



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA CON OBRAS DE: J.S. BACH, D. SCARLATTI,
W.A. MOZART, J.B. CRAMER, F. CHOPIN, F. LISZT, J. BRAHMS,
S. RACHMANINOV, C. DEBUSSY, M.M. PONCE.

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO PRESENTA

Víctor Hugo Jiménez Beyruti

ASESOR:

DR. SAMUEL PASCOE AGUILAR

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.

Agradecimientos:

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al Mtro. Néstor Castañeda por su dedicada vida y al Dr. Samuel Pascoe por su transmisión de la sensibilidad artística.

A México.

Dedicatorias:

A la Música, El arte y La Creación.

A los compositores, escritores y realizadores escénicos.

Especialmente a mis padres, familias y mi familia. . . los mejores.

“Pero solamente el arte me ha apoyado y dado ánimo y sostén. Porque ¡ah! , me parece impensable del todo el dejar este mundo para siempre sin antes crear todo aquello que me siento llamado a originar. El arte, la música, solamente ellos, por ellos, para ellos”.

L.V. Beethoven, (Testamento de Heiligenstadt).

Actuar es fácil, pensar es difícil; actuar según se piensa es aún más difícil.

Johann Wolfgang Goethe

La existencia dividida por la razón deja siempre un resto.

Johann Wolfgang Goethe

“Dadme el mejor piano de Europa, pero con un auditorio que no quiere o no siente conmigo lo que ejecuto, y perderé todo el gusto por la ejecución”.

Wolfgang Amadeus Mozart

"Ni una inteligencia sublime, ni una gran imaginación, ni las dos cosas juntas forman el genio; amor, eso es el alma del genio."

Wolfgang Amadeus Mozart

La energía que muchos llaman amor en verdad es la materia prima con la que se construye el universo.

Paulo Coelho, El Zahir

Para entender el corazón y la mente de una persona, no te fijas en lo que ha hecho no te fijas en lo que ha logrado sino en lo que aspira a hacer...

Gibrán Khalil Gibrán

**Notas al Programa que presenta Victor Hugo Jiménez Beyruti con obras de: J.S. Bach, D. Scarlatti, W.A. Mozart, J.B. Cramer, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms, S. Rachmaninov, C. Debussy, M.M. Ponce.
Asesor: Samuel Pascoe Aguilar.**

INDICE GENERAL

INTRODUCCION	7
PROGRAMA DE RECITAL DE PIANO	10
NOTAS AL PROGRAMA	11
JOHANN SEBASTIAN BACH	11
Su formación musical y educación	12
Las etapas creativas de J.S. Bach	14
Influencias musicales en Weimar	15
La etapa de Köthen	16
La etapa de Leipzig	17
Géneros musicales	18
Conciertos	19
El estilo francés	20
El estilo alemán e italiano	21
Los preludios y fugas	22
Análisis: Preludio y fuga en do menor, BWV 847	25
Análisis del Concierto Italiano en Fa mayor, BWV 971	30
DOMENICO SCARLATTI	37
La vida de Scarlatti en la corte española	39

Su obra para clavicémbalo.....	43
Análisis: Sonata en la menor, K.218 de Domenico Scarlatti.....	44
WOLFGANG AMADEUS MOZART	45
<i>La personalidad de Mozart a través de la investigación de la familia Novello.</i>	47
<i>La vida de un músico en el siglo XVIII</i>	50
<i>La técnica de piano en Mozart:</i>	55
Análisis de la sonata en do menor, K.457 de W.A. Mozart	57
JOHANN BAPTIST CRAMER	63
Análisis del Estudio No 5 en mi menor de Cramer.....	65
FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN	66
Análisis: Estudio Op. 25, N° 1 en La b mayor de F. Chopin	74
FRANZ LISZT	75
Catálogo de Estudios de piano compuestos por Franz Liszt	80
Análisis: Estudio de concierto “Un Sospiro”, S. 144, N°3 en Re bemol	81
JOHANNES BRAHMS	83
Perspectiva artística y otras corrientes musicales en su época	86
Obras sobresalientes de J. Brahms	87
Análisis: Baladas Op.10, No I y IV.....	88
SERGEI RACHMANINOV	92
CLAUDE AQUILES DEBUSSY	95
Análisis comparativo de la forma prelude en dos compositores: Rachmaninov y Debussy.....	99

MANUEL MARÍA PONCE	101
Su obra y acervo histórico.....	104
Análisis: Preludio y fuga sobre un tema de Händel de M. M. Ponce.....	106
GLOSARIO DE TÉRMINOS Y NOMECLATURAS	108

ANEXO: SÍNTESIS PARA LAS NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

Preludio y fuga en do menor, BWV 847 de J.S. Bach.....	112
Concierto italiano en Fa mayor, BWV 971 de J.S. Bach	113
Sonata en “la menor”,K. 218 de Doménico Scarlatti.....	113
Sonata No 14 en do menor, K.457 de W.A. Mozart.....	114
Estudio No 5 en mi menor de J. B. Cramer.....	115
Estudio en La bemol, Op. 25, No 1 de F. Chopin	115
Estudio de concierto “Un Sospiro” en Re bemol, S. 144, N° 3.....	116
Baladas Op.10, No 1 y No 4 de Johannes Brahms	116
Preludio en sol menor Op.23, N° 5 de Serguei Rachmaninov.....	117
Preludio “Fuegos de Artificio” del libro II, No XII de C.A. Debussy	117
Preludio y fuga sobre un tema de Händel de Manuel M. Ponce.....	118

BIBLIOGRAFÍA	119
---------------------------	------------

IMAGÉNES, FUENTES DOCUMENTALES EN LÍNEA	121
------------------------------------------------------	------------

Introducción

La elección de las obras del presente concierto, tiene como objetivo presentar una propuesta para conocer y entender la evolución de las *formas musicales* y compositores para el piano que se caracterizaron en diferentes épocas en la historia, partiendo desde el surgimiento de las obras para el clavecín barroco y la aparición del pianoforte en el siglo XVIII, observando su amplio desarrollo técnico en el siglo XIX cuya evolución modifica los recursos de composición y estética musical. La presente investigación parte desde la elección de una necesidad de comprensión hacia la música de diferentes épocas, donde los géneros y su lenguaje particular, requieren diferentes enfoques para abordarlos.

El estudio de los compositores aquí presentados, se aborda como método deductivo, contextualizando al creador dentro de un entorno social con importancia en la observación de los fenómenos vivenciales que impactan su obra: El origen y vida del compositor, su formación, sus relaciones sociales, amistades, familia y sus mecenas que determinan e influyen sus ideas musicales y objetivos en la composición de una sonata, un estudio, un preludio o una balada.

Como complemento al ámbito histórico-bibliográfico del autor, se aborda el análisis de las obras vistas desde la perspectiva del método inductivo que corresponde a su plan formal, género, estilo e influencias externas, con el objetivo principal de proporcionar al intérprete de piano, las herramientas y procedimientos para abordar la recreación de las obras con argumentos de validez, clarificados a través del análisis y la síntesis.

En un estudio comparativo (correlacional), el programa musical aborda una misma *forma* usado por dos compositores, denotando en el análisis las características estilísticas y tímbricas particulares, así como los diferentes métodos de composición.

El programa de concierto está estructurado en 4 partes iniciando cronológicamente en el estilo barroco con tres personalidades que pueden sintetizar la música de su tiempo, pues fueron compositores que estudiaron las obras y los estilos de sus contemporáneos, además que coinciden con el año de su nacimiento en 1685: Juan Sebastián Bach, Domenico Scarlatti y G.F. Händel (siendo éste último inspiración del *Preludio y fuga* de Manuel M. Ponce que cierra el programa). El periodo clásico se muestra a través de la forma *Sonata* con W. A. Mozart, quien también analizó exhaustivamente a sus contemporáneos cultivando en su obra las influencias musicales y escénicas de toda la Europa en el XVIII utilizando géneros y estilos que en muchos casos mezcla con ingenio, reflejándose en el desarrollo del drama musical.

En la *segunda parte* se muestran los recursos y la evolución técnica de los *estudios* para piano iniciando con un ejemplo de J.B. Cramer, contemporáneo y amigo de Beethoven, quien recomendaría su obra para el acondicionamiento del estudiante con objeto de tener la técnica adecuada para poder tocar sus sonatas; continuamos mostrando los estudios con dos compositores que mantenían amistad y se retroalimentaban artísticamente: Fryderyk Chopin y Franz Liszt, quienes aportaron nuevos recursos a la composición con su técnica, armonía cromática y expansión de la tonalidad, en obras célebres para el piano del estilo romántico.

En el S. XIX la inspiración de los compositores viaja a épocas más remotas como el pasado medieval o la cultura legendaria de los héroes griegos y romanos. Una forma musical usada en éste romanticismo musical es la *Balada* que era un término tomado en los cantares de gesta líricos de los caballeros medievales; Chopin al igual que Brahms utilizan ésta forma. Brahms en su *Balada Op.10, No 1*, toma el poema *Edward* para su inspiración, del escritor Johann Gottfried Herder, que es uno de los precursores del movimiento literario alemán: *Sturm und Drang*, siendo un ideal que comienza por la literatura y continúa en la música, para dar surgimiento al estilo romántico.

Como *cuarta parte del programa* se presenta el desarrollo post-romántico y el impresionismo, con la forma *Preludio* en el concepto de forma libre y teniendo en su significado: “*lo que antecede a algo*”, (como el caso de los *preludios* antes de la *fuga* cuyo formato consagró Bach) y que en esta parte del recital se ilustran con obras del S.XX, de tres compositores de diferentes países para ofrecer una visión comparativa de sus estilos: el *Preludio en sol menor Op.23, No.5* de S. Rachmaninoff con un lenguaje ruso, ortodoxo y majestuoso, y el *Preludio impresionista Fuegos de artificio* del libro II, No 12 de C. A. Debussy, que denota armonías fugaces y sonoridades fatuas, ligeras, sin pretensiones dramáticas y total ausencia de protagonismo. Debussy coloca el título sus *Preludios* hasta al final para no estorbar la apreciación del oyente. En este *Preludio* podemos apreciar de manera lejana e indefinida el tema del himno de Francia, *La Marsellesa*.

La última obra del programa es un *Preludio y fuga*, donde el mexicano Manuel María Ponce realiza una composición sobre el tema inicial de la *Suite en mi menor* de G.F. Händel, obra que presumiblemente se realizó para la clase de piano de Martin Krause del conservatorio Stern en Berlín, Alemania.

Programa de Recital de Piano

V́ctor Hugo Jiḿnez Beyruti, Pianista

<p>De “El clave bien Temperado I” Preludio y Fuga en do menor, BWV 847</p>	<p>Johann Sebastian Bach (1685-1750)- (3´)</p>
<p>Sonata en la menor, K. 216</p>	<p>Domenico Scarlatti (1685-1757)-(2.5´)</p>
<p>Concierto Italiano en Fa mayor, BWV 971</p> <p>-Allegro -Andante -Presto</p>	<p>Johann Sebastián Bach (11´10)</p>
<p>Sonata en do menor, Köchel 457</p> <p>-Molto Allegro -Adagio -Molto allegro</p>	<p>Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)- (17´52)</p> <p style="text-align: center;">-</p>
Intermedio	
<p>Estudio. en mi menor</p> <p>Estudio en La bemol mayor Op.25, No. 1</p> <p>Estudio de concierto “Un Suspiro” en Re bemol mayor S.177, No. 3</p>	<p>Johann Baptist Cramer (1771-1858) - (2)</p> <p>Fryderyk Chopin (1810-1849) -(2,34)</p> <p>Franz Liszt (1811-1886)- (5´19)</p>
<p>Balada en re menor Op. 10, No.1</p> <p>Balada en Si mayor Op. 10, No.4</p>	<p>Johannes Brahms (1833-1897) -(4´35)</p> <p>Johannes Brahms (7´27)</p>
<p>Preludio en sol menor Op.23, No.5</p> <p>Preludio No 12, Libro II, “Fuegos de artificio”</p> <p>Preludio y fuga sobre un Tema de Händel</p>	<p>Sergei Rachmaninov (1873-1943) - (3´49)</p> <p>Claude Aquiles Debussy (1862-1918)-(4´20)</p> <p>Manuel María Ponce (1882-1948) - (6´21)</p>

Notas al Programa



Johann Sebastian Bach **(1685-1750)**

Johann Sebastián Bach nace en Eisenach, Turingia en 1685, año en que también nace George Friedrich Händel y Domenico Scarlatti siendo tomados en la actualidad como los principales baluartes del estilo barroco pues cultivaron entre los tres, la gran mayoría de los géneros musicales de su tiempo.

El entorno de Turingia, propiciaba un ambiente para el desarrollo de un músico tradicional conservador y reacio a influencias europeas más amplias, los grandes valores del barroco se sostenían colocando a la artesanía por encima de la originalidad y los músicos eran artesanos en el hacer rutinario de la música generando familias que son verdaderos clanes como lo constatamos con los Scarlatti en Italia, los Couperin en Francia, o los Purcell en Inglaterra que son ejemplos sobresalientes.

La familia Bach durante siete generaciones se dedicaron a la música teniendo cerca de cincuenta y tres miembros músicos de importancia y durante 3 ó 4 generaciones se desplegaron en la región de Turingia y el apellido Bach llego a ser tan común en los círculos musicales que era

sinónimo de músico; J.S. Bach recopiló para sí mismo, una genealogía de su propia familia llegando su árbol de raíz hasta el primer Bach músico que era Veit Bach de profesión panadero y que poseía una mandolina, posteriormente el hijo de Johann Sebastian: Carl Philippe Emanuel Bach es el que actualiza dicho árbol genealógico llegando hasta Wilhem Friedrich Ernest Bach.

Johann Sebastián Bach queda huérfano a los 9 años junto con su hermano Jacob de 13 años, los hermanos Bach que eran inseparables, aprendieron música de su padre Johann Ambrosios que era músico de la ciudad y cuando este muere se fueron a vivir con su hermano mayor Johann Christoph que era organista de Ohrdruff.

Su formación musical y educación

Su hermano mayor les procuró una alta educación enviándolos a la antigua *Klosterschule* donde se habían adoptado las reformas educativas progresistas del famoso pensador de Jan Amos Comenius que situó la gramática latina y la teología como base de enseñanza, pero también impartían clases de geografía, historia, aritmética y ciencias naturales., la música ayudante de la teología según Lutero, sobresalía en el programa dedicando cuatro horas semanales a su práctica y teniendo un coro en el que Bach se desempeñó con notas excelentes., la biblioteca tenía su origen en el año de 1555 y realizada por el primer kantor luterano y fue ampliada continuamente con lo cual Bach cantando en el coro pudo haber conocido la polifonía latina de Orlando di Lasso, Monteverdi, Carissimi y Rovetta, así como obras sacras de los autores alemanes del S.XVII como Buxtehude, Hammerschmit, Schütz entre otras., Bach sabía que contenía también piezas de su abuelo Heinrich (1615-92) y de su tío Johann Christoph que vivían aún en Eisenach.

Su primer trabajo fue en 1700 como miembro del coro de la iglesia de San Miguel en *Lüneburg* durante un corto tiempo, pasando en 1703 a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst en Weimar,

aunque también en el mismo año pasaría a Arnstadt en donde funge como organista. En esta última estancia pide permiso durante un mes para estudiar con Dietrich Buxtehude quien era organista y compositor danés que entonces se encontraba en Lübeck del cual adopto las criticadas florituras y armonías extravagantes con las que acompañaba las ceremonias religiosas, a veces causando la inconformidad de la congregación en la ceremonia de los domingos por el marcado cromatismo no usual en la época y sus desarrolladas invenciones armónicas.

En esta primera época de Bach que fue empleado en Lüneburg, tuvo contacto con la música en el municipio de Celle de la cual probablemente se trataba de música como suite orquestales y música de cámara de los compositores afrancesados como Kusser, Georg Muffat, J.C.F. Fischer. También en esta corte que imitaba el estilo francés, escucha música de F. Couperin, Raison y Grigny de cuyo primer libro de órgano realizo Bach una copia hecha a mano.

El empleo de muchas de las composiciones de Johann Sebastian Bach fue para los servicios de los domingos en la Iglesia., en la época moderna existen grandes composiciones llenas de majestuosidad y un arte único que nos son legadas ahora en la sala de concierto presentadas por los mejores intérpretes, pero el fenómeno moderno de una apreciación artística de la obra como tal, considerada en nuestra estética contemporánea, no existe como parámetro en el Siglo XVII puesto que el papel de la música en la época de Bach es meramente funcional destinada al servicio de la corte o servicio religioso.



