donde se graduó con las más altas calificaciones. A su regreso a México, obtuvo por oposición la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música, misma que aún imparte.

Obras de Chávez, Galindo, Halffter, Moncayo, Rolón, Carlos Barajas piano, México, Musart, MCD, 3028, [1963]. Serie SACM). 33 1/3 rpm, monofónico.
(Incluye los Preludios 2, 3, y 5)

V.6 Bibliografía

V.6.1 Medios impresos

Agea, Francisco, *Datos biográficos de Blas Galindo*, México: Revista México en el Arte, 1946.

Aboites Aguilar, Luis et al., *Nueva Historia Mínima de México*, México: El Colegio de México, SEP, 2004.

Espino del Castillo, Victoria, *Cinco músicos: su tiempo, su música, sus ideas*, tesis presentada en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, México: 1988.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México: CENIDIM, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1994.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

V.7.2 Ilustraciones

Pág.102 Primera página del *Preludio III para piano*.

Pág.102 Blas Galindo, <http://redmayor.wordpress.com/category/g/>, abril 2011.

Pág.103 Porfirio Díaz, <http://www.presidentes.com.mx/porfirio-diaz/fotos-porfirio-diaz.php>, abril 2011.

Pág.103 Francisco I. Madero, <http://staff.parisisd.net/nhudson/gallery31/>, abril 2011.

Pág.104 Emiliano Zapata, <http://staff.parisisd.net/nhudson/gallery31/>, abril 2011.

Pág.105 Plutarco Elías Calles, <http://www.presidentes.com.mx/plutarco-elias-calles/fotos-plutarco-elias-calles.php>, abril 2011.

Pág.105 Diego Rivera, <http://vivirmexico.com/2008/05/expondran-arte-popular-perteneciente-a-diego-rivera>, abril 2011.

Pág.106 Lázaro Cárdenas, <http://aquimero.blogspot.com/2009/03/breve-historia-de-la-antidemocracia-en.html>, abril 2011.

Pág.107 Manuel Ávila Camacho, <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/octubre/conme2a.htm>, abril 2011.

Pág.108 Segunda Guerra Mundial, <http://www.taringa.net/posts/downloads/3030802/800-Fotos-de-la-Segunda-Guerra-Mundial.html>, abril 2011.

Pág.109 Ciudad Universitaria, <http://cjaronu.wordpress.com/2010/04/29/la-ciudad-universitaria/>, abril 2011.

Pág.109 Raíces, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/raices.html>, abril 2011.

Pág.109 Carlos Fuentes, <http://www2.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/nacional/160884/carlos-fuentes-el-narcotrafico-mexico-gravisimo>, abril 2011.

Pág.110 Adolfo López Mateos, <http://revolucionlopezmateos.blogspot.com/>, abril 2011.

Pág.110 Gustavo Díaz Ordaz, http://es.wikipedia.org/wiki/Gustavo_D%C3%ADaz_Ordaz, abril 2011.

Pág.111 Luis Echeverría, <http://histocliop.blogspot.com/2010/10/tlatelolco-ciudad-de-mexico-1-parte-las.html>, abril 2011.

Pág.113 Miguel de la Madrid, <http://historiadenuestroperuydelmundo.blogspot.com/2010/11/fotos-de-miguel-de-la-madrid-hurtado.html>, abril, 2011.

Notas al programa

Tocata BWV 916 en sol mayor de Johann Sebastian Bach

El género tocata nació en Italia en el siglo XVI. Junto con otros géneros como la *intonazione* y el preludio eran, en esencia, música para solista con carácter de improvisación y escritas generalmente para órgano. La tocata se desarrolló específicamente en Venecia, pero se difundió a otros países como Alemania, Austria y Países Bajos. Las obras de los compositores que cultivaron este género, vieron su culminación y máximo refinamiento en las tocatas de Johann Sebastian Bach (1685–1750), quien fue uno de los notables compositores que escribió una gran cantidad de estas piezas.

El éxito de Bach como organista no sólo se debió a sus composiciones y ejecuciones para este instrumento, sino también a sus habilidades como improvisador y como supervisor en la construcción y reparación de órganos. Bach también prestó especial atención a la composición de obras para clavecín y clavicordio. Desde sus comienzos como compositor, y en oposición a la tradición del siglo XVII, eligió componer específicamente para órgano o para clavecín. Existen cerca de 250 composiciones para órgano de J.S. Bach: un centenar corresponde a obras libres, no precisamente litúrgicas (preludios y fugas, fantasías y tocatas), y las restantes se encuentran relacionadas con el coral luterano.

Por falta de datos exactos, se suele estudiar la vida y la obra de Bach tomando como referencia los lugares en los que trabajó. Por la misma razón, el ordenamiento cronológico de sus composiciones resulta difícil y a veces imposible, especialmente, en el campo de sus obras libres y particularmente en sus obras tempranas para instrumentos de teclado, que probablemente fueron compuestas en los años en que trabajó en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar.

Las *Tocatas BWV 910 a 917*, a la que pertenece la *Tocata BWV 916*, fueron escritas específicamente para clavecín y probablemente, cuando Bach trabajaba en Weimar (1708 a 1717) o tal vez en una fecha anterior. Al parecer, el compositor las pensó como obras independientes, pues nunca las agrupó en una colección como lo hizo, por ejemplo, con los corales para órgano. En general estas tocatas son obras de varios movimientos, en las que Bach incorporó al menos una, y a veces dos fugas. Estas piezas se caracterizan por su riqueza armónica y por el empleo de tonalidades “modernas” para la época en que fueron escritas. Bach es el primero de los compositores en crear obras en las que logró un equilibrio al combinar géneros de estilo libre, rapsódico e improvisado, como el preludio, la fantasía y la tocata.

En la *Tocata BWV 916* el primer movimiento muestra un estilo libre y con carácter improvisatorio; el segundo es de una forma tranquila y apacible; y el tercero es una brillante y alegre fuga a tres voces. En esta, como en otras tocatas, se emplean recursos virtuosísticos tales como escalas rápidas, trémolos, arpeggios que nos remiten a los elementos de improvisación. Por su gran poder emotivo y expresivo, no deben ser conceptuadas como piezas en las que sólo se hace un despliegue de habilidades técnicas, sino que son música en su más fina expresión, un reto que cualquier artista acomete con gusto.

NOTAS AL PROGRAMA

Sonata Op.90 No.27 en mi menor de L.V. Beethoven

Ludwig Van Beethoven (1770-1827), compositor alemán, fue reconocido en su época como uno de los más notables pianistas e improvisadores en el teclado, y ahora es considerado como uno de los mayores genios de la composición musical.

Desde sus primeros años como compositor puso gran atención al piano, al que dedicó gran parte de su obra a lo largo de toda su vida, ya que comenzó a los doce años de edad con las *Variaciones sobre una marcha de Dressler*, hasta noviembre de 1825, fecha en la que escribió su última composición para piano. Con su obra contribuyó mucho al desarrollo de la técnica, idioma, medios expresivos y sonoros de este instrumento.

Dentro de la obra de Beethoven destacan sus 32 sonatas bautizadas como *El Nuevo Testamento de la Literatura Musical*, ya que sirvieron de modelos a compositores posteriores. Las compuso a lo largo de toda su vida: la primera antes de 1783, y la última entre 1821 y 1822. Han sido consideradas por algunos musicólogos como el laboratorio íntimo del compositor, en donde inventó, probó y refinó numerosos recursos que habrían de tomar parte importante de sus obras en otros géneros, por ejemplo en sus conciertos para piano. En ellas pueden hallarse algunas de las líneas más importantes de su desarrollo musical a través de los años. Podemos decir que una cantidad importante de su música es autobiográfica, en una forma tan directa que era impensable antes de 1790.

La *Sonata Op.90 No.27* fue compuesta en el año de 1814, obra que por su exquisita belleza es considerada una joya musical. Fue dedicada al conde Moritz von Lichnowsky, miembro de una familia aristocrática, amiga de Beethoven. Inaugura su período tardío de composición y consta de dos movimientos, siguiendo el modelo que su maestro, Franz Joseph Haydn (1732-1809) había usado en varias de sus sonatas para piano.

Los movimientos son:

1. ***Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck***: Con viveza y todo el tiempo con gran sentimiento y expresión.
2. ***Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen***: No muy rápido y tocado de forma muy cantable.

Existe una anécdota, que aunque no se sabe si es cierta, explica muy bien el carácter y sentido de esta obra. Se dice que Beethoven le dijo a uno de sus alumnos que el primer movimiento era una lucha entre la cabeza y el corazón, mientras que el segundo era un diálogo con la amada.

En el inicio del primer movimiento notamos el contraste del primer motivo que es *forte*, y su respuesta inmediata en *piano*. Cabeza-corazón. Lo cierto es que a partir del motivo inicial del primer tema se advierte la oposición de dos intenciones: una que manda y otra que suplica (lo cual es muy frecuente en la obra de Beethoven). La forma de este movimiento es de allegro de sonata con las partes características:

Exposición / Desarrollo / Reexposición / Coda.

El segundo movimiento contrasta con el primero por la ausencia del acento patético y dramático. Al contrario, contiene una exquisita, íntima y suave dicha, con un amoroso sentimiento. Se trata de una forma rondó con elementos de sonata. El primer tema aparece cinco veces, y aunque pudiese parecer que son demasiadas, siempre se presenta renovado por lo que le antecede y a lo que nos conduce.