Las etapas creativas de J.S. Bach

Las etapas creativas del compositor y su madurez evolutiva son motivadas por su estabilidad en su residencia de Weimar, Köthen y Leipzig.

La etapa de Weimar es esencialmente organística estableciéndose como Konzertmeister con las obligaciones de componer cantatas bajo el consentimiento del Duke Ernst August a quien le apasionaba la música italiana, especialmente los *Concerti* influyendo grandemente en la música que Bach compuso en esta época y posterior pues sería importante a lo largo de su vida la influencia italiana en su obra.

Es en esta etapa donde realiza las primeras obras que se agregan a las anteriores de Arnstadt y Mühlhausen se observa que son obras para órgano donde se aprecia el tipo de tradición alemana especialmente de Alemania del Norte con raíces en el S.XVII; Bach escribe fugas sobre temas de Legrenzi

(BWV 574) y Corelli (BWV 579), así como las tres fugas para teclado sobre temas de Albinoni (BWV 946-950-951) que datan de esta etapa. En 1714 Bach adquirió un ejemplar de la obra *Fiori Musicali* de Frescobaldi (Venecia, 1635) que es una colección de piezas para órgano.

Influencias musicales en Weimar

El descubrimiento de los *concerti* de Vivaldi fueron para Bach una revelación algunos de los cuales arregló para órgano y clave, al mismo tiempo continuaba su interés por la música francesa y en 1713 copió el premier livre d'orge de Nicolás de Grigny (Paris, 1699) y las *Six Suites* de clavecín de Charles Dieupart (Ámsterdam, 1701).

Las obras de Bach para órgano tiene dos vertientes: las que son corales para uso del servicio luterano y las que son piezas *libres* para el instrumento.

Unos 90 corales son los que se conservan y están integradas en las cuatro colecciones que preparo en vida: *El Orgel-Büchlein*, *El Clavier-Übung III*, la serie *Schübler* y la colección de Leipzig. Las otras 30 estaban dispersas en diversos manuscritos que eran copias casi siempre, donde la colección *Kirnberg*, serie de 24 piezas y que se copió hacia 1760 tiene particular importancia.



La etapa de Köthen

Bach toma posesión del cargo de Kapellmeister y celebra el vigésimo tercer aniversario del príncipe Leopoldo quien era cantante y músico el 10 de diciembre de 1717. En esta etapa viaja a Leipzig y Berlín donde prueba un clavicembalo hecho ahí y es en esta etapa de Köthen donde concibe *Los 6 Conciertos de Brandeburgo*.

El clavicembalo era un amplio instrumento con dos teclados y probablemente fue donde se interpretó por primera vez la parte solista del *Concierto de Brandeburgo número V*. (Se le menciona en un inventario de 1784 como obra de Michael Mietke constructor de instrumentos en la corte de Berlín desde 1697, hasta su muerte en 1719).

En 1720 viaja a Carlsbad acompañando al príncipe Leopoldo Von Anhalt-Köthen dejando a María Bárbara su primera esposa, a cargo de sus hijos. Regresa en Julio y recibe la noticia de que María había muerto y la habían enterrado, con lo cual su vida en Köthen que hasta ese momento había sido feliz y prolífica, empezó a cambiar y viaja a Hamburgo a finales de año.

La catástrofe de su vida familiar no terminaría ahí, en Marzo de 1721 termina los *Seis Conciertos de Brandeburgo*, pero también muere su hermano mayor Johann Christoph en Ohrdruff.

J.S. Bach se casa otra vez el 3 de diciembre de 1721 con su nueva esposa Anna Magdalena, la hija Menor de Johann Caspar Wilcke trompetista de la corte de Weissenfels.

Tuvo con su segunda esposa un matrimonio afortunado pues ella era una cantante con grandes dotes, su papá y su tío le habían enseñado música y tuvo con ella 13 hijos.

A su familia dedico el *Klavier-Büchlein* concebido para Friedemann que era el hijo mayor de Bach, que son un ejemplo de cómo practicaba la música en el núcleo familiar, entre ellas están las 15 invenciones y sinfonías, así como la primera parte del *Clavier-übung y Wohltemperierte Klavier*.



Familia Bach

La etapa de Leipzig

Anna Magdalena Bach también aparte de ser su esposa fue copista del compositor, se trasladan a Leipzig en 1723 donde pasa el resto de sus vidas, siendo director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás. Ahí compuso doscientos noventa y cinco cantatas de las cuales solo quedan doscientos dos, pero ante lo prolífico de su estancia en Leipzig siempre tiene como oposición disputas con el consejo municipal que lo tomaba como un anciano con ideas obsoletas.

Las cantatas religiosas son una forma musical para cantarse con coro y orquesta alternando la narración de los sucesos en muchos casos bíblicos mediante recitativos y arias para solistas para concluir con un coral que es un himno luterano, al contrario de las cantatas profanas que hablan de las responsabilidades en la vida y temas cotidianos.

Las cantatas *La Ascensión* y *El Oratorio de Navidad* son una recopilación de seis cantatas, al igual que las grandes composiciones para los servicios dominicales de semana santa, *La Pasión según San Juan* y *La pasión según*

San Mateo, así como *La Misa en si menor* destacan en este periodo al igual que *Las variaciones Goldberg* y *El segundo libro del clave bien temperado* y *El arte de la fuga* con sus 16 fugas y 4 cánones quedando en el repertorio universal como concepciones maduras de un compositor de oficio sin precedentes.

El último año de su vida Bach queda ciego y muere el 28 de julio de 1750.



Géneros musicales

En la época barroca la música de cámara (*da camera*) era la música que no estaba destinada a la Iglesia (*da chiesa*) o al Teatro (*da teatro*).

Formas como sonata, concierto y suite atraviesan la moderna división entre música orquestal y música de cámara; una sonata en trío podía ser interpretada por varios ejecutantes para cada parte, mientras que en un *concerto* podía hacerlo un grupo de solistas y *ripieno* (término italiano usado cuando contesta el relleno orquestal en los *concerti grossi*), como ejemplo: *El sexto Concierto de Brandemburgo*. Incluso un concierto podía ser tocado por un solo ejecutante como en su *Concierto Italiano* para clavecín.

La imagen de Bach como compositor orquestal se logra encontrar en las cuatro suites orquestales especialmente, la tercera y la cuarta, así como en algunas de las cantatas profanas de la década de 1730.

Pero muchas que hoy clasificaríamos como piezas orquestales, en realidad estaban destinadas a la práctica íntima, como las obras de cámara.



Clavecín Laúd de Bach

Concierto

Es la forma más ambiciosa y más ampliamente cultivada de música *Da camera*, Bach se dedicó en 3 periodos de su vida a esta forma y de 3 maneras distintas: En Weimar entró en íntimo contacto con el estilo del *Concierto Veneciano* mediante arreglos de obras de Vivaldi y otros compositores para el clave y órgano, los arreglos tenían una intención práctica inmediata, la gran parte debieron de ser realizados entre 1713 y 1714 para la educación del joven príncipe Johann Ernst.

La época Köthen a diferencia de Weimar, es la forma en que Bach adapta la estructura del *ritornello Italiano* a su propio uso en sus conciertos, enriqueciendo las texturas con detalles temáticos, contrapuntísticos y de

acompañamiento que raras veces se encuentran en los movimientos de Vivaldi con lo cual hace una variante del estilo, haciéndolo más alemán., el típico movimiento vivaldiano es el *tutti* del comienzo que regresa en claves relacionadas y finalmente en tónica. Entre cada regreso o *ritornello*, un episodio solo introduce nuevo material para el virtuoso y efectúa un cambio de tonalidad en preparación para el próximo *ritornello*, de ésta manera podemos apreciar la forma de cada uno en su estructura particular de los *Conciertos de Brandemburgo*.

El estilo francés

Bach tiene *Cinco Suites Orquestales* que se denota el estilo francés, pues la característica principal de este estilo es la inclusión de los movimientos de la suite, que está basada en las danzas al estilo de la ceremonia en las cortes, con la diferencia que las suites orquestales no poseen la *Allemande* (danza de origen alemán) que se usaba como la primera danza en la música de una *suite* para teclado.

En la época solían escribir los compositores *Suites-Overturas* de este estilo para satisfacer los gustos afrancesados de sus señores, compositores como Fasch, Kuhnau, Graupner, compusieron numerosas suites al igual que las 135 suites orquestales de Telemann.

Fueron estos compositores como Fasch, Kuhnau, Graupner, y no Lully ni sus sucesores en Francia, quienes aportaron el modelo que siguió Bach en sus incomparablemente grandes suites de éste popular género de entretenimiento.

En las suites que compuso Bach, el estilo francés representa una reunión de danzas que realzan ritmos punteados y rápidas escalas marcando un estilo particular, en la parte central se reúnen la fuga y el *ritornello* en vivaces movimientos de concierto italianizantes, como danzas binarias y con un canto melódico sobresaliente como las famosas *Badinerie* y *El Aria en la*

cuierda de sol, que son reconocidas fácilmente hasta la actualidad. La danza cuatro tiene el único ejemplo de *Forlana* (Danza italiana del norte, muy vivaz adoptada por la tradición cortesana francesa) compuesta por Bach.

Las partitas para teclado son compañeras de las suites francesas e inglesas y aunque debieron ser compuestas en Köthen, se publicaron en Leipzig en 1726-31, bajo el título general de *Clavier-Übung*.

El estilo alemán e italiano

La diferencia del Bach de las primeras cantatas y corales sin la influencia musical de Vivaldi fue definitiva pues de otra manera el compositor no hubiese trascendido mas allá de ser reconocido como un gran intérprete de órgano y clavecín, la influencia veneciana en su música y el concierto italiano al estilo Vivaldi serian los catalizadores para que su estilo musical maduro se gestará en Weimar en su tercera etapa.

Los conciertos para violín de Bach están escritos en la forma vivaldiana de tres movimientos, pero la invención resulta llena de novedades, incluso para Bach pues cada una representa un modelo diferente.

Una comparación entre las obras de Weimar y Köthen permiten comprobar que Bach adopto la estructura *ritornello* del primer movimiento a su propio uso enriqueciendo las texturas con detalles temáticos, contrapuntísticos y de acompañamiento que raras veces se encuentran en los movimientos de Vivaldi.

Los preludios Bach los realiza combinando la *fuga* y el *ritornello* de manera tan extensos como los conciertos, otro claro ejemplo es *El Concierto Italiano BWV 971* que requiere de un instrumento de dos teclados para conseguir mejores efectos entre el grueso de la orquesta y las partes solos, pero nunca suenan como arreglos de transcripciones de concierto., están incluidos en la segunda parte del *Clavier-Übung* de 1735 y contiene dos obras en común donde la primera se basa en el hecho de transponer un genero orquestal a

un clave de dos teclados al estilo italiano y la otra obra es en estilo francés, una es un concierto y la otra una suite, una está en tonalidad de Fa mayor y la otra en Si menor con las alteraciones respectivas de bemoles y sostenidos, en los relativo al espectro tonal están totalmente diferenciadas, con lo cual observamos que realizo éstos estilos francés e italiano como antagonistas de índole comparativa, para tocarse ante los oyentes alemanes.

El Concierto Italiano BWV 971 como primera obra es una brillante creación en el teclado del concierto solista vivaldiano en tres movimientos donde uno de los teclados representa al solista y el otro toca el *tutti*, haciendo la música alterna y en ocasiones juntos. La estructura en *ritornello* de los movimientos extremos está articulado con tal claridad que sería cuestión rutinaria realizar un arreglo para orquesta, si bien la línea solista del *Adagio* central tan considerablemente embellecida recuerda al oboe o violín de las cantatas o los conciertos.

A handwritten signature in black ink that reads "Joh. Seb. Bach". The signature is written in a cursive, calligraphic style with a long, sweeping flourish above the name.

Los preludios y fugas

A diferencia del estilo alemán con influencia de Buxtehude marcado en sus preludios y fugas de las obras para órgano, la tocata multiseccional del norte de Alemania empieza a desaparecer cuando Bach en Weimar entra en íntimo contacto con las estructuras italianas y cuando las largas y dispersas fugas iniciales, dan lugar a temas más esenciales y más susceptibles de tratamiento contrapuntístico.

Entre los preludios y fugas que suelen considerarse de la época de Weimar se encuentran los BWV 532, 535, 543, 549 y 564, que muestran características estilísticas en relación del periodo temprano de Arnstadt-Mühlhausen.

El más antiguo es el *Preludio y fuga en do menor BWV 549*, que tiene mucho en común con el preludio y fuga en do mayor BWV 531, debiendo ser de la misma época la influencia de Buxtehude y Böhm es aún más fuerte en el preludio con su solo de pedal al comienzo y la fuga se limita a juegos entre la tónica y dominante., la entrada del único pedal se mantiene un buen rato y se abandona el contrapunto final a favor de una coda que delinea escalas en fusas, En las obras BWV 531 y 549 existe la pretensión que fueran concebidas como un par complementario teniendo en cuenta que la BWV 549 existe en una versión anterior en la tonalidad de re menor.

Se ha señalado la similitud de la BWV 564 con la forma habitual del concierto de Vivaldi en tres movimientos que son rápido-lento-rápido, pero la influencia del concierto italiano es mayor en algunas de las obras para órgano posteriores, cuando la tradición de la *tocata* del norte de Alemania quedo atrás.

Los preludios y fugas tienen las siguientes características:

-El preludio puede ser de estilo virtuoso, pero los solos de bravura para teclado o pedales, están integrados al resto del movimiento.

-El pedal es continuo y temático.

-El tema de la fuga es más conciso, escrito a menudo con notas largas, susceptibles de crecimiento y diseñadas como *stretto*.

El resultado es un preludio que complementa la fuga o contrasta con ella pero posee una estructura temática elaborada y una fuga de efecto acumulativo.

A continuación se presenta el diseño y análisis del Preludio en do menor, del Clave bien Temperado, libro II, BWV 847.-

Preludio II.

Allegro vivace. (♩ = 160)

The score consists of eight systems of piano and bass staves. It begins with a tempo marking of 'Allegro vivace' and a metronome marking of 160. The piece features a variety of dynamics including *f*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*, *ritard.*, and *ritard.* There are also markings for *Allegro* and *ritard.* throughout the piece.

Análisis Preludio 2 de "El clave bien temperado"

Presentación de la tonalidad

Chords: Cm, Fm/C, Bdim/C, Cm, Ab/C, D7/C, Gm/Bb, C7/Bb

Modulación al relativo mayor

Chords: Fm/A, Bb/A, Eb/G, Abm7/C, Bb7/D, Eb, F7/Eb, Bdim/D, Bdim/C(=6)

Transición a la pedal de dominante

Chords: Cm, Fm7/Ab, Fdim/A, Cm/G, Fdim/G, Cm/G, Ab/G, G7/F, Cm/G

Pedal de dominante

Chords: Fdim/C, F7/C, D7/C, C7/B, Cm/Eb, Bdim/D, Cm, Eb, Cm, Bdim

Transición a la pedal de tónica

Chords: Cm, Bdim/C, Cm/Bb, C7, Eb, C7/B, Bdim/C, C7, Fm/C, C

Copyright © dagan2003.blogspot.com

Análisis: Preludio y fuga en do menor, BWV 847

Preludio:

El preludio en do menor tiene una forma: **A-B-C-coda.**

Forma: Primera sección .- A

Movimiento armónico: cada armonía es por compás. Iniciando la primera sección con figuras de semicorcheas en movimiento perpetuo recordando la tocata alemana contrastado por el movimiento armónico lento que se mantiene con una nota pedal por compás. Es tradición del estilo barroco mantener sostenida la primera nota del grupo si se tenía que ejecutar en clavecín u órgano.

Los 4 primeros compases: I/IV/VII/I donde se establece la tonalidad.

C. 5-10, se realiza enlace armónico por círculo tonal de quintas, característica de las progresiones del estilo barroco.

C. 11-14, modulación transitoria: III grado en primera inversión y sus grados principales IV-V.

C. 15-17, se presentan tres acordes inestables en cada compás generando movimiento.

C.18 -20, se llega a do menor y fa menor (I-IV de la tonalidad) y un acorde disminuido.

C. 21- 27 Comienza un pasaje con nota pedal en sol (I 6/4- VIIo-V7-VII) incrementando siempre la tensión en movimiento perpetuo (recuerda el estilo *perpetuo móvile* italiano, obra virtuosa destinada al violín).