NOTAS AL PROGRAMA

Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor de F. Chopin

Fryderyk Chopin (1810-1849), compositor polaco que desde los siete años de edad realizó su primera obra, desde muy joven comienza a presentarse en público en diferentes lugares de Europa. Su admiración por la aristocracia lo llevó a realizar numerosos conciertos para ellos, y sería este círculo de amistades, conocedoras, aristocráticas y adineradas, quienes se convertirían en un apoyo invaluable a lo largo de su carrera y vida.

Aunque no era su principal interés, se dedicó también a dar clases de piano para poder solventar sus gastos. Pero ni el concertismo ni las clases eran su gran pasión. La composición era lo que atrapaba el espíritu de este genial hombre, romántico por la época de su nacimiento, por su carácter, por sus amistades e incluso por la tuberculosis que lo acechó desde muy joven.

En el siglo XIX, plena época del Romanticismo, surgen varios acontecimientos históricos que irremediablemente influyen en su forma de componer. Recordemos que Polonia vive en 1830 el levantamiento en armas contra los rusos. En este mismo año Chopin abandona Varsovia para estudiar en Europa. Aunque él pensaba regresar a su patria, nunca lo logró. Compone como homenaje a los manifestantes *La Marcha fúnebre* que después aparecería como parte de la *Sonata para piano Op.35 no.2 en si bemol menor*.

Gracias al rápido desarrollo técnico del piano, este instrumento se convirtió en uno de los medios de comunicación más populares de la era romántica. Por otra parte, también se popularizó por la necesidad creciente de la gente, en especial de la burguesía, de contar con momentos de esparcimiento y tener la oportunidad de presenciar conciertos y sobre todo admirar a artistas virtuosos.

Esto se realizaba en las llamadas veladas musicales o tertulias. En estas veladas los artistas en ciernes se daban a conocer, recurrían a un grupo de mecenas y podían adquirir algún empleo. Dominaba el gusto por las pequeñas obras de calidad expresiva, obras cortas y danzas estilizadas, muy populares por cierto. Chopin no perdió la oportunidad de rendir un tributo de tipo nacionalista componiendo numerosas polonesas, mazurkas, valsos, nocturnos, tarantelas, escocesas, sonatas y baladas que recordaran a su patria.

La obra de Chopin se encuentra entre las más originales e influyentes de la historia de la música, y por este motivo se le compara con frecuencia a la de Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart.

Reconocemos en su música esa búsqueda romántica que acompañó a varios de sus contemporáneos, de sonoridades y propuestas melódicas, que muchos califican como poéticas.

Compuso cuatro baladas para piano que se han convertido en piezas muy famosas entre los pianistas, ya que son frecuentes sus interpretaciones en público y grabaciones. En su origen, la balada era un poema cantado, que mezclaba lo lírico y lo épico.

Chopin compuso sus baladas entre 1831 y 1842, inspiradas en poemas de Adam Mickiewicz, amigo del compositor, y al igual que éste, exiliado en París.

La Balada para piano Op.47 no.3 en la bemol mayor, fue compuesta entre 1840 y 1841. Está dedicada a la princesa de Noailles. Fue la más famosa de las cuatro baladas. Se inspira en el cuento de *Ondina*, la ninfa que al ver a un joven príncipe se enamora de él. Él le jura fidelidad, pero como ella duda de él, se le vuelve a presentar en otra figura femenina. El príncipe cae en la trampa y olvida a Ondina. La ninfa

NOTAS AL PROGRAMA

enfurecida, lo arrastra al fondo del lago, obligándolo a perseguirla por siempre sin poder alcanzarla jamás.

En esta balada se muestra el autor en pleno dominio de la forma. Consta de seis partes. A continuación incluyo el resumen del análisis de la *Balada Op.47*.

<i>Balada Op.47 No.3 en la bemol mayor</i> Fryderyk Chopin						
Parte	1	2	3	4	5	6
Diseño	AB	CD	CE	CD	CA	AE
Estructura tonal	Ab	f	Ab	c#-E	E-f-g-Ab	Ab
Número de compases	52	51	31	39	30	28
Gran estructura tonal	Ab f Ab			c#-E-f-g-Ab		Ab
Número de compases	134			69		28

Allegro Barbaro de B. Bartók

Béla Bartók nació el 25 de marzo en el año de 1881 en Nagyszentmiklós Hungría y fue compositor, pianista e investigador de música folklórica de Europa del Este. Fundador del campo de la Etnomusicología, dedicó largos años de su vida a la música húngara explorando el campo de las canciones populares. Estudió piano con István Thoman y composición con János Koessler en la Real Academia de Budapest, en donde después ingresó como profesor.