C.25-27, tres compases de arpeggios quebrados virtuosos, para llegar a un presto.

Sección.- B Presto-Adagio-Allegro

C. 28-33, **Presto** en nota pedal de sol, con 6 compases en pasaje fugado a dos manos nuevamente incrementando la tensión que no ha parado desde el compás 21, con una figura a dos manos que recuerda las mixturas del órgano tubular.

Sección.- C

C. 34-35, **Adagio**-cambio de tiempo V7 de fa menor recordando el efecto de una cadencia rota.

C. 35-38, **Allegro** -nuevo cambio de tiempo que es una *coda* para terminar el dialogo con arpeggios quebrados y cierre del preludio en 3ª picarda.

Resumen estilístico :

El preludio contiene características en el movimiento armónico lento de la música alemana para órgano y en la figuración de corcheas prevalece la característica de mantener una tensión que se incrementa hasta el final y que incrusta figuraciones melódicas con intervalos abiertos y acordes quebrados de virtuosismo a la italiana., Los acordes arpegiados del *Adagio* final, recuerdan la *Overtura Francesa* por sus características de movimiento lento y sobrio, para acabar con una coda virtuosa nuevamente de características italianas.

Análisis: Fuga en do menor a 3 voces, BWV 847

La forma de ésta fuga a tres voces está realizada en cuatro secciones con la exposición del sujeto-respuesta-respuesta en su primera sección, su puente presentando el sujeto en La bemol, sin respuesta., su desarrollo en la parte central en tono de la dominante, para regresar al tono principal y cerrar con una coda.

Su estructura es la siguiente: **A-B-C-D**

Primera sección: A -*Exposición del tema*: 8 compases exposición en do menor.

Tema del sujeto en contralto (compás 1-2)

C.3, respuesta en soprano en sol menor.

C. 5-6, puente con célula del sujeto en soprano y contra-sujeto contralto.

C.7, respuesta en 3ª voz de tenor /contra-sujeto en soprano/elementos del sujeto en contralto.

Segunda sección: B-*Desarrollo*

C. 9-12, desarrollo con el 1er puente hacia III grado estando las 3 voces presentes.

C.11, sujeto se presenta en La b (IV de mi bemol) con todos los elementos del sujeto y contra-sujeto.

C. 13-14, Llegando a Mi bemol (III grado Homónimo mayor) como 2º episodio.

Tercera sección: C - *Exposición en el V grado*

C.15-16.- **Tema central de la fuga al V grado** sujeto esta el tenor, la soprano hace el contra-sujeto, bajo acompaña con elementos del sujeto.

C.17-18-19, 3er episodio en V grado homónimo.

Cuarta sección: D- *en do menor- se presentan las repercusiones de las 3 voces.*

C.20-21, sujeto en la voz de soprano regreso a I grado.

C.22-23-24-25, episodio de regreso por círculo de 5as con célula del tema principal.

C.26- 27-28, respuesta en do a la mitad de compás 26 en bajo en I grado que termina en una cadencia al I grado en primera inversión en el compás 28, hace una pausa como punto y coma.

C.29-30-31.- *Coda final* con un pedal de tónica que llega de una nueva cadencia VII-I-V-I en el compas 29, manteniéndose hasta el final. La tercera entrada de la respuesta en soprano es presentada como coda con el último acorde en 3ª picarda (cambio de tercera menor a mayor, estilo de la época) en do mayor.

Descripción: Fuga en do menor, BWV 847

Sujeto:



Contra-sujeto:



Segundo contra-sujeto:



Material libre:



a)

Primer motivo libre



b)

Segundo motivo libre

Exposición.-

Es la primer parte de una fuga donde se expone el tema, en cada una de las voces en estilo fugado: una tras otra en el orden que el compositor establece.

Se establece en el registro de las voces humanas: SATB.

En el caso de esta fuga la primer voz en exponer el tema principal (o Sujeto) es la contralto que al ser la primer voz es la Voz 1.

En el compás 3 vemos como la soprano entra con el sujeto con la diferencia que está iniciando a una quinta superior de distancia, en la tonalidad de sol menor. Sin embargo, si vemos la primer parte del sujeto, entre la voz de la soprano y la contralto se forma un Sol mayor delatado por la presencia de los Si naturales que forman una cadencia en do menor, pero al siguiente compás ya aparece si bemol de vuelta que, junto con fa sostenido, enmarcan el sol menor mencionado.

En la fuga, la voz que contesta al sujeto se les llama *Respuesta*. Mientras la soprano expone su sujeto la contralto presenta una melodía contrastante, lo que se le conoce como contra-sujeto que no tiene tanto protagonismo como el sujeto y esta melodía carece del carácter rítmico, armónico y melódico que tiene el Sujeto.

En el caso de la interacción de esta sección (Compases 3 al primer tiempo del 5) podemos ver una fuerte presencia de la tonalidad de Sol, ya sea como Sol mayor-Dominante de do menor o sol menor con su dominante propia Re mayor. Y de hecho la cadencia al terminar la Respuesta de la Soprano es Re^7 -Sol, o $V^7/V - V$.

Se supone que una voz tras otra deben de exponer el sujeto (al menos en la definición de libro de Fuga) pero Bach juega: En el compás 5 la Soprano y la Contralto se embarcan en un diálogo de fragmentos del sujeto con el primer motivo, o célula y una escala ascendente de nuevo en la tonalidad original considerada material libre a. Ambos diálogos van subiendo de tono. Si se fijan en la Soprano su fragmento primero comienza en Mi bemol, el segundo en Fa y el tercero en Sol, lo mismo hace la Contralto pero a partir de otras notas. Tres veces hacen este pequeño juego hasta acabar en el compás 7. Esto es una secuencia ascendente de los motivos de cada una tres veces hasta concluir en do menor tras una suspensión de tipo 4-3 disfrazada con el inicio de la siguiente exposición del sujeto.

En el compás 8 el Bajo comienza a exponer su Respuesta en las notas originales del Sujeto inicial en do menor. Mientras la Soprano presenta la Contra-respuesta que no había presentado y la Contralto presenta un nuevo Contra-sujeto.

Cuando la última voz en aparecer termina de presentar su sujeto termina lo que se considera la Exposición de la fuga.

Esta exposición termina en una cadencia $V-I^6$, la nota de paso del Bajo de Sol a Mi bemol como séptima pues V^2-I^6 . Terminando en cadencia en la tonalidad original en inversión.

En estos primeros 8 compases se hicieron breves modulaciones, funciones secundarias, se presentaron tres melodías importantes, se presentaron secuencias... en sólo 8 compases.

Segunda sección de la fuga: Desarrollo:

Seguirá en la siguiente sección del compás 9 donde realizara un juego modulante para presentar al sujeto en el compás 11 en la región tonal del relativo mayor: Mi bemol en la voz de soprano, sin presentar las respuestas sucesivas, siguiendo con 2 compases de escalas en soprano que al final modulan hacia la parte central de la fuga que estará en el tono de la dominante en sol menor.

Tercera sección: Desarrollo hacia la *región del V grado.*

Exposición central de la fuga que como convención se realiza en la región tonal del V grado que es sol menor en el compás 15 con el sujeto en contralto, con su contra-sujeto en soprano y su segundo contra-sujeto en bajo, siguiendo en puente en círculo armónico de quintas para al final exponer un acorde de séptima de dominante de do y llegar a la cuarta sección.

Cuarta sección: Re- exposición.

En el compás 20 se expone el sujeto en la voz de soprano en do menor (tono original) como regreso para cerrar la fuga, donde el contra-sujeto está en contralto y el segundo contra-sujeto en bajo, con un puente hecho armónicamente por un círculo de quintas y motivos libres, se realiza la entrada de la respuesta a la mitad del compás 26 en do y se llega a una pausa en el compás 28 sugiriendo una cadencia rota, a continuación una cadencia completa para presentar la tercera entrada de la respuesta en do menor cuyo tema servirá al mismo tiempo de coda para cerrar la fuga, con el último acorde de tercera mayor picarda.



Clavecín de J. S. Bach

Análisis del Concierto Italiano en Fa mayor, BWV 971

1er Movimiento: Allegro

Publicado en 1735, aparece con el título original que dice: *Concierto al gusto italiano* y que es parte de las dos obras compiladas en la segunda parte del Clavier-Übung, cuya otra obra es la *Overtura Francesa en si menor*, destinadas para presentarse al público comparativamente, otorgándole al oyente cuando en las cortes de Alemania del S.XVIII se solía importar estilos extranjeros y utilizar música en formatos italianos o franceses imitando muchas veces su orquestación. El 2/4 como indicación de compas inicial, nos hace pensar en el movimiento rápido al estilo de los conciertos de Vivaldi.

El tema de este movimiento aparece varias veces en distintos tonos donde la característica es el uso de *ritornello* Italiano, que es el tema principal en diferentes tonalidades y se intercala con desarrollos o puentes, ejecutados por solos y *tuttis* virtuosos. Por medio de estos *puentes* Bach consigue modular para volver a repetir el tema sucesivamente. El material temático de estos puentes es diferente al del tema principal, aunque en alguna ocasión lo utilice para dar coherencia a la modulación.

Estructura del 1er movimiento: A-B-A

<p>1ª sección: Tema A- (exposición). —————></p> <p>C.1-30, realizado en estilo italiano de <i>ritornello</i> y estructura definida por el cierre de cadencia completa en fa mayor.</p> <p>(Nota: el uso de la nomenclatura C. indica compás).</p>	<p>Descripción:</p> <p>Tono de Fa Mayor <i>Exposición:</i></p> <p>4 compases del inicio motivo principal en fa mayor.</p> <p>4 compases de motivo principal en v grado do mayor.</p> <p>C.9-12, motivo imitando el violín con salto en IV grado.</p> <p>C.13-14 de melodía adornada virtuosa italiana y acompañamiento acordes en IVo7.</p> <p>C. 15-24, melodía en bajo y motivos mano derecha en pasajes solistas.</p> <p>C. 25-26, Incremento de tensión con figuración en contrapunto de espejo.</p> <p>C. 27-28, cadencia rota sustituida por IVo7.</p> <p>C. 29-30, cadencia completa fa mayor.</p>
<p>2ª sección: B – —————></p> <p>(Desarrollo en tres periodos).</p> <p>Fa mayor que modulará a V grado: Do mayor</p> <p>A la manera de Concierto grosso Italiano los solos se suceden definiéndose con matices de</p>	<p>Descripción:</p> <p>C. 31-41, solo mano izquierda en <i>forte</i> del solista con notas de adorno en terceras consecutivas descendentes y mano izquierda orquesta acompañando en corcheas.</p> <p>C.43-45, progresión por segundas y arpeggios.</p> <p>C. 46-47, melodía y trinos que establecen</p>

<p><i>forte</i> y el orden del desarrollo es en tres periodos :</p> <p>1.- <i>Ritornello</i> en Do mayor (V grado).</p> <p>2.- <i>Ritornello</i> en si b mayor (IV grado).</p> <p>3.-<i>Ritornello</i> en Fa con séptima de dominante.</p> <p>(Los <i>ritornelos</i> son la presentación del tema en las distintas tonalidades sin establecerse permanentemente).</p>	<p>tempo, mano izquierda y acompañamiento terceras en acorde de sol (V grado de Do mayor).</p> <p>C.48-51, sección en sol con semicorcheas que estrechan la sección para terminar en cadencia completa para Do mayor.</p> <p><u><i>Ritornello</i> en Do mayor (2ª sección).</u></p> <p>C. 52- 90, <i>tutti</i> (solo y orquesta).</p> <p>C. 61, variación del C.9 ,en imitación espejo en sol menor (VI grado de Re menor)</p> <p>C. 67, nuevo tema <i>tutti</i> en <i>ritornello</i> (para anticipar el C.90, en re menor) uso del matiz <i>piano</i> y <i>forte</i>.</p> <p>C. 69, matiz <i>forte</i> como eco, pedal de re menor en progresión.</p> <p>C. 73, modulación a re menor con V (se presenta dominante auxiliar mi mayor que es V de La mayor).</p> <p>Tema y cadencia en re menor.</p> <p>C. 91- 96, <i>solista</i> y <i>acompañamiento</i>.-soprano en <i>forte</i>, acompaña en piano m.izq. Con pedal en la mayor, V grado de re menor.</p> <p>C. 97-102, figuras virtuosas italianizantes en progresión por 5as de re menor modulación a Si b.</p> <p><u><i>Ritornello</i> en IV grado: Si bemol (3ª sección).</u></p> <p>C. 103-118, tema <i>ritornello</i> incompleto con variación en el bajo como elemento solista. Mano derecha se conserva acompañando y trino estático.</p> <p>C. 120, pasaje a 3 voces.</p> <p>C. 122-123, cadencia a fa mayor y pedal en Do mayor fragmento 124 a 128.</p> <p>C. 129, VI grado (re menor relativo menor de fa) con solo de soprano en piano y acompaña el relleno de orquesta.</p> <p><u><i>Ritornello</i> del tema: en Fa7 (V grado Si b Mayor), (4ª sección), compás 139 y aparece el acorde enlace: sol7 que es dominante auxiliar de Do7 (V7 de Fa mayor).</u></p> <p>C. 147, solista en <i>forte</i>, mano izquierda en piano con pedal en do.</p> <p>C. 157, sección conclusiva del desarrollo que cierra con cadencia en fa mayor.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Tercera sección: A →</p> <p>(Re-exposición literal)</p> <p>Regreso al periodo principal en Fa mayor</p> <p>C.163.- Repetición del tema literal que es la frase en el tema original Fa mayor.</p> <p>(Primer movimiento del Concierto Italiano de J.S. Bach).</p>	<p>Descripción: compás 163 es la repetición literal de la exposición (<i>reprisa</i>).</p> <p>Es importante señalar que la <i>reprisa</i> o re-exposición del tema principal, se presenta en el final con su estructura de manera Integra, con una ligera variación en el bajo, pero no altera la proporción.</p> <p>Esto señala el estilo que no llegando al clásico que mezcla los temas y los presenta en la re-exposición ya desarrollados, aquí solo se presenta la repetición íntegra del tema, señalando esto como una característica de la estética barroca que aún no desarrolla una trama en la re-exposición de dos temas.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

II movimiento del Concierto Italiano: Andante

Modelo: Estructura bipartita en 2 secciones: **A-B**

Melodía e estilo veneciano, Bach lo transcribe en el *Concierto para violín en la menor BWV 1041*.

La mano izquierda con acompañamiento de terceras evoca instrumentos de viento.

La característica es el uso de pedales armónicos en el bajo prolongados por varios compases causando tensión permanente.

<p>1ª sección: (A) re menor y modula a fa mayor.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Compases: 1-3, en la mano izquierda se desarrolla como 2 secciones de instrumentos alternos simulando alientos en terceras y un pedal permanente de bajo continuo en armonías de I-IV-V.</p> <p>C.4-12, entrada de la melodía con carácter nostálgico.</p> <p>C.4-7, re menor: I/II/V7/I- Mano Izq. con terceras, pedal en re de mano izquierda.</p> <p>C.8-11, progresión escala frigia de re: I/VII sensible modal/VI/V7- en terceras</p>	<p>2ª sección: (B) en re menor.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>C27, tono relativo mayor (fa mayor) y regresa a re menor en esta sección con tan solo 3 acordes.</p> <p>C.28-31, pedal en re menor I/IV/VIIo/I</p> <p>C.32-35 progresión por 5as: IV a II</p> <p>C.37-43, pedal en La (V de re menor) terceras ascendentes.</p> <p>C.40-42 terceras descendentes I/V/I.</p> <p>C.44, cadencia: IV/V/ I mayor.</p> <p>C.45 -46, 3a picarda de tonalidad re del homónimo y pedal. I/IV/VII.</p> <p>C.48-49, acorde disminuido con bajo en</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>descendentes. C. 12-14, progresión por 5as. C.16- 18, IV de Fa M/ III / II /- progresión por segundas. El sol menor (VI de re menor) se convertirá en II modulando a Fa mayor (modulación diatónica). C19-21, terceras ascendentes mientras se mantiene todo el fragmento con pedal en do. C.22-24, V7/I/V7/I con terceras descendentes y pedal en do. C.25-26 prepara cadencia ampliada: V7/I. I-6/4 / IV/ V7/I. C.27, El pasaje moduló a tono relativo mayor: fa mayor. —> Continua arriba...</p>	<p>cromática descendente para concluir V7 y I grado en re menor, como <u>final</u>.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

III movimiento del Concierto Italiano: Presto

Forma: **A- B- A**, consiste en un amplio desarrollo basado en el uso del *ritornello* (repeticiones del tema en diferentes tonos a la manera italiana, usados en el *concerto grosso*). A continuación se describen.-

- A- Exposición:** con 2 secciones:
 - a) que es el tema principal y contiene los motivos: a1 y a2.
 - b) que es el episodio de entrada del solista y orquesta, contiene los motivos: b-b1-c-c1-d-d1.
- B- Desarrollo:** corresponde al uso de *ritornello* en 4 secciones: Do mayor, re menor, Si bemol y la menor.
- A- Re exposición:** repetición literal.

<p>Tema A (exposición) —></p> <p>Tiene 4 motivos: a- a1-a-a2.</p> <p>Compases del 1 al 24.</p>	<p>Descripción: C. 1-8, tema principal (a) es 1ª frase con 4 compases. C. 5-12, respuesta (a1). Progresión por 5as. Termina con cadencia completa. C. 13-16 frase (a)- Repetición del tema 4 compases. C.17-24, frase (a2) - cierre del tema con 8 compases y cadencia.</p>
<p>Tema b1 (exposición) primer episodio —></p> <p>Este episodio corresponde todavía a la exposición y se presenta la entrada del solista y la contestación de la orquesta.</p>	<p>Descripción: Episodio y entrada de solista. C.25-29, (motivo b) 4 compases solista voz bajo en <i>forte</i>, voz arriba piano acompañamiento. C.29-33, (motivo b1) en los siguientes 4 - compases se invierte el tema en las voces</p>

<p>C. 25 – 65</p>	<p>soprano fuerte, bajo en matiz piano. C.33-37, (motivo c) es una progresión en 6 compases interludio cambio tema voz bajo fuerte. C. 38-53, (motivo c₁) es un puente en V grado de do. C. 45, motivo del episodio: en V grado. -bajo 4 compases /4 compases con inversión tema voz soprano. C.53-59, (motivo d) progresión. C.59-65, (motivo d₁) V7 de do mayor, 6 compases pedal bajo cierre de la primera sección.</p>
<p>Desarrollo: B →</p> <p>Desarrollo que corresponde a 4 regiones tonales: Do mayor, re menor, Si bemol, la menor.</p>	<p><u>Desarrollo:</u> <u>Ritornello en do mayor: Región de V grado.</u> C.65-91, 4 compases tema/ 8 compases de pedal como cierre. /15 compases interludio que modula a re menor.</p> <p><u>Ritornello en re menor:</u> C.93-104, tema invertido en la voz de bajo.</p> <p><u>Ritornello en Si bemol:</u> C.104 al 113, textura polifónica se amplían las voces. C. 132, modulación a mi mayor (V grado de la menor).</p> <p><u>Ritornello en la menor:</u> C.150, se presenta con escala ascendente y su inmediata modulación a fa mayor.</p>
<p>Tercera sección: (A) re exposición. →</p> <p>Conclusión con el regreso al tono principal de manera literal.</p>	<p><u>Regreso a fa mayor:</u> C.153 tema y acordes de bordado: (I-IV-I)- (V dominante auxiliar) - (V-I-V). C.166, en <i>stretto</i> se presenta el <i>ritornello</i> en fa mayor en mano izquierda junto con la 1ª frase de la <i>reprisa</i> y su tema en inversión. C.181, pedal V7. C.186, <u>Re-exposición</u> -repetición literal y fin.</p>
<p>Opinión: Se cumplen las condiciones del A-B-A precediendo el estilo clásico. Pero con la gran diferencia que en el estilo clásico el desarrollo contendría elementos temáticos masculino y femenino de características contrastantes, que en éste estilo barroco Italiano de J.S. Bach la forma ternaria A-B-A en su regreso al tema principal es una repetición literal en el tono de inicio.</p>	

Bach y su orientación estética

Los recursos musicales de J.S. Bach a través del fenómeno del contrapunto, la fuga y el coral, aplicados a los estilos y géneros vocales e instrumentales se basan en todos los recursos propios como la imitación, al ampliación, disminución, movimientos invertidos, retrógrados, retrógrados invertidos y la riqueza sonora usando el *stretto* en la fuga.

Todo ello deriva que J. S. Bach fuera en su obra aportara un contexto de síntesis de su tiempo y de la música denominada barroca, pues explora en su obra todos los estilos musicales polifónicos existentes en su época.

Sin embargo el estilo clásico vendría inmediatamente ya en la vida de sus hijos, marcando la gran diferencia del uso del *estilo galante* que es la idea en la melodía (generalmente en soprano) y que es acompañada por el resto de las voces de manera armónica y no contrapuntística prevaleciendo esta forma en los compositores que suceden a Bach, marcando el contexto de dualidad donde dos temas se presentan con característica diferente y se desarrollan en sentido de una trama originando el principio del drama en la música establecido dentro de la forma sonata. No es desconocido este elemento de personajes opuestos interrelacionados que desde la literatura en las obras de Shakespeare en la Inglaterra del S.XVI logro la intensa variabilidad de los elementos mediante una trama de gran riqueza dramática.

La forma sonata fue establecida por el hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel donde la organización temática y armónica de los materiales tonales se presentan en dos temas en la exposición, siendo elaborados y contrastados en el desarrollo y resolviéndolos armónica y temáticamente en la re-exposición o recapitulación., este modelo fue seguido por Mozart y Haydn dando un giro en la historia de la música contrastante respecto al arte contrapuntístico y su sentido de belleza en movimiento.

En el desarrollo musical que siguiera derivando el periodo clásico, la posición que tomase Bach respecto a la innovación de la forma sonata fue

conservadora apegándose al arte contrapuntístico y las texturas polifónicas. En su música se vislumbra el uso de los desarrollos simples que no poseen aún un contexto dramático y los dos elementos contrastantes de las historias a través de la forma de *Sonata clásica desarrollada* que fue una evolución cada vez más difundida por el gusto del público, aunado a la aparición del *pianoforte* que Bach no aceptara del todo, pues mencionaba que dicho instrumento sería la decadencia de la música. A la vez, la exigencia del mercado artístico en las solicitudes de las cortes que prefirieron el estilo galante, quedando el compositor incomprendido y rezagado para sus contemporáneos.

El siguiente apunte es un preámbulo a su momento histórico: En cierta ocasión le dijo a su mujer: "Como escribo para placer mío, no puedo enfadarme porque mi arte no guste a todos". Las preferencias del público se inclinaban por las composiciones de sus hijos Friedemann y K.P. Emanuel. Cuando Ana Magdalena Bach escribió su Pequeña Crónica en 1758 (ocho años tras la muerte del músico), la música de Bach estaba ya prácticamente olvidada. Fue gracias a Mendelsohn, quien en 1829 con la dirección de la Pasión Según San Mateo, provocó el resurgimiento esplendoroso de la obra de Bach.¹



Bach con sus hijos Heinrich, Philipp Emanuel, Friedemann.

¹ Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach



Domenico Scarlatti

(1685-1757)

Nace en Nápoles cuando la ciudad era parte de las posesiones territoriales de España, con lo cual el compositor se caracteriza por una marcada influencia de la música de guitarra desarrollada en España. Inicia sus estudios musicales con su padre Alessandro Scarlatti quien fuera reconocido compositor de óperas y posteriormente estudia con el italiano Francesco Gasparini. Domenico Scarlatti se dio a conocer por la revisión de la Opera *Irene* de Francesco Pollarolo.

Nacido en el 1685 que es el mismo año de nacimiento de J.S. Bach y Georg Friedrich Händel, es el impulsor de la *Sonata* para el teclado cuando predominaba el instrumento de la época: *El clavicembalo barroco* que se sustituiría después por el piano, siendo también la sonata, su forma y su evolución, el género que daría cauce y sentido al Romanticismo del S.XIX.

En la sonata para clave Scarlatti experimentó todas las posibilidades de su génesis, dejándola a punto de su madurez en manos de la siguiente generación como Carl Philippe Emanuel Bach quien la enseña desarrollada a su joven amigo Wolfgang Amadeus Mozart generando una evolución hasta su apoteosis con Ludwing Van Beethoven.

Doménico Scarlatti se formó como músico al lado de su padre, Alessandro Scarlatti y otros miembros de su familia: sus tías, cantantes de profesión; Tomasso, su tío tenor, o su hermano Pietro Filippo, también compositor. Vive posteriormente en Roma, Lisboa y hace giras como virtuoso en el teclado por toda Europa instalándose definitivamente en la corte de Madrid pues la infanta de Portugal, María Bárbara y quien fuera su mecenas toda la vida, contrajo matrimonio con Fernando VI en 1728.

Innovó la técnica del teclado usando recursos como saltos y cruzamiento de manos. Escribió alrededor de 550 sonatas para el clave que tienen un carácter español con dedicatoria a María Bárbara.

Cuenta también con música religiosa y obras de cámara orquestales además de óperas, influyendo al compositor de clave español: Antonio Soler, quien fuera su alumno.

Un cultivador de sus sonatas fue Franz Liszt que era gran admirador de Domenico Scarlatti llegando a interpretar en sus programas pianísticos sus sonatas.



El Alcázar de Madrid, dibujo de Filippo Pallota, 1704

La vida de Scarlatti en la corte española

El alcázar de Madrid donde estuviera instalada la Corte de Madrid estando Scarlatti en dicha corte al servicio de María Bárbara, sufriría un lamentable incendio en la noche buena de 1734 siendo el Palacio del Buen Retiro después del incendio, la sede principal de la Corte española, una corte que gustaba de pasar el año repartido entre los palacios de Aranjuez, La Granja, El Pardo y El Escorial. Scarlatti por su parte se aposenta en la capital en un piso de la calle de Atocha, cerca de Antón Martín.



Vista del palacio y jardines del Buen Retiro en 1637, atribuida a Jusepe Leonardo

El aprecio y la estima de que goza Domenico se ve traducido en la concesión de un hábito de caballero., el 21 de Abril de 1737 en el convento de los capuchinos de San Antonio del Prado es ordenado caballero de la Orden de Santiago, gracias a la intercesión del rey de Portugal, Juan V. A él dedica Domenico sus primeras sonatas, *Essercizi per Gravicembalo* que aparecen publicadas en Londres en 1738. En este mismo año Domingo de Velasco pintó el retrato del compositor.

Pero es en agosto de 1737, al poco de ser nombrado caballero Doménico, cuando llega a la Corte española un personaje que gozó de gran influencia y poder, no sólo en su faceta musical, sino también en la vida política. Se trata del famoso castrato Carlo Broschi, más conocido por nosotros como Farinelli y entre sus enemigos, como “El Capón”. Isabel de Farnesio le había contratado como remedio terapéutico para combatir el ánimo cada vez más decaído de su marido el rey, quien a la par que su ánimo iba perdiendo la razón a pasos agigantados. No era la primera vez que se recurría a la música para tratar de combatir la insania de un rey puesto que ya otro castrato, Matteucio, había sido contratado para ver si podía curar de su tristeza a Carlos II. El caso es que las dotes terapéuticas del canto de Farinelli se pusieron a prueba al día siguiente de su llegada. Situado en una sala contigua a la del rey interpretó acompañado por una orquesta varias arias. Los anecdotarios mencionan que cuando el monarca lo escuchó cantar se transfiguró, se sintió radiante, embargado de felicidad y volvió a sonreír.



Pintura de Carlo Broschi con la Cruz de Calatrava, por Amiconi

Entusiasmando con la prodigiosa voz de Farinelli, ese milagro que había conquistado los escenarios europeos y despertado la admiración de todos cuantos le habían oído, le prometió cualquier cosa que le pidiera como recompensa por el encargo de seguir cantando para él todos los días. Farinelli, aleccionado por la reina que tan sólo le pidió que se lavara – no lo hacía en meses -, se afeitara y se pusiera de nuevo al frente de la monarquía.

Desde entonces la voz del castrato se convirtió en la droga diaria del monarca. Todas las mañanas debía presentarse Farinelli ante Felipe V y jurarle una vez más que esa noche también cantarían para él... Durante su larga estancia en España no volverá a actuar en público, reservando su excepcional talento y su prodigiosa voz para los Reyes y la Corte.

El cantante mantuvo una estrecha relación con Domenico al que apreciaba y valoraba sinceramente. Su trato con él le llevó a conocer de primera mano alguna faceta oscura de la vida de Scarlatti, como era su desmesurada afición al juego. Domenico gustaba de apostar e incurría a menudo en fuertes deudas que la generosidad de la reina María Bárbara para con su maestro y amigo tuvo que saldar en más de una ocasión. Teniendo en cuenta lo tacaña que era la reina éste es un gesto que nos dice mucho del favor y consideración que tenía por Domenico.

En la primavera de 1739, el 6 de mayo, fallece María Catarina, la joven esposa de nuestro compositor. Domenico confía el cuidado de sus hijos a su suegra, Margarita Roseti Gentili, quien sigue viviendo con él. Tres años más tarde Scarlatti vuelve a contraer matrimonio. Su esposa, Anastasia Maxarti Jiménez, es una gaditana que le dará otros cuatro hijos: María Bárbara, Rosa, Domingo y Antonio. El último nacerá en 1749, cuando su padre contaba ya con sesenta y cuatro años de edad.



Vista de Madrid hacia 1750, por Antonio Joli

En éste ambiente vive, y fallece el sábado 23 de julio de 1757 en su domicilio sito en el número 35 de la calle Leganitos junto a la plaza de Santo Domingo. Su partida de defunción reza de la siguiente manera:

“Don Domingo Escarlati, Caballero del Ord.n de Santiago, marido que fué de primeras Nupcias de Cathalina Gentili, y de segundas lo hera de D.a Anastasia Mazanti, y natal. de Nápoles, e hijo de D.n Alexandro Escarlati y de Da. Antonia Ansaloni (difuntos), Parroq.no de esta Iglesia, Calle de Leganitos, Casas de Adm.on, Otorgó su Testamto. Ante Gaspar Feliciano García Notario R.al en nueve de Octubre de mil setecientos quarenta y nueve, en el que señala Cincuenta Misas, su lim.a a tres r.o. Nombró por Testamentarios a la dicha D.a Anastasia, su muger, y al D.or D.n Christoval Romero de Torres, Presbytero Cap.an de S.M. en su R.al capilla de los Reyes nuevos de Toledo. Y por Herederos nombró a D.n Juan Antonio, D.n Fernando, D.a Maríana, D.n Alexandro y D.a María Escarlati sus hijos lex.mos y de la referida su primera muger, y a D.n Domingo, D.n Antonio, D.a Barbara y D.a Rosa Escarlati también sus hijos legítimos y de la citada su segunda muger. Recibió los S.tos Sacram.tos, murió en veinte y tres de Julio de mil setez.os cinquenta y siete, enterrose en el Conv.to de S.n Norberto, de esta Corte de secreto, con licencia del S.or Vicario”².

² <http://www.weblaopera.com.htm>, Texto original del epitafio.



Su obra para clavicembalo

Las fuentes documentales de que disponemos para conocer sus sonatas son dos copias conservadas una en el Conservatorio Arrigo Boito de Parma y otra en la biblioteca nacional Marciana de Venecia. Esta última fue propiedad de la reina y se trata de un conjunto de quince volúmenes encuadernados en cuero que recogen un total de 496 sonatas; en la cubierta de cada volumen figuran con oro las armas de España y Portugal. Los trece primeros volúmenes recogen obras de 1752 a 1757. Al volumen XIV pertenecen obras de 1742 y al XV de 1749.

Actualmente sabemos cuáles eran los instrumentos musicales en los que tocaba Scarlatti en la Corte porque disponemos del catálogo de los instrumentos que pertenecieron a la Reina. Bárbara de Braganza poseía siete clavicembalos, cinco pianofortes y un órgano. A Scarlatti nunca le convencieron dichos fortepianos y dispuso que al menos dos de ellos fueran reconvertidos en clavicembalos.

Análisis: Sonata en la menor, K.218 de Domenico Scarlatti

Sonata de forma A-B (bipartita) en la menor, con la 1ª sección terminando en el tono de dominante para ahí iniciar la 2ª sección y regreso al tono original.