Tuvo gran influencia de su amigo Zoltán Kodaly con quien recorrió París y recopiló varias canciones campesinas. Estas canciones se recogieron en sus viajes, primero por escrito y más tarde con el fonógrafo. En 1903 escribió un extenso trabajo orquestal, *Kossuth*, nombre del héroe de la revolución húngara en 1848 incorporando después con este estilo las primeras 20 canciones campesinas húngaras que se publicaron en 1906. Compuso también canciones para piano, conciertos y obras para escena y orquesta.

En su obra existen tres etapas en la elaboración del material popular:

1. Recepción directa (con acompañamiento, etc.)
2. Reelaboración motívica del material
3. Nueva creación en estilo popular.

En una primera fase escribe el *Allegro Barbaro* para piano (1911), que es una obra que con sus ritmos marcados y ásperos contornos está llena de personalidad y fuerza, combina y utiliza escalas modales, la melodía abre de forma pentatónica, ya que en sus primeras veintidós notas utiliza celdas que consisten en un tono y una tercera menor, como construyendo la escala pentatónica.

El grupo de rock *Emerson Lake & Palmer* arregló la obra para su primer track titulada *El Barbaro* en su mismo nombre en 1970.

Tuvo también gran influencia de Richard Strauss y Claude Debussy, por lo que compone con su carácter violento y sombrío tres obras para la escena: *El Castillo de Barba Azul*, *El Príncipe de Madera* y *El Mandarín Maravilloso*.

NOTAS AL PROGRAMA

Bartók pensaba que de la música popular partían directamente fuertes impulsos que repercutían en la expresividad e incluso en la propia esencia de su música, tal como la superación del sistema de modos mayor y menor, nuevos ritmos, melodías y timbres.

El *Allegro Bárbaro* consta de la Exposición A en donde presenta los Temas 1 y 2; la Exposición B en donde se presenta el Tema 3; La parte intermedia, un Trío y Desarrollo; y a manera de la forma sonata, una Recapitulación. Termina con una Coda.

<i>Allegro Barbaro</i> Béla Bartók		
Compases	División	Descripción
1-57	Exposición A	Tema 1 y 2
58-100	Exposición B	Tema 3
101-151	Trío y Desarrollo	Tema 1: Maggiore
152 -199	Recapitulación	Tema 1 y 2
200-224	Coda	

Cinco Preludios para Piano de B. Galindo

Blas Galindo Dimas, conocido como Blas Galindo, nació en 1910 en San Gabriel, en la actualidad Venustiano Carranza (Jalisco), fue compositor, director de orquesta y profesor de música mexicano. Perteneció al "grupo de los cuatro" junto con Daniel Ayala Pérez, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo. A lo largo de su carrera como compositor defendió siempre el folklore indígena, que incorporó en muchas de sus obras, al tiempo que con ese matiz nacionalista adquiría un carácter novedoso dentro del panorama mundial de la música contemporánea.

De niño, en su pueblo natal, estudió armonía y de joven demostró poseer excepcionales dotes musicales y gran capacidad organizativa. Pronto formó un coro infantil y, a los dieciocho años, creó la banda municipal de música. Apenas con veintiún años, dejó su pueblo natal y se trasladó a la capital mexicana, dispuesto a estudiar leyes, decisión que poco después dejó de lado para inscribirse en el Conservatorio Nacional de Música (1931), donde estudió varios años hasta concluir la carrera de composición. Tuvo maestros como José Rolón, Candelario Huízar y Carlos Chávez, de la mano de los cuales se prepararía para llevar a cabo una profusa y brillante carrera musical. Posteriormente, en 1941, cursó estudios internacionales en la Berkshire Academy de Massachusetts, en Estados Unidos, al lado del famoso compositor estadounidense Aaron Copland, produciendo poco después, en 1942, sus composiciones *Arroyos y Sextetos*.

Su obra, influida por la tradición musical mexicana, indígena y mestiza, incluye música para la escena, sinfónica, coral y de cámara. Asimismo compuso numerosas obras para piano, muchas de ellas buenos ejemplos del repertorio atonal modernista latinoamericano.

Como director de orquesta se presentó en numerosos países de Europa y América, dando a conocer repertorio nuevo propio y de otros compositores mexicanos e hispanoamericanos.

Los *Cinco Preludios para Piano* se compusieron en 1945, y ocupan un lugar en el repertorio de la música de concierto, existe una gran tendencia en ellos al manejo polirrítmico de diversos planos sonoros (representados por las dos manos que juegan en

NOTAS AL PROGRAMA

el teclado), utiliza formaciones de acordes integrados por quintas y octavas, cuartas de gran fuerza elemental, poderoso efecto dramático, contrastes rítmicos que generan virtuosismo y bravura como en el quinto preludio.

Los preludios fueron estrenados el 30 de junio de 1947.