La sonata en la menor K.218 está basada en un motivo ternario de *Giga* (en sus orígenes es una danza inglesa que es tomada por la suite barroca) y la escala frigia en la menor influencia de la música hispanoárabe. Destaca en especial el uso audaz de la modulación, el pedal y la enorme tensión que genera, demorando las frases musicales sin resolver en la tónica, Scarlatti estuvo muy influido por la música folclórica española. Su uso del modo frigio y otras inflexiones tonales son desacostumbrados en la técnica musical europea, sugiriendo ser un compositor vanguardista por sus atrevimientos tonales y el uso de acordes disminuidos, no usuales en su época, por éstas características.

1ª sección



54 compases de la primera sección con indicación clara de repetición en la 1ª casilla. Motivo de ternario en danza de giga mano derecha sola, imitación del mismo motivo en mano izquierda en 2º compás, desarrollándose las 2 manos alternadas como contrapunto de imitación.

1ª frase- 10 compases terminando con Mi mayor en bajo, punto y seguido.

2ª frase en progresión de escala frigia.

C.26, en mano izquierda octavas descendentes, frases sucesivas repiten (debe tocarse una *forte* y la siguiente *piano* al estilo barroco).

Últimos 4 compases terminan en Mi7 (V7).

2ª sección



Inicio en tonalidad de mí en la escala frigia española.

Octavas mano derecha quebradas descendentes.

Se aprecia el giro tonal armónico: I/IV/V7

Frases en I/V/I/V, en eco (*forte* y su repetición a *piano*) con el regreso que cierra en tonalidad de la menor.



WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Johannes Chrysostomos Wolfgang Amadeus Mozart nace el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Su formación la recibe de su padre Leopoldo Mozart violinista de la corte de Salzburgo. A los seis años toca los instrumentos de teclado y violín dando conciertos donde se denotan sus proezas para la improvisación y lectura de partituras, hoy existen cinco piezas para piano que compuso a esa edad, época de su vida donde comenzó a dar conciertos por todas las cortes de Europa guiado por sus padre.

En este temprano periodo compone *Sonatas* para clave, para violín, una *Sinfonía* de 1764 y una ópera cómica: *La Finta Semplice* en 1768 al año siguiente compone: *Bastiano y Bastiana* a los trece años en versión del estilo

popular de *Singspiel* que es un tipo de ópera alemana con diálogos hablados cuya influencia en la sección melódica y texto se encuentra la mano de Cristhopher Gluck quien Mozart conoció de cerca optando por el estilo reformista de éste que se refiere al rescate de la palabra, siendo el drama el principal componente en el transcurso de la obra confiriéndole igual valor que la música.

A los 21 años marcha a Manenhein que era la capital musical de Europa para conseguir empleo en la orquesta enamorándose de Aloysia Weber quien era cantante sobresaliente, sin embargo su papa Leopoldo envió a Mozart y a su madre a Paris, muriendo ella en Francia en 1778., acontecimiento que junto al rechazo que Aloysa Weber le hiciera y los aristócratas de París, fue un momento en su vida de tintes oscuros.

El encuentro que Mozart tiene a través del drama escenificado siguiendo la opera *Mitridates* que fuera sus primera gran opera compuesta en Milán a los catorce años son un giro determinante pues a la par de sus cuarenta y un *sinfonías, serenatas, lieder, Misas* etc. Mozart tiene un acercamiento al fenómeno teatral y arte escénico que podemos notar en las operas del final de su vida como *Las bodas de fígaro* realizada en 1786 y *Don Giovanni* en 1787 con libretos de Lorenzo Da Ponte.

Sus últimas operas son *Cosí fan tutte* en 1790, *La Clemencia de Tito* en 1791 y *La Flauta mágica* del mismo año, opera dedicada a la logia masónica de la que él era parte, la *Misa de Requiem* fue su última obra inacabada, pues muere el 5 de diciembre de 1791, habiendo realizado más de 600 obras entre las cuales se encuentran sinfonías, divertimentos, música de cámara, conciertos, así como sus obras vocales que son las operas y música de iglesia en estilos italiano, forma sonata y contrapunto alemán.

Cultiva la música instrumental como el concierto donde existe solista y orquesta así como los personajes contrastantes de sus operas logrando identificar en su creación el drama, la parodia, la elegancia, el manejo de la

forma donde destacan sus manuscritos que hacen ver que concebía la obra completa en su cabeza antes de escribirla.

La personalidad de Mozart a través de la investigación de la familia Novello.

Vincent Novello quien era músico y editor londinense fundador de una revista de divulgación musical en 1829 viajó con su esposa y su familia para hacer la travesía que años atrás hiciera Mozart en las tierras del norte francés, Holanda, las cuencas del Rin y el sur de los estados germánicos hasta llegar al suelo Austriaco, en Salzburgo apoyaron con una suma de dinero a la hermana de Mozart, María Anna Sonnenburg (Nannerl), quien yacía postrada en la cama desde hace ya largo tiempo agradeciendo la buena voluntad a los aficionados londinenses que mostraron hacia su hermana la familia Novello tuvo la suerte de ver a quien fuera la esposa de Mozart Constanza Nissen que se había casado por segunda vez a la muerte de su esposo vendiendo parte de la música y manuscritos de su marido al editor André, en esta ocasión ella era visitada por su hijo Karl.

La entrevista es capturada por Mary Novello quien narra en su diario: *LAS EXPLICACIONES DE LA SRA NISSEN HACERCA DE SU ILUSTRE MARIDO NO FUERON PARCAS EN ENTUSIAMOS TAL COMO ERA DE ESPERAR DE ALGUIEN QUE LA HABÍA AMADO TANTO.*³ Desbordándose de emoción y ternura en la memoria que ella tuviera de su esposo no contradiciendo el carácter que se denota en las letras de sus cartas: Lo describe con una emoción entusiasta cuando le preguntaron, *¿cómo era el carácter de su marido: vivas o melancólico?* Respondiendo inmediatamente: *siempre estaba alegre, manifestando que se mostró risueño y hablador hasta pocos minutos antes de su muerte.*⁴

³ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág. 10.

⁴ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.11.

Por otro lado se vislumbra en parte del material iconográfico que nos ha quedado del compositor percibiendo una expresión de dulce melancolía y al mismo tiempo una suave altivez donde muchos sostienen que el orgullo fue un rasgo personal Mozartiano: las iconografías durante el siglo XVIII denotan que siempre los retratos desde Vivaldi hasta Beethoven, se encuentran con una expresión seria y carentes de sonrisas en sus labios notando que los retratos de Mozart generalmente son alegres.

Otras de las preguntas durante la entrevista de la familia Novello a Constanza fue si él era aficionado a otras artes fuera de la música con lo cual ella menciona que era lector de la obra de Shakespeare y la literatura de pensamiento de algún autor francés de la época de la Ilustración cuyo nombre no menciona por estar censurado dicho movimiento en los estados Austriacos, asimismo la viuda tenía en su posición un pequeño álbum donde Mozart había tomado los pinceles pues era atraído por la pintura y la escultura.



Familia Mozart

Su educación no fue tan solo musical, sabía otras lenguas como el italiano y el latín y su materia favorita durante la infancia eran las matemáticas su padre Leopold Mozart era muy estimado en los círculos intelectuales induciendo a Mozart a las veladas celebradas en los salones donde se citaban artistas y pensadores, enorgulleciéndose y comparando que Wolfgang había recibido una cultura más sólida que los muchachos que acudían a la famosa escuela imperial de Viena, donde se formaron Haydn y Schubert.

La conclusión de los Nilsen respecto a la personalidad de Mozart, fueron que el compositor fue un hombre afable y alegre, con una

personalidad extrovertida rechazando la afirmación de que poseía un carácter retraído y solitario por el contrario fue un hombre bullicioso y sociable, celoso del artista que él llevaba dentro y su genio creador que solo lo dejaba vislumbrar ante un pentagrama.

Michael Kelly quien era actor y cantante Irlandés en la Ópera Italiana de Viena nos cuenta esta anécdota: *Entretenía a sus visitas interpretando fantasías y caprichos en el piano. Su sensibilidad, su sentimiento, la rapidez de sus dedos y sobre todo, la agilidad y potencia de su mano izquierda, me dejaban absorto. Tras la espléndida ejecución, nos sentábamos en la mesa para cenar, y yo tenía el honor de situarme entre él y su esposa. Después de la cena si la ocasión era propicia y había más invitados, marchaban todos hacia el baile y Mozart se unía a ellos con gran entusiasmo.*

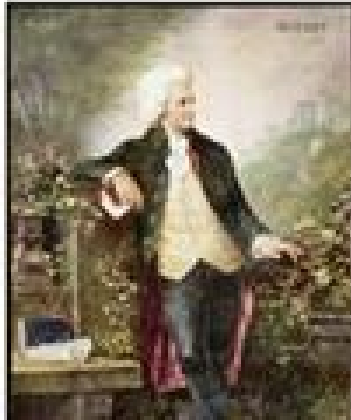
Recuerdo que una vez me invito a su casa y estuve largo tiempo ahí, donde fui recibido con hospitalidad y estimo en aquella ocasión pude comprobar su gran afición al ponche, que mezclaba con otras bebidas e ingería, en verdad con poca medida era muy aficionado al billar y jugábamos juntos bastantes partidas aunque siempre me ganaba. Fue un hombre de corazón bondadoso y su ánimo estaba constantemente dispuesto a complacer a los demás.

Solo se mostraba algo distinto cuando tocaba música: era capaz de interrumpir su ejecución si escuchaba el menor ruido y ofrecía conciertos todos los domingos donde yo no falte en ninguna ocasión...⁵

Constanza apunta: *No solía tocar en privado aunque si lo hacía cuando estábamos solos, improvisando la música la mayoría de las veces. Si en casa había alguien a quien no conocía bien, se negaba a interpretar, y si por el contrario, tenía conocimiento de que quien escuchaba era entendido en música no cesaba de tocar el piano.⁶*

⁵ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág. 15.

⁶ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.16.



Retrato de Mozart

La vida de un músico en el siglo XVIII

En las cartas del compositor siempre aparecen dos sentimientos de frustración. El primero denota su orgullo constantemente herido pues no admitió la sumisión que debía a sus superiores, empeñado en lograr una independencia igual a la de sus conciudadanos, el segundo tiene que ver con la historia de los estados Germánicos que en esta época trato a los escritores, arquitectos y músicos latinos con más importancia que a sus propios artistas.

En un estudio publicado en 1947 por Adrien Fauchier-Magnan denominado: *Los pequeños cursos de Alemania del siglo XVIII*, donde compila documentos sobre las condiciones políticas, sociales y económicas del imperio Alemán entre 1750 y 1800, se denota que no existe en esta época una confederación Alemana sino Principados donde cada gobernante tenía su propia política muy apegada todavía al estado feudal, mencionando como ejemplo la región donde nació el padre de Mozart: Leopold, llamada Suabia donde hubo 97 soberanos de los cuales 18 eran príncipes, 4 de ellos eclesiásticos, 25 señores feudales, 30 poblaciones imperiales y 23 prelados. Cada gobernante tenía en su reducido espacio geográfico el poder de condenar a muerte a un cazador furtivo o mandar dar cien o mil azotes a un soldado o lacayo incluso condenar a la horca aun labrador hambriento esta sociedad de origen despótico se hallaba fundamentada en el oprobio, orgullo y el protocolo. La permanente pugna por el poder y la defensa de las demarcaciones territoriales, tenía como resultado frecuentes conspiraciones

y crudas rivalidades que combinadas con una ambición social quedaban difuminadas bajo una apariencia de concordia bajo la pompa de las fiestas y la amistad fingida. Fiestas y bailes galantes, tan típicos del estilo francés se convirtieron en un modelo de reunión.

Contrariamente a finales del siglo XVIII el aumento de la ideología de la ilustración da un nuevo pensamiento de la enciclopedista, hizo que el hombre dedicado a profesiones liberales: intelectuales, artistas, abogados, adinerados comerciantes, llegasen a ocupar un lugar elevado dentro de la jerarquía burguesa, fue este tipo de sociedad liberar la que propicio y domino la Revolución Francesa y la que perdura actualmente en los Estados Europeos.

En este fenómeno histórico–económico–social podemos reconocer que el propio Johann Sebastián Bach no tuvo mucha oportunidad de demostrar su vivo deseo de libertad e independencia prefiriendo interpretar su música en cualquiera de las iglesias de Leipzig a verse obligado hacerlo en las esplendidas cortes al genio alemán no le importó la falta de relieve de su posición social, ni perder el título de maestro de capilla, quedándose con la modesta túnica negra de *Kantor*; en Mozart se vislumbra las convulsiones sociales que precedieron al estallido de la Revolución Francesa así como en sus cartas denotamos la rebeldía permanente hacia el arzobispo Colloredo de Salzburgo por lo cual decide irse a vivir a Viena, en el caso de Beethoven por poner un ejemplo, fue el primero en vivir la independencia del feudalismo aceptando subsistir económicamente de la venta de su música a los editores y consiguiendo el favor de la aristocracia y de la sociedad adinerada de Viena.

La poca cultura de las regiones alemanas en el siglo XVIII se denota en un apunte del compositor y musicógrafo Burney, que transcribió del matrimonio Novello cuando conoció aquellas regiones y gentes que Mozart vivió en su ambiente: *Las mujeres de Alemania quieren solazarse con el paseo e ir siempre en coche, aunque su mirar es tan inculto como el de una lechera y pretenden adoptar un aire distinguido, son sumamente tímidas y se azoran con facilidad si te acercas a ellas.*⁷

⁷ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.26.

Se concluye que los Mozart se caracterizaron por estar en una clase social alta considerados por los burgueses e intelectuales a quienes vieron como sus semejantes la incultura y la tosquedad le fueron ajenas., así mismo se caracterizaron por su alta cultura y conocimiento de sus contemporáneos, siempre atentos a las creaciones musicales de su tiempo.

Aquí mencionamos una cita, referente a la apreciación de un contemporáneo, mirado con desdén: *Me alegraré si Papá no ha mandado copiar las Sonatas de Eberlin, descubrí que son demasiado triviales y seguramente no merecen un lugar en aquellas de Bach y Händel.*^{8*}

El día 18 de noviembre de 1763 Mozart llegó a París, proveniente de Frankfurt, Bonn, Colonia, Aquisgrán y Bruselas, donde siendo un joven talentoso al lado de su padre se testimonia con una cita de Goethe: *Recuerdo que siendo un muchacho de 14 años había visto al maravilloso hombrecillo con peluca y espada cuando tocaba en Frankfurt...*⁹ para engrandecer el acontecimiento.

En París a pesar de no ser bien recibidos pues el entorno a diferencia de las múltiples cortes y principados que existían en Alemania, solo Francia tenía una sola corte, sin embargo se hospedaron en la residencia del conde bávaro Conde Von Eyck quien les puso un clavicémbalo de doble teclado en sus aposentos, no obstante Leopoldo acepta la ayuda del barón Melchior Von Grimm quien les introduce a la alta sociedad parisina, el Barón era amigo de Diderot y Rousseau. Además de dirigir un periódico llamado *Correspondance Litteraire* en donde antes de llegar Mozart publicó largo elogio sobre la *Interpretación de los artistas Salzburgueses* haciendo hincapié en la figura de Wolfgang que decía: *Temo que éste niño me vuelva loco si lo escucho más veces, ahora entiendo lo que es, contemplar un milagro y sentir su abrumador efecto.*¹⁰

⁸ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.32 *Johann Ernst Eberlin, es maestro de capilla en Salburgo del cual es el único músico en el ámbito de la ciudad que no se critica en el epistolario de los Mozart, indicando que Leopoldo sintió aprecio hacia su persona y también admiración pues ambos colaboraron para trabajos musicales en las celebraciones locales, cuando los Mozart eran celosos de los colegas.

⁹ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.51.

¹⁰ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.55.



El niño Mozart

El día de noche buena llegaron a Versalles donde Leopoldo eligió las partes corales de la misa de navidad, juzgándolas Mozart *vacías frías y pobres, en otras palabras muy francesas*.¹¹

En Francia conoció otros prodigios alemanes como Johann Eckart considerado el más virtuoso clavecinista de entonces, conoció también a Gossec compositor de óperas y sinfonías que estaba al servicio de príncipe de Conti, Duport gran violonchelista y Johann Schobert que era autor de sonatas y de obras clavecinísticas, también estaba en París Leonzi Honauer quien publicó un gran número de sonatas para clavicémbalo y obras de cámara que eran conocidas en Londres y París.

Sus primeros intentos de creación en las sonatas de Mozart se inspiró en estos compositores.

Mozart arriba a Londres en 1764 llegando a Dover (lugar de edición de las actuales partituras) y toca ante el monarca Jorge III y Carlota quien era altamente aficionada a la música de Händel quien había fallecido hace 5 años, esto permitió a Mozart conocer obras del genial músico y los oratorios en el Haymarket y el Coven Garden.

De ésta época data la célebre orquestación que Mozart hiciera del *Mesías* de Händel.

En el segundo concierto que los Mozart ofrecieron en el Palacio de Buckingham el 19 de mayo, el rey pidió a Mozart que realizase una improvisación de una partitura de Händel y que desarrollase el bajo de un

¹¹ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.55.

aria del mismo compositor, en aquella ocasión, Mozart tocó el órgano, el clavicémbalo y el violín, acompañado por la propia reina y un flautista.

En una presentación benéfica del Hospital Lyins Hospital, en el mes de octubre de 1764 donde llegan músicos alemanes y conoce a Johann Christian Bach que era el hijo menor y predilecto de Johann Sebastián, quien se convierte en su amigo y Mozart aprende entrañablemente, sobre todo la *Forma sonata*, posteriormente Mozart opina:

Bach es el padre nosotros somos los hijos... ¡aquí finalmente hay algo de lo cual uno puede aprender! (Refiriéndose a Johann Christian Bach).¹²

También en Londres el naturalista y filósofo Daines Barrington quien mando a pedir el acta de bautizo de Mozart a Salzburgo para comprobar su edad, lo probó dándole un manuscrito de una ópera reducida a 5 partes con acompañamiento para primer y segundo violín, 2 partes vocales y un bajo, Mozart niño la interpretó en tiempo correcto y estilo aún con su voz de timbre infantil acompañado con la voz grave de su padre, quien ante las desafinaciones eventuales, fue recriminado por el pequeño.

En el mismo año, junio de 1765 sabiendo Barrington que Mozart es admirador del afamado cantante Manzoli le pide al pequeño de 8 años que improvise una canción de amor al estilo del citado cantante, el joven mira hacia atrás, e interpreta un recitativo propio para la introducción de una canción amorosa, tras la que tocó un aire *Affettuoso* con rotundo éxito, así mismo le solicito una composición apasionada en tono iracundo a lo que Mozart con sus picaros ojos hacia atrás comenzó a tocar el instrumento y se puso de pié, como si fuera el clavicembalo un ser humano...era imposible que solo fuera entonces un niño virtuoso, pues poseía un grado alto de conocimientos de la materia de composición musical.

¹² Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach

***La técnica de piano en Mozart:
Una perspectiva diferente en el surgimiento del pianoforte***

Cuando Mozart estaba en Viena en 1782 en su juventud aun por casarse y teniendo éxitos como compositor y maestro de piano, sus amigos le propusieron un torneo musical para procurarse ser maestro de la princesa Elizabeth de Württemberg que fue enviada a Viena para completar su formación antes de casarse con el archiduque Franz, cargo que el emperador ya tenía propuesto para Salieri, en dicha competencia pianística tendría como oponente a Muzio Clementi, 4 años mayor que Mozart y quien era el mayor virtuoso de los músicos de teclado en su tiempo, quien recién llegado a la ciudad, pasado el suceso, le escribió a un alumno suyo Ludwig Berger quien era alumno suyo:

Al entrar en el salón donde se celebraría la justa, encontré a un hombre elegantemente vestido que me hizo pensar que era uno de los chambelanes, al poco de entablar conversación, comenzó a tratar temas musicales y entonces caímos en la cuenta de quién era cada uno, te confieso nunca hasta entonces había oído tocar a nadie con tanta gracia e inteligencia y quede especialmente anonadado ante la interpretación de un Adagio y de algunas variaciones sobre un tema que el mismo emperador había escogido para que nosotros lo desarrollásemos alternativamente.¹³

Sin embargo Mozart narra a su padre en otro contexto:

Es un buen pianista y nada más, tiene un gran control de la mano derecha y su mayor habilidad reside en los pasajes de terceras, por lo demás no tienen la más mínima expresión ni sentimiento; es un Mechanicus...¹⁴

Clementi adquirió fama de virtuoso, irritando a Mozart en los meses sucesivos que con su espíritu vengativo y quisquilloso comenzó a repasar y analizar las sonatas del músico italiano, sus deducciones le llevaron a escribir lo siguiente a Leopoldo:

¹³ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.124

¹⁴ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.124

Todo aquel que las oiga e intérprete advertirá que son irrelevantes, carecen de originalidad y su escritura es vulgar, excepto en las sextas y octavas, dile a mi hermana que no las practique mucho porque en realidad son inútiles como ejercicio, como todos los italianos es un charlatán y no hace otra cosa que amontonar velozmente nota sobre nota, cuando en una sonata escribe un presto o un prestissimo ni siquiera él, pese a su escritura puede tocarlo y soluciona el lance llevando el tiempo de Allegro en un compás de 4/4 puedo asegurarte que se lo he oído hacer en varias ocasiones, no tiene el más mínimo gusto ni expresión y lo único que deja tras su interpretación es una sensación de vacío virtuosismo.¹⁵

Si pudiésemos destacar la diferencia en la técnica pianística entre los dos músicos, en Mozart hay que destacar el toque *leggero, quasi staccato*, con una sonoridad *cantabile* en la línea melódica, Clementi sobresale el toque *legatto*, más denso y una mayor presencia de recursos técnicos, como pasajes en terceras, octavas, etc.

Lo que en Mozart es equilibrio clásico de *tempi*, dinámicas, elegancia en el fraseo y un *rubato* siempre equilibrado, en Clementi es brillantez en la ejecución y potencia sonora.

Según Piero Rattalino, menciona:

Para Mozart, como después para Chopin, la relación música-mano-tecla es de total identificación. Para Clementi, como después para Beethoven, la relación de identificación es entre la música y las cuerdas tensas sobre el armazón, es decir, entre la música y las posibilidades sonoras del piano.¹⁶

Estas características se deben sobre todo al tipo de pianos que tocaron en su vida, el piano de Mozart de origen vienes es un Stein que poseía las siguientes características:

¹⁵ Hutchings, Arthur, *Mozart*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, Pág.125

¹⁶<http://www.goodreads.com/book/show/12213473-vita-di-wolfgang-amadeo-mozart-scritta-da-lui-medesimo>

El piano alemán o vienés, puede ser tocado con facilidad hasta por manos débiles. Permite una ejecución con las mayores gradaciones de ligereza y matices, responde con claridad y firmeza... Lo mismo los pasajes que requieren ser ejecutados con cierta tensión, deben ser producidos, en los instrumentos alemanes, por el poder de los dedos y no por el peso de los brazos.¹⁷

Clementi quien en una época fabrica pianos pero de manufactura basada en la técnica inglesa, siendo más pesados, centran la técnica de ejecución primero en la mano y después en los dedos.

La construcción inglesa... no admite la misma facilidad que la alemana; el toque es muy pesado; las teclas se hunden a mayor profundidad y, consecuentemente, el retorno del martillo para la repetición de una nota no se realiza con rapidez...¹⁸

Podemos concluir que Mozart es partícipe de la técnica del clavecín donde el dedo acciona independiente, a diferencia de la articulación desde la mano.

Análisis de la sonata en do menor, K.457 de W.A. Mozart

Fue compuesta en el año 1784 el 14 de octubre, se encuentra en el catálogo privado de las obras de Mozart, fue publicada en diciembre de 1785 junto con la *Fantasía en do menor, K.475* como Opus 11 por la editorial Artaria, que era originaria de Viena y principal editora de Mozart.

La portada llevaba una dedicatoria a Therese von Trattner, que fue alumna de Mozart en Viena. Su marido era editor, así como el propietario de los derechos de las composiciones de Mozart, así como los Trattners se convertiría en los padrinos a cuatro de los niños de Mozart.

La sonata fue compuesta durante el período de aproximadamente 10 años de la vida de Mozart como un artista independiente en Viena después de que

¹⁷ <http://analisismozart.blogspot.mx/2011/11/la-interpretacion-de-la-musica-para.html#!/2011/11/la-interpretacion-de-la-musica-para.html>

¹⁸ <http://juanolaya.blogspot.mx/2008/11/el-pianoantecedentes-nacimiento-y.html>

se retira del patrocinio del arzobispo Colloredo en 1781. Es una de las primeras de las seis sonatas compuestas durante los años de Viena, en ésta sonata se puede apreciar un tema sugerente del reclamo que hiciera Leopoldo Mozart a su hijo al no regresar a Salzburgo, que aparece en el primer movimiento con el tema principal y en el tercer movimiento con el tema del barítono y el cruzamiento de manos en los últimos 45 compases.



Análisis: Sonata No 14 en do menor, K.457 de W. A. Mozart

I movimiento Molto Allegro, forma: A-B-A con coda conclusiva.

EXPOSICION

Escrita en 4/4 (que Mozart consideraba como pulso más lento que el 2/2) aparece de inmediato 1er tema masculino: Inicia directo con el tema en do Menor Octavas (sin introducción) y posteriores acordes con carácter súbito y marcado, recuerda las introducciones de sus sinfonías que tienen su origen en las oberturas francesas usadas en las convenciones en la corte, es de un carácter marcado, presente, enérgico. No es la característica estética que se suele mencionar de colores suaves para la ejecución mozartiana.

Descripción:

C.1-23, Tema tético en do menor y juego entre la tónica y la dominante, puente hacia la tonalidad de Mi bemol (relativa de do menor).

2º tema femenino aparece en compas 24 (en tono relativo mayor de Mi bemol) en textura de acompañamiento en estilo galante: melodía en mano izquierda y bajo de Alberti en mano derecha.

C.37, interludio con célula temática que en mano derecha se desarrolla como 2 personajes yuxtaponiendo el registro 6 y posterior registro 4 (como un personaje suave y el barítono impositivo, el lenguaje musical habla con un concepto de drama escénico).

<p>(Sonata No 14 en do menor K.457, primer movimiento)</p>	<p>C.60, cierre de tema con bajo de Alberti y melodía, al final con escalas. El mi bemol se mantiene hasta el cierre, pero el último acorde es modulante: sol séptima de dominante, (V grado de do menor) para regresar al tono original.</p>
<p>DESARROLLO →</p>	<p>Después de la doble barra - comienza con el acorde relativo mayor: Do mayor, hay un discurso:</p> <ul style="list-style-type: none"> -que va al fa menor -al sol menor -desarrollo breve, acaba con fermata que rompe movimiento, es otra vez característica dramática pues diluye en piano y aparece el rompimiento del silencio. <p>Solo son 25 compases de desarrollo.</p>
<p>RE-EXPOSICION →</p>	<p>- Tema Masculino original, en compás 19 del desarrollo (a partir de la doble barra) hay una pequeña polifonía imitativa del tema, para llegar al 6º grado de do menor: La bemol, suspendiendo el movimiento y después puente. Aparece el tema femenino en do menor (antes en Mi bemol), con todos elementos originales pero en nueva tonalidad.</p>
<p>CODA →</p> <p>(Primer movimiento de la Sonata No 14 en Do Menor K.457 de Mozart).</p>	<p>Aparece el cierre de la exposición con escalas en Sol 7 en coda contrapuntística. Fin: Aparece el elemento del barítono en mano izq. Para cerrar en tono grave, dramático.</p>

Sonata No 14 en do menor, K.457, II movimiento: ADAGIO

Este movimiento es un *Lied Alemán* que proviene del *Rondó* (estrofa con estribillos). Su forma es de canción en 5 partes. Su forma es: **A-B-A-C-A-coda (D)**. En estilo galante, inicia con un suave bajo de Alberti en mano izquierda y una melodía afectuosa en la voz superior, en Mi bemol mayor. Este movimiento se compuso en una etapa diferente que los otros movimientos I y III, por lo cual se considera una pieza independiente.

Descripción: 1ª sección.- Tema A: El primer tema es en Mi bemol construido en 7 compases con la 2ª frase que repite en variación y cierra con cadencia la primera frase.

2ª sección.- Tema B en si bemol (V de mi bemol), C. 8-17 tema a 3 voces con melodía en cromatismo descendente, en el 3er compás del tema hay un bajo de Alberti en mano izquierda y la mano derecha con melodía en estilo galante, cierra con un fragmento V-I repetido y cadencia al V grado que suspende al estilo de una *fermata*.

3ª sección.- El tema A por segunda vez: se desenvuelve con variaciones para modular a La bemol (IV grado de Mi bemol).

4ª sección.- Tema C (tema nuevo) es en IV grado escrito en estilo galante, con un desarrollo ampliado a sol bemol, aparece una nueva célula temática para cerrar con un pasaje cromático como fantasía que puede recordar pasajes cromáticos de Haydn usado en sus sonatas como enlace de secciones.

5ª sección.- Tema A en tono original siempre en mi bemol (re exposición) con variaciones cromáticas en figuras de enlace de la melodía y variaciones melódicas del tenor en cromatismos.

Coda: C.47 al 57.-con estilo de elegancia y *fermata* en V grado que detiene en una cadencia rota, para cerrar en I grado.

Entre el II y III movimiento hay un cambio de carácter: tierno//impaciente.

III Movimiento: Molto Allegro

Forma de Rondo-Sonata: Este movimiento posee una peculiar característica, es una forma italiana llamada *ritornello*, pero con las características de la *forma de sonata clásica* que contiene un tema, un desarrollo y una re-exposición., el *rondó* se manifiesta volviendo al tema cada vez que existe un tema secundario o puente.

Forma: A-B/A-B1/A-B2/ Coda.

Está en $\frac{3}{4}$ con la melodía en anacrusa que anticipa el tempo I en la armonía del primer compás,

dotándole características fugaces.

El carácter de los tempos en los *Movimientos III* de los conciertos y sonatas de Mozart y en general del estilo clásico, es ligero, por el cual en éste, las figuraciones de manos son con mas simpleza.

Aquí visualizamos un acentuado carácter dramático-teatral notando que en varias partes del movimiento se detiene el movimiento continuo marcado por silencios con fermata, es un punto y aparte de la idea original.

<p>EXPOSICION.- →</p> <p>(Sonata No 14 en do menor K.457, tercer movimiento).</p>	<p>Descripción:</p> <p>1er Tema: 24 compases en do menor, donde armonía y melodía se van sucediendo como sincopa, con carácter de queja. Se detiene súbito el movimiento dejando un acorde en V7 y el silencio súbito que da carácter dramático. Otra frase contesta con intención contrastante como un dialogo melodramático volviendo a una intención reiterativa del primer tema, parando con otro silencio y fermata y concluyendo por 3ª vez.</p> <p>Compas 45.- Acorde de enlace del do menor anterior, que tan solo con un acorde de Si bemol con séptima, traslada todo el sistema tonal a su relativa mayor: Mi bemol., el tema es melodía con Alberti de acompañamiento, características de cromatismo., llega a una nota grave parando la intención, para otro Alberti de carácter conclusivo con cruzamiento de manos a manera virtuosa en arpeggios pero sumamente elegante (C.90).</p> <p>↓</p>
<p>Segunda sección: →</p> <p>Desarrollo a partir de la célula del motivo principal.</p> <p>(Sonata No 14 en do menor, K.457, tercer movimiento).</p>	<p>Descripción:</p> <p>C.104.- Tema Original (<i>ritornello</i>), en do menor completo con enlace de y fermata en silencio como punto y aparte.</p> <p>C.146.-Desarrollo: puente modulante 1ª frase en Re mayor (dominante auxiliar- sol menor).Segunda frase en menor y termina</p>

		con acorde de Si séptima de sensible.
<p>Tercera sección: →</p> <p>RE-EXPOSICION</p> <p>(Sonata No 14 en do menor, K.457, tercer movimiento).</p>		<p>Descripción:</p> <p>La re-exposición comienza con el Tema B expuesto en tonalidad de do mayor con variaciones que enlazan la presentación del Tema A de nuevo pero presentado en carácter dramático y suspendido por silencios con fermata: reflexivo, protesta, inestable.</p> <p>Melodía sobre frases en fa menor, Do mayor, fa menor, fa sostenido que es séptima de sensible y Cadencia conclusiva: VI-I 6/4-V – I.</p> <p>Continuando con el segundo segmento del mismo tema.</p>
<p>Coda →</p> <p>(Sonata No 14 en do menor, K.457, tercer movimiento).</p>		<p>En los últimos 45 compases inician con el motivo del Puente de mano izquierda sola y en 3er compas la mano derecha, tomados del desarrollo, que se convierte al mismo tiempo en célula que genera la coda final, aparece 2 células dialogando y contrastantes en tesituras femeninas y graves pensando en masculinas terminando en el do menor en carácter determinante.</p>



Johann Baptist Cramer

(1771-1858)

Cramer nacido en Mannheim, es hijo de un violinista reconocido en su época, estudia piano con Muzio Clementi quien le tocó en vida tener torneos musicales con Wolfgang Amadeus Mozart dando paso a dos maneras diferentes de pensar el desarrollo del piano y formando dos escuelas que evolucionaron opuestas: Con Clementi, Mozart menciona en las cartas a su padre que es un *mecanicus* sin sentimiento, mostrando su percepción donde Mozart busca siempre la musicalidad por encima del virtuosismo superficial., esta polémica genera a lo largo de la Historia las dos corrientes musicales que las escuelas pianísticas siguen hasta principios del siglo XX donde un busca el virtuosismo en sí mismo, y la otra la musicalidad expresa.