En 1964 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México. Tras una fecunda carrera como compositor y docente, falleció en Ciudad de México en abril de 1993.

Sugerencias para escuchar por internet:

TOCATA BWV 916 J.S. BACH: Sviatoslav Richter: Nació en 1915 y murió en Ucrania en 1997. Inició como pianista autodidacta, para después convertirse en alumno de Heinrich Neuhaus en el Conservatorio de Moscú.

<http://www.youtube.com/watch?v=QJWnvHjwNkg>

SONATA OP.90 NO.27 L.V.BEETHOVEN: Daniel Barenboim: Nació en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1942. Músico argentino de familia judía, de origen ruso y nacionalizado israelí y español, y con la ciudadanía palestina.

Primer movimiento: <http://youtu.be/q5fT2vaxVaU>

Segundo movimiento: <http://youtu.be/hl6qL5xZakk>

BALADA OP.47 NO.3 F.CHOPIN: Krystian Zimerman: Nació en Zabrze, Polonia, 5 de diciembre de 1956. Debutó con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan en 1976.

<http://www.youtube.com/watch?v=PCW3631sxkw>

ALLEGRO BARBARO B.BARTÓK: Grupo Emerson: Terceto formado en la Gran Bretaña en 1970 por tres jóvenes, con un gran éxito comercial, jazz y música clásica. Keith Emerson, teclista, nació el 1 de noviembre de 1944 en Lancashire (grupo The Nice), Greg Lake, bajista, nació el 10 de noviembre de 1948 en Dorset (Crimson), Carl Palmer, baterista, nació el 20 de marzo de 1951 en Birmingham (Atomic Rooster). <http://youtu.be/cSegukNR8HY>

CINCO PRELUDIOS PARA PIANO DE BLAS GALINDO: María Teresa Rodríguez: Nació en Hidalgo, México en 1923. Comenzó su carrera desde muy pequeña, gracias a la asesoría y empeño de sus padres. A igual que ella, su madre era pianista, y su padre, cantante. Fue la primera mujer en dirigir el Conservatorio Nacional de Música de 1988 a 1991.

Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Blas Galindo., México: UNAM, MN-19, [1980]. (Voz viva de México, Música Nueva, 19). 33 1/3 rpm, estereofónico.

(Incluye los preludios 2, 3 y 5).

IX. TOCCATA.

G-dur.

(Presto.)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '(16)' written above it.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with some chromaticism. The bass clef part continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '(22)' written above it.

Third system of musical notation. The treble clef part features a more complex melodic line with slurs and ties. The bass clef part continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '7' written below it.

Fourth system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line. The bass clef part continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '7' written below it.

Fifth system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line. The bass clef part continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '(16)' written above it.

Sixth system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line. The bass clef part continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble part, with the number '(22)' written above it.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and some slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a similar melodic texture to the first system, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the melodic theme, and the bass staff maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff accompaniment becomes more intricate.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests and a final flourish. The bass staff accompaniment is dense with chords and moving lines. A double bar line is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment concludes with a final chord and a fermata. A double bar line is present at the end of the system.

Adagio.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. There are two fermatas marked with double asterisks (**) above the treble staff in the second and fourth measures.

The second system continues the musical piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There are two fermatas marked with double asterisks (**) above the treble staff in the second and fourth measures.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are no fermatas in this system.

The fourth system of musical notation continues the piece. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are no fermatas in this system.

The fifth system of musical notation continues the piece. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are no fermatas in this system.

The sixth and final system of musical notation on this page. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. There is one fermata marked with double asterisks (**) above the treble staff in the third measure.

Allegro.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, and contains several whole rests.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff has whole rests in the first two measures, followed by a few notes in the final two measures.

The third system shows more complex rhythmic patterns. The upper staff has a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment in the first two measures, followed by a more varied rhythmic pattern.

The fourth system continues the melodic and harmonic development. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff has a consistent eighth-note accompaniment.

The fifth system features a more active upper staff with sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It begins with a series of chords and eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The upper staff shows more complex rhythmic patterns with sixteenth notes and rests. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment, with some chords and rests interspersed.

The third system features a more active upper staff with frequent sixteenth-note runs. The lower staff continues with a consistent eighth-note accompaniment, providing a rhythmic foundation for the melody.

The fourth system shows a continuation of the melodic and rhythmic themes. The upper staff has a mix of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The fifth system introduces some longer note values in the upper staff, including half notes and quarter notes, while the lower staff continues with eighth-note accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The upper staff features a final melodic phrase with some rests, and the lower staff ends with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

SONATE für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN.

Dem Grafen Lichnowsky gewidmet.

Op. 90.

Serie 16. N^o 150.

Beethovens Werke.

Componirt im August 1814.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.

Sonate N^o 27.

Musical notation for the first system of Sonata No. 27, Op. 90. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics.

Musical notation for the second system of Sonata No. 27, Op. 90. It consists of two staves with a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes markings for *dolce*, *dimin.*, and *pp* (pianissimo). A *ritard.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Musical notation for the third system of Sonata No. 27, Op. 90. It consists of two staves with a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes markings for *in tempo.*, *ritard.*, and *sf* (sforzando).

Musical notation for the fourth system of Sonata No. 27, Op. 90. It consists of two staves with a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes markings for *in tempo.* and *pp* (pianissimo).

Musical notation for the fifth system of Sonata No. 27, Op. 90. It consists of two staves with a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes a *f* (forte) marking.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill and a slur, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a dense chordal accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a dense chordal accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *ff*. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a dense chordal accompaniment. Dynamics include *dimin.* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a dense chordal accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a dense chordal accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

sf f

dimin. pp pp

cresc.

sf

p

cresc. seen do dimin. pp

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the bass staff, indicating a gradual increase in volume.

Third system of musical notation. The treble staff contains a dense texture of sixteenth-note chords. The bass staff has a steady accompaniment of quarter notes, with a forte (*f*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with the sixteenth-note chordal texture. The bass staff accompaniment remains consistent, marked with a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a similar sixteenth-note texture. The bass staff accompaniment is marked with a *più forte* dynamic, indicating a further increase in volume.

Sixth system of musical notation. The treble staff shows a transition from a sixteenth-note texture to a more melodic line. The bass staff accompaniment is marked with a *sempre di - mi - nu - en - do* (always decreasing) dynamic, indicating a gradual decrease in volume.

Seventh system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests. The bass staff accompaniment is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic, indicating a very soft volume.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1: *p*, *in tempo.*
- System 2: *dimin.*, *pp*, *ritard.*
- System 3: *sp*, *pp*, *ritard.*, *a tempo.*
- System 4: *s*, *s*, *6*
- System 5: *s*, *6*, *5*, *p*
- System 6: *5*, *cresc.*
- System 7: *s*, *s*

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes dynamic markings *pp*, *cresc.*, *ff*, *dimin.*, and *p*, along with tempo markings *ritard.* and *a tempo.*. The second system has an *8...* marking above the first staff. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system features a *sf* marking in the right hand. The fifth system includes a *dimin.* marking. The sixth system has a *ritar* marking above the right hand and a *pp* marking in the left hand. The seventh system includes the vocal line with lyrics "dan - do" and dynamic markings *pp* and *dimin.* in the piano accompaniment.

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.

p dolce

cresc. - - p

cresc. - - p

cresc. - - p

p *tenerezamente*

cresc. *cresc.* *f*

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *dimin.*, *dolce*, *cresc.*, *più cresc.*, and *f*. There are also articulation marks like slurs and accents. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic accompaniment, with some passages featuring triplets and rapid sixteenth-note runs.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of grand staff notation. Each system includes a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1: *dolce*
- System 2: *cresc.* and *p*
- System 3: *cresc.*
- System 4: *cresc.*
- System 5: *p* and *tenerezamente*
- System 6: *cresc.* and *cresc.*
- System 7: *f*, *p*, *cresc.*, and *f*

The musical score consists of eight systems of grand staff notation. The first system includes the instruction *perese.* in the bass clef. The second system includes *f*, *dimin.*, and *pp*. The third system features several triplet markings (*3*) in the bass clef. The fourth system begins with a *p* dynamic. The fifth system includes *f* and *p* dynamics, along with a complex fingering sequence: *3 4 1 2 1 2 3 1 2*. The sixth system features *f* and *p* dynamics. The seventh system features *f* and *p* dynamics. The eighth system continues with *f* and *p* dynamics. The piece concludes with a final chord in the right hand.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** *cresc.* *p*
- System 2:** *cresc.* *p*
- System 3:** *pr*
- System 4:** *cresc.* *p* *teneramente*
- System 5:** *cresc.*
- System 6:** *cresc.* *f* *f* *p* *f* *p*
- System 7:** *f* *f* *p* *f* *f* *p*

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo) and *sempre pp* (always pianissimo). There are also markings for *dimin.* (diminuendo) and *dolce* (softly). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The final system ends with a double bar line and a key signature change to three sharps.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure has a *cresc.* marking. The second measure has a *f* marking. The third and fourth measures have *f* markings.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues in the same key signature. The first measure has a *f* marking. The second measure has a *dimin.* marking. The third measure has a *p* marking. The fourth measure has a *sempre più piano* marking.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues in the same key signature. The first measure has a *pp* marking. The second measure has a *poco ritard. a tempo.* marking. The third and fourth measures have *p* markings.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues in the same key signature. The first measure has a *cresc.* marking. The second measure has a *p* marking. The third and fourth measures have *p* markings.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music continues in the same key signature. The first measure has a *cresc.* marking. The second measure has a *p* marking. The third and fourth measures have *p* markings.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music continues in the same key signature. The first measure has a *p* marking. The second measure has a *cresc.* marking. The third and fourth measures have *p* markings.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The music continues in the same key signature. The first measure has a *cresc.* marking. The second measure has a *p* marking. The third and fourth measures have *p* markings.