La importancia actual sobre los estudios de J. B. Cramer la sugiere Ludwig Van Beethoven quien conoce al autor y recomienda los estudios para el ejercicio de la técnica pianística, recomendándolos por su estilo *cantabile* y su desarrollo de la digitación mediante la polifonía pero ya aplicada al piano-forte. No la polifonía para clave u órgano, diferenciando la manera de tocar el piano mediante el uso de muñeca y no el dedo articulado como único recurso.

J. B. Cramer, publicó 84 Estudios en dos volúmenes (Op.39 y Op.40) de los que los primeros 42 son los más conocidos., los más sobresalientes son los *Estudios Op.81* y los *12 Grandes Estudios Op.107* que son de carácter pedagógico, tiene en su obra nueve conciertos para piano destacando el *Op. 48, No 5* que es el más conocido a nivel mundial., aunque su reconocimiento en el mundo artístico es limitada, sus estudios son formativos para los pianistas de nivel medio hacia el avanzado. Beethoven y Hans Von Bulöw han escrito y estudiado su obra exhaustivamente como método para el desarrollo de la técnica pianística., Beethoven lo consideraba como uno de los mejores pianistas de su tiempo.

Hans Von Bulöw realiza una edición de estudios de Cramer con sus notas referentes a los ejercicios y su óptimo aprovechamiento. Tenemos estas indicaciones con la actual editorial G. Schirmer y la revisión de los estudios de Cramer con una crítica y anotaciones personales destacando el desarrollo del ejercicio pianístico donde analiza las digitaciones, recomienda realizar el transporte en varias tonalidades en varios de ellos, además de detallar su recomendación en la práctica. Bulöw fue director de orquesta en las denominadas *sociedades de concierto* que reunían a público melómano, en torno a los conciertos de solistas y orquestas filarmónicas para la celebración de festivales musicales dando a conocer intérpretes sobresalientes, recordemos a la Pianista Clara Schumann o compositores orquestales como Félix Mendelsshon Bartholdy.

Referente a la técnica de piano Cramer escribió un método titulado *Instrucciones para el Pianoforte* en las que los primeros rudimentos musicales son claramente explicados y las reglas del arte de la digitación ilustradas con numerosos y adecuados Ejercicios, a los que se ha añadido lecciones en las principales tonalidades mayores y menores, con un *Preludio* en cada una (Londres, s.f.); aquí se muestra su comentario:

“Las muñecas deben encontrarse próximas al nivel del antebrazo y del codo, los nudillos deben colocarse algo elevados, el segundo, tercer y cuarto dedo deben estar curvados, así como el recoger el pulgar y el meñique en la misma línea; cada dedo debe situarse en su respectiva tecla y permanecer en esta posición se usen o no. El extremo de los dedos, aunque no las uñas, deben

golpear las teclas, y su movimiento debe ser tan igual como se pueda... Al mover el pulgar hay que evitar mover la muñeca hacia arriba y hacia abajo".¹⁹



Análisis del Estudio No 5 en mi menor de Cramer

Es un estudio de 34 compases donde el objetivo, es mantener en nota pedal los quintos dedos de la mano, mientras los otros realizar una segunda voz en contrapunto donde debe haber un control del peso en los dedos para realizar con ellos una matización de *pianos* y *fortes*, así como crescendo y decrescendo.

Los estudios tienen un desarrollo no tan solo técnico si no musical, encontrando en todos una dificultad digital a resolver, como lo menciona Beethoven que también apunta el uso de la muñeca y pulgar para su uso y ejecución de los estudios que además pone dificultades en diferentes tonalidades del teclado.

La estructura simple de los estudios de Cramer recuerda las sonatas bipartitas de Scarlatti pero en otra estética de la época del XVIII por su desarrollo musical de duración breve pero cargada de un contenido armónico modulante más amplio, con una *forma A-B-A* y coda final.

1ª sección	2ª sección	3ª sección y coda
Exposición: tema de dos compases, en <i>mi menor</i> : modelo I-V-I, es usado como motivo para todo el estudio. Primera frase: I- IV- V7 durante 8 compases.	Desarrollo: con el motivo del tema usa 2 compases para transponer el motivo en Sol mayor, después en la menor, con regreso al tono original, usando el tema en progresión descendente y V7 de mi menor.	C.25, regreso al tema en tono original en 4 compases y utiliza un desarrollo como <i>coda</i> los últimos 6 compases. Cierra los últimos 3 compases en matiz de <i>pianísimo</i> .

Hans Von Bülow recomienda emparejar ambas manos poniendo firme el quinto dedo haciendo una lógica musical en el contrapunto: crescendo al ascender y disminuyendo al bajar.

¹⁹ <http://juanolaya.blogspot.mx/2008/11/el-pianoantecedentes-nacimiento-y.html>



Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Mucho se ha mencionado del espíritu revolucionario de Fryderyk F. Chopin y su amor a Polonia que fue el lugar donde nació y él mismo estando ausente de su país le extrañaba. Siempre presente en la composición de las Mazurcas que tienen su origen en las danzas polacas y que él mismo hiciera en todas las etapas de su vida como recordatorio continuo y nostalgia a su patria.

Sin embargo en su pensamiento existen dos partes que son fundamentales en su vida, mismas que determinan en mucho su estilo e inclinación artística: La naturaleza de su país natal a través de la influencia de su madre directamente y la cultura de mayor amplitud a través de su padre, quien de origen francés nunca habló de su origen., es un misterio y no se conoce la razón por la cual llegado a Polonia y adoptando las costumbres polacas, nunca habló de su familia francesa, hasta llegar en alguna ocasión Fryderyk a Paris no sabiendo que tenía viviendo en la ciudad dos tías francesas que su

padre nunca le comento., sin embargo el pensamiento francés es determinante en el lirismo y sonoridad de las armonías chopinianas que preceden en la historia de la música al mismo Debussy y Satié.

En las influencias de su obra se enfatiza el carácter heroico debido a su nacionalismo polaco, y por otro lado la claridad de pensamientos y el recurso de la idea musical con su libertad implícita, influencia de Rousseau donde se vislumbra su herencia francesa.



Familia de Chopin

Nacido el 4 de marzo de 1810 cerca de Varsovia, el padre llamado Nicolás Chopin era francés de profesión carretero y viñador que emigro a Polonia por un puesto de contador, se obstino por aprender el polaco además que hablaba el alemán y enseñó como maestro el francés, se llevo de Francia su violín y flauta. Su madre Justina Kryzanowska era huérfana sin fortuna y era ayudante de casa oriunda de Polonia y también era buena pianista.

La formación recibida por Chopin fue consistente pues era el hijo del emigrante Lorenés que daba clases de literatura francesa y que estaba a

cargo de la educación de los hijos de la Condesa Skarbek en la propiedad de Zelazowa-Wola que está a 50 kilómetros de Varsovia, influencia decisiva pues Fryderyk obtuvo una alta educación más óptima que la tradición de su tiempo: el niño a los 8 años ofreció un concierto de piano para después estudiar en el conservatorio de Varsovia preparándose en armonía y contrapunto con el maestro Reicha, su primera obra publicada la tiene a los 7 años.

Ofrece sus primeros conciertos como virtuoso a los 19 años en Viena, pero encontrando al mismo tiempo una formación musical a medias viviendo un par de años en la ciudad., conoció a Czerny que era su amistad pero sin otorgarle su plena confianza, pues en Viena había un desprecio a lo que recordaba a Polonia, siendo él mismo devaluado y viviendo como vegetal durante ocho meses, lo que posteriormente él considero un periodo sombrío en su carrera y una pérdida de tiempo, sin embargo en Viena esbozo el *Scherzo en si menor* y realizó parte de una de sus grandes obras maestras: su primer libro de *Estudios Op.10* que dedicó al Pianista Franz Liszt.

Posteriormente fue a Munich, el director de la orquesta junto con cantantes e instrumentistas dio un concierto por el recién llegado en la sala de la Filarmónica que fue un éxito enorme pero todo esto, dejo indiferente al compositor pues encontraba fingida la amabilidad de los habitantes de Munich pensando siempre en sus padres y Polonia. En ese periodo viajó a Stuttgart donde recibió noticias de que Varsovia había caído bajo el imperio Ruso con lo cual Fryderyk se enardece y se cuenta que en aquellos momentos de rabia, improvisó de un tirón el famoso estudio titulado *Revolucionario* que está en do menor.



A partir de 1831 vivió en París siendo pianista y dando clases a las damas de sociedad y en ésta época se encontraba también en París el pianista Franz Liszt y otros intelectuales y artistas sobresalientes., en los salones franceses se reunía la sociedad heredera del S.XVIII sobre la que reinaban los escritores y los artistas cuyos trabajos se seguían apasionadamente, dándole distinción a Chopin, Liszt, y Delacroix, igual importancia como la de un duque o embajador, hermosas damas cortejaban la reunión, siendo apreciada la ironía de Maria d'Agoult quien era amante de Franz Liszt.

Chopin en 1837 inicia su relación tormentosa con George Sand de origen francés quien era escritora y rebelde que se vestía de hombre personificando una parodia para ilustrar que en su época el mundo social del artista era vedado para las mujeres, en ese mundo la escritora sirvió de protectora, madre y guardián del músico quien era por sus enfermedades continuas era sujeto a la debilidad, con lo cual ella le sirvió de enfermera cuando Chopin rompió su anterior noviazgo; en la época se acostumbran las relaciones enfermizas yuxtaponiendo los valores de madre y amante característica de la época romántica. Intelectualmente Sand mencionaba que tenía una relación filial con Juan Jacobo Rousseau, antepasado suizo del romanticismo y de los futuros demócratas, ella creía en la bondad de los hombres y el culto a la razón, en el progreso indefinido, pero sus ideas de igualdad se detenían a su persona pues se consideraba superior y su moral se expresaba con pocas palabras: *Todo está permitido siempre que no se perjudique a nadie.*

George Sand conoció a Chopin en 1836 en el hotel de Francia en la calle de Laffitte de París, donde convergían muchos intelectuales y artistas. También se hospedaba Franz Liszt y la Condesa María d'Agoult quien por seguir a Liszt había dejado a su esposo y a sus dos hijos; Chopin por esta razón siendo religioso en un inicio no toleraba a la condesa, le indignaba, pero sin embargo a Sand le entusiasmaba.



Chopin al piano en Tertulia

Después Chopin viviría en el segundo piso de Chaussée-D'Antin en donde Chopin y Liszt eran grandes colegas turnándose el piano y rivalizando en genialidad con la presencia de sus amigos, George Sand le conquista vistiéndose con la bandera de Polonia, Chopin poco después empieza a sentirse de nuevo enfermo escupiendo sangre, con lo cual recibe una invitación de Sand para irse junto con Liszt y María d'Agoult a percibir nuevos aires, partiendo a Londres donde a la vuelta comienza un periodo intensivo de trabajo dando el último retoque a la segunda serie de *Estudios Op.25* que llevaba trabajando cuatro años hasta esta etapa de 1837 siendo dedicados a la pareja de Franz Liszt, la Condesa d'Agoult., así también ya estaba impreso el *Scherzo en si menor* y acababa otras *Mazurcas*, además de los dos *Nocturnos Op.32*.



Condesa María d'Agoult

Debido a la personalidad de Chopin quien era de constitución física frágil, en los conciertos le comentaba a Franz Liszt que le intimidaba la multitud: *“Siento que me ahogan los murmullos, que me paralizan las miradas curiosas y que enmudezco ante las caras extrañas”, Liszt era de talla atlética a lo que Chopin le decía: “Si tu no te ganas a tu público, al menos tienes con que aplastarle, yo no”.*²⁰

Por el contrario sin que se lo pidieran al final de una fiesta, Chopin se sentaba al piano para contar lo que él llamaba *Pequeñas Historias Musicales*.²¹ Entonces podía mostrarse tal cual era y de esto mencionaba Liszt: *Poeta, Elegiaco, Profundo, Soñador...* no tenía necesidad de admirar ni de interpretar, buscaba más las simpatías delicadas que los entusiasmos desbordados., a lo que Berlioz añadía: *La dulzura de su ejecución es tal, que se sienten ganas de acercarse al instrumento y aguzar el oído como se haría en un concierto de Silfos y de fuegos Fatuos.*²² Es en esa atmosfera de los salones donde Chopin encontraría los temas que después trabajaría largamente antes de editarlos.

Y es en este contexto que deteriorándose su físico en 1838 se traslada a la isla de Mallorca que es parte de las Baleares por invitación de Sand ya que adquiriría la tuberculosis que terminara con su joven vida, durante esta etapa George Sand lo atiende hasta que se separan en 1847, después de eso su actividad como pianista cedió tocando esporádicamente en algunos lugares de Francia, Escocia e Inglaterra, muere en Paris el 17 de octubre de 1849 de su enfermedad permanente, atribuida a una fibrosis quística.

²⁰ Lavagne, André, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981, Pág. 49.

²¹ Lavagne, André, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981, Pág 49.

²² Lavagne, André, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981, Pág 49.



Lecho de Muerte de Chopin

Su obra tiene matices folclóricos caracterizando el estilo polaco con su nostalgia pues durante toda su vida compuso *Mazurcas* (danza polaca en compas ternario), así como *polonesas que contienen* el espíritu heroico de su patria; Chopin tiene una marcada influencia de otro genio a quien él admiraba: *Vincenzo Bellini* quien fue un reconocido compositor de óperas oriundo de Catania, Sicilia.

También un compositor que Chopin tenía en su admiración y estudio era J. S. Bach., en la música de Chopin se vislumbra su afición y asistía a la ópera frecuentemente, adoraba el canto y no era insensible a las cantantes: toda su música es melodía y nunca encontramos como la de Liszt, el puro virtuosismo., en Chopin la línea por difícil que sea siempre expresa un sentimiento y ésta es una de las múltiples y originalidades de su obra pianística, su interpretación buscaba acercarse sobre todo al ligado de la voz humana y decía a sus alumnos: *Si quieren tocar el piano es necesario que sepan cantar* y les aconsejaba a algunos tomar lecciones de canto y escuchar muchas óperas italianas, conoció las óperas de *Cimarosa*, *Rossini*, *Spontini* y *Donizetti*, con un agudo sentido de la calidad vocal y sus inflexiones.

Chopin quien tiene *4 Baladas*, *20 Nocturnos*, *24 Preludios*, *16 polonesas*, *cerca de 60 Mazurcas*, *4 Scherzos* y *los Estudios para piano Op.10* dedicados a su amigo Franz Liszt (de gran proeza técnica); y el *Op.25* dedicados a la prometida de Franz Liszt: la condesa Maria d'Agoult, así como *2 conciertos para piano: en mi menor Op.11 y en Fa mayor Op.21* donde se aprecia la influencia pianística de Johann Nepomuk Hummel, *3 Sonatas*, así como una *Sonata para violonchelo y piano* y *17 canciones*.