cre - scen - do

dimin. pp cresc.

p dolce f p

cresc. p

ri - tar dimin.

dan - do a tempo. p pp accelerando. crescendo

3 tempi

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. The lower staff has a bass clef and contains notes with dynamic markings *p* and *mf*. There are handwritten annotations: a circled 'd.' above the first measure, a circled 'p' above the third measure, and a circled 'mf' above the fourth measure. The word 'LIGAK' is written twice in the right margin.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings *mf* and *p*. The lower staff has a bass clef and contains notes with dynamic markings *p* and *mf*. There are handwritten annotations: a circled '3' above the first measure, a circled 'p' above the third measure, and a circled 'mf' above the fourth measure. A wavy line is drawn below the staves.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. The lower staff has a bass clef and contains notes with dynamic markings *p* and *mf*. There are handwritten annotations: a circled 'p' above the first measure, a circled 'mf' above the second measure, and a circled 'p' above the third measure. A wavy line is drawn below the staves.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings *p* and *pp*. The lower staff has a bass clef and contains notes with dynamic markings *p* and *pp*. There are handwritten annotations: a circled 'p' above the second measure, a circled 'pp' above the third measure, and the word 'cresc.' above the fourth measure. A wavy line is drawn below the staves.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings *mf* and *mp*. The lower staff has a bass clef and contains notes with dynamic markings *mf* and *mp*. There are handwritten annotations: a circled 'mf' above the second measure and a circled 'mp' above the third measure. A wavy line is drawn below the staves.

Handwritten musical notation system 1. Treble clef. Dynamics: *(mp)* and *p*. Includes a circled *p* in the right hand.

Handwritten musical notation system 2. Treble clef. Dynamics: *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. Includes a circled *p* in the right hand.

Handwritten musical notation system 3. Treble clef. Includes a circled *p* in the left hand.

Handwritten musical notation system 4. Treble clef. Includes a circled *p* in the left hand.

Handwritten musical notation system 5. Treble clef. Dynamics: *p*, *dim.*, *pochiss. coll.*, and *pp*. Includes a circled *p* in the left hand and a circled *pp* in the right hand.

Handwritten musical score system 1, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and a circled section. The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns. A box highlights a specific section in the upper staff.

Handwritten musical score system 2, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and a circled section. The lower staff contains a bass line. The word "crescendo" is written in the right margin.

Handwritten musical score system 3, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and a circled section. The lower staff contains a bass line. The word "f" is written in a circle in the right margin.

Handwritten musical score system 4, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and a circled section. The lower staff contains a bass line. The words "pp cresc." are written in the left margin.

Handwritten musical score system 5, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and a circled section. The lower staff contains a bass line. The word "f" is written in a circle in the right margin.

- MEMORIA Marcha Separada

12

- define y afinar de las flechas nombradas en las cor
III duccimo di m. m. cas

Allegretto $\text{♩} = 100$

COBENT 111 105

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of Allegretto (♩ = 100). It consists of five systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. There are also performance markings like *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The score is annotated with handwritten notes and symbols, including a circled 'L' and a circled '7'. The first system has a circled *mf* and a circled 'L'. The second system has a circled *mf*. The third system has a circled *p*. The fourth system has a circled *cresc.*. The fifth system has a circled *dim.*. The score is written in a clear, legible hand.

7

in crescendo

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A piano (*p*) marking is present in the second measure, and a crescendo (*cresc.*) marking is in the third measure.

The second system continues the musical piece. It features a 'sempre cresc.' (always crescendo) marking in the second measure. A 'liberando' marking with a downward-pointing arrow is written above the staff in the third measure. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.

The third system shows a change in dynamics with a 'dim.' (diminuendo) marking in the second measure. The music continues with intricate melodic and harmonic development.

The fourth system begins with a piano (*p*) marking in the first measure and a crescendo (*cresc.*) marking in the second measure. The notation is dense with notes and accidentals.

The fifth system features a circled piano (*p*) marking in the first measure. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accidentals. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A handwritten 'cresc.' marking is present above the treble staff in measure 3.

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment. A circled 'f' marking is visible in the first measure of the treble staff.

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Handwritten markings include 'f dim.' in the treble staff and 'mo' in the bass staff.

fig. on cava, no sign of subito

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Handwritten markings include 'p' in the treble staff and 'f' in the bass staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 17-20. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Handwritten markings include 'ff' in the treble staff and 'mf sub.' in the bass staff.

Handwritten '75' above the staff. *mf* circled in the first measure. *mf sub.* written above the staff in the second measure.

dim. written above the staff in the first measure. *p cresc.* circled in the third measure.

f circled in the first measure. *degitur* handwritten above the staff in the third measure. *f* circled in the fourth measure.

sempre f written above the staff in the third measure.

non rall. written above the staff in the third measure.

Caracter
metaforica
El som...

17

ritardando e dim. *meno mosso*

pp tranquillo

mf *p*

- poco

p espressiva
Am7

un pochettino più animato

mf *p* *mf*

mf

poco rall.

P poco animato

mf

cresc.

cusar

mf

rall.

marcato e cantabile

p *mf* *mf*

veusar

2

ritans 3

cresc. e

EXPRESIVO, LIBRE

cantabile

accel. *f* *ff* *mf*

1 tempo

ff *accel.*

rall.

ff *pp* *ff* *ff* *ff*

Investigar
Escritura
- Agógica -

Keyin + frase
El ritmo es... motivos y frases... no
trabajos... juntos con sus articula
ciones.

V

MEMORIA: Hacerse separadas: acordando al nombre de notas

2- " cuarta... especialmente micro. ing

3- Punto de Repetición Allegro vivace ♩ = 132

a) de corchete
b) saltado

- ARTICULACION: de corchete

- FRASES: preparar y tomar impulso; ideas que se entrecruzan

- CLIMAX:

Tomar impulso
c) + Cues

ATENCIÓN ACENTOS

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. A *cresc.* marking is present in the middle of the system. A page number '21' is written in the top right corner.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. A *cresc.* marking is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. A *ff* marking is present in the beginning of the system.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. A *diminuendo* marking is present in the middle of the system.

+ some de

Piano in G major

22

Handwritten musical notation for the first system, measures 22-24. The music is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A handwritten note "Je t'embrasse" is written above the first measure. A large slur spans across the first two measures of the system.

Handwritten musical notation for the second system, measures 25-27. The music continues in G major and 4/4 time. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand maintains a consistent accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. A handwritten asterisk (*) is placed above the first measure of this system.

Handwritten musical notation for the third system, measures 28-30. The music continues in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*. A handwritten asterisk (*) is placed above the first measure of this system.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 31-33. The music continues in G major and 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. A handwritten asterisk (*) is placed above the first measure of this system.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 34-36. The music continues in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4 in the right hand.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. There are some handwritten annotations, including a large scribble over the right side of the system.

Second system of musical notation. The treble clef part has several chords circled in blue ink. A dynamic marking of *mf* is present in the middle of the system.

Third system of musical notation. A dynamic marking of *p* is followed by the word *crescendo* in the treble clef part.

Fourth system of musical notation. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation. A dynamic marking of *(mf)* is followed by the word *cresc.* in the treble clef part. At the end of the system, there are handwritten numbers *5^a* and *5^a* under the bass line.

First system of musical notation, measures 1-3. The music is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Second system of musical notation, measures 4-6. The music is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The dynamic marking *f* and the instruction *diminuendo* are present in the fifth measure.

Third system of musical notation, measures 7-9. The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A vertical line with a diagonal slash is drawn across the system between measures 8 and 9.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The dynamic marking *mf* is present in the twelfth measure.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The instruction *crescendo* is present in the thirteenth measure, and the dynamic marking *f* is present in the fifteenth measure.

Handwritten musical notation system 1. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a fermata above the first measure. The second staff has a fermata above the first measure and a *mf* dynamic marking. The system is divided into three measures with time signatures of 3/4, 3/4, and 4/4.

Handwritten musical notation system 2. It consists of two staves with a key signature of one sharp. The first staff has a *p* dynamic marking. The second staff has a *crescendo* marking. The system is divided into three measures with time signatures of 3/4, 3/4, and 4/4.

Handwritten musical notation system 3. It consists of two staves with a key signature of one sharp. The first staff has a *mf* dynamic marking. The second staff has a *f* dynamic marking. The system is divided into three measures with time signatures of 4/4, 4/4, and 4/4.

Handwritten musical notation system 4. It consists of two staves with a key signature of one sharp. The first staff has a *ff* dynamic marking. The second staff has a *ff sempre* dynamic marking. The system is divided into three measures with time signatures of 4/4, 3/4, and 3/4.

Handwritten musical notation system 5. It consists of two staves with a key signature of one sharp. The first staff has a *ff* dynamic marking. The second staff has a *ff* dynamic marking. The system is divided into three measures with time signatures of 3/4, 3/4, and 4/4.