Fragmentos de los Estudios de Chopin del Op.10 y Op.25

Allegro con fuoco

f *legatissimo*

Lento ma non troppo
legato
p

Ejemplo de la fisonomía en la mano de Chopin a través del trabajo pianístico:



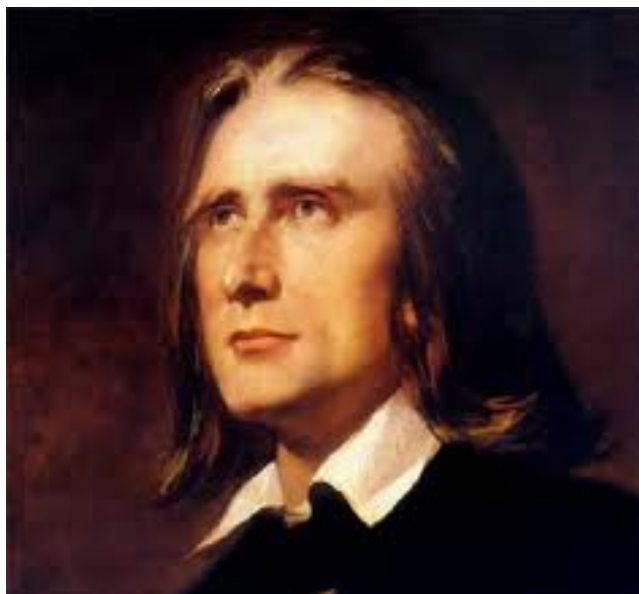
Mano de de Chopin post mortem

Análisis: Estudio Op. 25, N° 1 en La b mayor de F. Chopin

El estudio y en general el Op.25 que está dedicado a Madame la Condesa d'Agoult, se relaciona directamente con la amistad que Chopin tendría con Franz Liszt, pues la condesa sería su pareja y data de la época donde se encontrarían en el ambiente musical de París junto con un grupo de intelectuales y artistas. Ya anteriormente los estudios Op.10 estarían dedicados al virtuoso Liszt.

La forma del estudio es: A-A1-B-C-D que es coda. Lo interesante es el desarrollo armónico que se logra, estableciendo un movimiento perpetuo hasta el final donde está implícito el desarrollo de una historia, logrando a través del uso de *la armonía cromática* que genera en ocasiones puntos de reflexión y puntos de movimiento, así como un gran clímax, para terminar con una coda de un efecto sonoro hacia piano anticipando los preludios de la época impresionista que se realizaran posteriormente Debussy o Fauré.

<p>1ª Sección A : Exposición (La bemol mayor). —→</p> <p>Con una nota suspendida de mi bemol (V) en anacrusa, comienza el compás sobre arpeggios en La bemol, a 2 manos invertidas.</p> <p>Es una secuencia armónica de acordes con una nota pedal en la mano izquierda.</p> <p>La mano derecha se vislumbra como una ligera melodía pero el movimiento perpetuo de los acordes arpegiados que diluyen la fuerza melódica, siendo de una textura más armónica suave.</p>	<p>Descripción:</p> <p>La primera sección corresponde a la exposición y dura 8 compases con una armonía en cada compás: I/I/V/ I-I+/ IV/ V dominante auxiliar.- VI / V7/ I. (se presentan acordes cromáticos de paso).</p> <p>(Es característica de Chopin el colocar en un acorde un cromatismo que retarda o apoyaturas refiriéndose al mismo acorde que provoca una sensación de variación).</p>
<p>2ª Sección: Desarrollo: A1 y B —→</p> <p>La característica de este desarrollo es su extensa variación basada en la armonía cromática que juega como notas de adorno en los acordes fundamentales.</p>	<p>C.9, comienza a partir de la <i>reprisa</i> del tema en matiz en piano, como característica tímbrica.</p> <p>Tonalidades transitorias:</p> <p>C. 14-16, do mayor I7/V/17.</p> <p>C. 17, fa menor V7 dom.aux./VI.</p> <p>C.19, la bemol V6 / I.</p> <p>C.21-23, do menor III6/ II - juego de armonía cromática.</p> <p>C. 24, re mayor : V-I/ V/</p> <p>C. 26-27, regreso a la bemol: II (re b.)/ I- 6.4 / V/.</p> <p>C. 29-31, VI (Cadencia rota) –VI homónimo//II / I -2ª inversión// I -6.4//.</p> <p>C.32-35, puente cromático: incrementa la tensión para cierre del desarrollo:</p> <p>I+ / II- V+ / III – I+ -I 6.4/ , nota soprano es clímax.</p> <p>C.35, cadencia III7 h. (bajo en mi bemol) – III m con 7ª – V7 en matiz de doble <i>forte</i>.</p>
<p>3ª Sección: Reprisa - C —→</p>	<p>C.36-44, <i>reprisa</i> en acordes de la tonalidad original y queda a partir de ahí como un acorde pedal.</p> <p>A partir de aquí es un <i>diminuendo</i> continuo.</p>
<p>Coda —→</p>	<p>C.44-49, arpeggios de cuatro octavas en cascada en ambas manos sobre I grado, diluye en pianísimo.</p> <p>Cadencia V-I como cierre final.</p>



Franz Liszt

(1811-1886)

Su padre Adam Liszt era empleado del príncipe Esterhazy, protector de Haydn quien prestaría sus servicios por cuarenta años en el castillo de Eisenstad; sin embargo Adam Liszt fue nombrado administrador de otra finca del príncipe Esterhazy en Raiding, dejando el castillo de vida ordenada y alegre, por una vida más campirana en medio de la llanura húngara; Adam acostumbraba por la noche hacer música para su joven esposa y aunque añoraba una vida de virtuoso que Haydn le había estimulado, no tardo en esperar la llegada de un hijo quien fue Franz.

El esperado hijo nace por la noche entre el 21 y el 22 de octubre de 1811 en Raiding cerca de Sopron, cuando casualmente pasaba un cometa; la vida en su primera infancia fue enfermiza hasta el punto donde una ocasión fue considerado muerto por un ataque de fiebre y presa de un síncope, mandándole a hacer un ataúd; sin embargo el niño tenía gran sensibilidad a la música y una memoria extraordinaria capaz de tararear cualquier melodía que llegase a su oído con una sola vez, de piano, guitarra, cantos religiosos o czardas siendo la música de los gitanos que recorrían el país, anticipando el futuro que Franz seguiría a lo largo de su vida por la constante vida errante que seguiría de adulto.

Su padre le guía en la carrera que el mismo añoraba y veía cristalizada en su propio hijo, la recomendación que le hiciera en su lecho de muerte: *Tu talento te libraré de cualquier imprevisto, tu corazón es bondadoso y grande tu inteligencia, pero temo por ti a las mujeres que perturbarán y dominarán tu vida.*²³

En su primera etapa comienza a estudiar piano con su padre, dando exitosos conciertos en Odenburgo interpretando el concierto de Ries, después Einsntad y Presburgo, asegurando una pensión de 600 florines para proseguir sus estudios musicales y cuando le preguntan por su vocación, él señala el retrato de Beethoven y dice “Ese”,²⁴ con lo cual acude a buscar al compositor que ya padecía de sordera y estaba aislado en su mundo teniendo que esperar hasta 1823 para conocerle en un encuentro donde Beethoven le dijo a su joven intérprete: *Eres un ser feliz y harás felices a los demás, nada hay más hermoso.*²⁵

En menos de un año en Viena, Liszt se conquistó el público con su diabólico virtuosismo: su primera obra la editó Diabelli y eran unas variaciones sobre el célebre vals mismo que Beethoven había tomado y realizado 33 variaciones.

Su padre tuvo la decisión de llevarle a Viena a estudiar con el austriaco Carl Czerny (quien había sido alumno de de Beethoven) y con el compositor italiano Antonio Salieri para incentivar sus primeros pasos creativos.

En Redutensaal Liszt toca un concierto de Hummel (alumno de Mozart) y acaba improvisando sobre un tema dado como era costumbre estando Beethoven presente quien sube al estrado y lo abraza en medio de las aclamaciones de cuatro mil oyentes, después de conquistar Viena, Adam Liszt se dio cuenta que había que conquistar París, la otra capital de la Europa romántica, donde estaba el conservatorio que era la primera escuela del mundo.

²³ Liszt, Franz, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.; 1967, pág.21.

²⁴ Liszt, Franz, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.; 1967, pág.16.

²⁵ Liszt, Franz, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.; 1967, pág.17.

Viaja en 1823 con sus padres a París donde se da a conocer como pianista tomando lecciones de composición con Ferdinando Paër quien fuera compositor de operas en italiano y Anton Reicha teórico checo-francés, maestro de Chopin, Berlioz y César Frank a quienes conoce y entabla amistad que perdura por varios años.

La literatura y el ambiente en París lo absorbe a través de novelistas como Victor Hugo, Lamartine, Heinrich Heine de origen alemán y el liberal Félicité Lamennais que influenciara su vida igual que el virtuoso del violín: Niccoló Paganini quien en sus conciertos alrededor de 1831 despertaron el deseo de Franz Liszt por expandir la técnica pianística de igual manera.



Pintura de Danhauser de 1840

Liszt al piano, de derecha a izquierda: Alejandro Dumas, Víctor Hugo (de Pié), Jorge Sand, Paganini, Rossini, Sentada de espaldas María d'Agoult

Desde 1833 conoce a la condesa francesa Marie d'Agoult, escritora a quien Chopin le dedica su Op.25, y quien simpatizaba con George Sand en la utilización de un seudónimo masculino: Daniel Stern, entablando una relación que duró hasta 1844., con ella tiene una hija llamada Cósima quien se casa con el pianista y director alemán Hans Von Bülow y más tarde estuvo con Richard Wagner.

En ésta época Liszt recorre Europa como pianista desde Lisboa hasta Moscú y desde Dublín hasta Estambul consiguiendo el éxito total.

Desde 1847 abandona su carrera de virtuoso pero conoce a la princesa rusa Caroline Sayn-Wittgenstein que permanece a su lado por el resto de sus días.

Fue director de la corte de Weimar difundiendo la obra de Berlioz y el joven Wagner además de las suyas creando un estilo denominado *Poema Sinfónico*.



En 1861 parte a Roma donde vive durante 10 años estudiando teología y recibiendo órdenes menores en la Iglesia, desde 1871 vive entre Roma, Weimar y Budapest.

Difundiendo en ésta etapa la música de Wagner, muere en Bayreuth, Alemania el 31 de julio de 1886 durante el festival Wagner que se celebraba ahí.

Su obra consta de cerca de 350 obras, escribiendo también 8 volúmenes en prosa, haciendo más de 200 paráfrasis y transcripciones de otros compositores de piano. Son célebres las reducciones a piano de las nueve sinfonías de Beethoven.



Su aporte en la historia de la música deriva en una revolución armónica que sigue la línea en la composición Wagneriana, así como la inventiva de la

variación temática, con lo cual se considera un precursor del *Leit Motiv* por la filosofía creativa de los motivos de sus composiciones y su ejemplificación de desarrollo eminentemente basado en la escritura musical.

Su influencia y trabajo sobre la escala cromática, influyo en Richard Strauss y podemos percibir el desarrollo que de ahí siguiera Arnold Schöenberg, así como su cercanía con la música folclórica que se vislumbra en su obra durante toda su vida influenciando a Béla Bartok quien es del mismo país de origen.

Entre sus composiciones destacan, *Los estudios de ejecución trascendental* que son realizados en la época de los viajes denominados *los Años de peregrinaje* por Milán, con la condesa d'Agoult (en 1838 toca en La Scala); aunque dichos estudios son editados en forma original ya en 1826, en la revisión posterior los estudios difieren en su característica de los originales: se conservan con los temas principales pero amplía los desarrollos y diversifica los hallazgos de técnica instrumental, pero aunque los pasajes virtuosos son el recurso principal, no por ello dejan de ser poemas en música, que tienen como puntos de partida una simple lectura o una *impresión*, anticipando a Debussy, Fouré o Bartok.

La melodía de Liszt es una síntesis de la Romanza francesa, el Lied germánico y el Aria italiana, puede pasar por convencional y equipararse a las cantinelas fáciles de la época.

Liszt demuestra lo que un músico puede generar alrededor de sí mismo, igual que un escritor, un filósofo o poeta, como centro creativo.

También compone veinte rapsodias húngaras compuestas entre 1846 a 1885, los *Seis estudios sobre un tema de Paganini* de 1851, *El Concierto No 1 en Mi bemol mayor* (1849), que él mismo revisó en 1853, *El Segundo concierto para piano en La mayor* (1848) revisado entre 1856 y 1861 y los 3 volúmenes de *Los años de peregrinación* de 1855, 1858 y 1877. Sus obras orquestales incluyen las Sinfonías *Fausto* (1854) y *Dante* (data de 1855-56), los *13 poemas sinfónicos* cuyo género lo creó Berlioz y Liszt bautizó con éste nombre; sobresale *Les Preludes*, poema sinfónico de 1854 basado en un tema de Lamartine.

Catálogo de Estudios de piano compuestos por Franz Liszt

S.136, Études en douze exercices dans tous les tons majeurs et mineurs-primera versión, doce piezas (1826)

S.137, Douze Grandes Études-segunda versión, doce piezas (1837/1838)

S.138, Mazeppa-versión intermedia del S137/4 (1840)

S.139, Douze études d'exécution transcendante-versión final, doce piezas (1851)

S.140, Études d'exécution transcendante d'après Paganini [primera versión, seis piezas] (1838-39)

S.141, Grandes Études de Paganini [segunda versión, seis piezas] (1851)

S.142, Morceau de Salon, Étude de perfectionnement [Ab Irato, primera versión] (1840)

S.143, Ab Irato, Étude de perfectionnement [segunda versión] (1852)

S.144, Trois Etudes de concert [tres piezas] (1848?)

#Il Lamento

#La Leggerezza

#Un Sospiro

S.145, Zwei Konzert Etüden [dos piezas] (1862-63)

S.146, Technische Studien [68 estudios] (h. 1868-80)

Análisis: Estudio de concierto “Un Suspiro”, S. 144, N°3 en Re bemol

Estudio de Concierto *Un Suspiro* de Franz Liszt, Esta referenciado con el No 39 y es el 3er. Estudio del S.144 que contiene 3 estudios de concierto: *Il Lamento*, *La Leggerezza*, *Un Suspiro.*, datan de 1848 el año de la muerte de Chopin, recuerdan su etapa de convivencia en Francia de la década de los 30s.

El estudio *Un Suspiro* de Liszt está dedicado a su tío quien le manejaba todas las finanzas durante su vida. *La forma del estudio es A-B-C-AI-D es la coda.* La composición se basa en el concepto de Transformación temática que inicia el surgimiento del *Leit Motiv*, es un recurso que ocupa Berlioz y Liszt que básicamente sustituye el desarrollo de la forma sonata haciendo que el motivo principal se presente con variación, en movimiento invertido, en diferentes tonalidades, entre otros recursos inventivos, ésta técnica fue usada por compositores posteriores como Schöemberg. El estudio está basado en el tema:

Ab –Bb- Db -Eb -F –Eb- Bb- Db.

<p>1ª Sección: Exposición (A). →</p> <p>Liszt desarrolla el concepto de <i>Transformación temática</i> que también se llama posteriormente <i>metamorfosis temática</i>, es el uso del <i>Leit Motiv</i> o tema generador, cambiando en el desarrollo el motivo en otra tonalidad (permutación) transposición, modulación, inversión o movimiento retrogrado.</p> <p>El motivo también se puede presentar aumentado, disminuido y fragmentado.</p>	<p>Descripción:</p> <p>Inicia con la indicación <i>armonioso</i> para el carácter de este estudio de concierto al mismo tiempo que la indicación en la articulación de un arpegio en I grado: <i>Legatissimo</i> y para el Pedal en el mismo comienzo es <i>poco agitato</i>.</p> <p>1ª Frase: En el tercer compás aparece el <u>1er motivo conductor</u> de la primera frase: lab –síb- reb-mib-fa-mib- sib- reb., que repite ´por segunda vez.</p> <p>2ª frase: Con una dominante auxiliar del VI inicia el <u>2º motivo conductor</u> que es sol b-fa-do-mi b-re b-la b-sol-la b -sol-la b- Fa-(f)-mi b-re b. con un punteado elegante y amable. C. 13 -18, aparece el Motivo 1, en octavas.</p>
<p>2ª Sección: 1er Desarrollo (B). →</p> <p>El estudio tiene las características de no una inventiva de libre expresión, si no un empleo del recurso de la <i>reprise</i> o repetición, para ajustarse a un modelo de forma musical ternaria: A-B-A con un agregado de coda o epilogo dentro de la historia.</p>	<p>Descripción:</p> <p>C. 19, se presenta el motivo II con un cambio del motivo conductor pero en la tonalidad de <i>la mayor</i>, variando con arpegios ampliados y con la indicación de <i>appassionato</i>.</p> <p>C. 27, se presenta un acorde de <i>mí disminuido</i> como acorde <i>pivote</i> (de salto a otra tonalidad), en un pasaje <i>agitato con Passionato</i> en octavas.</p> <p>C.29, con la indicación de clímax: <i>con forza</i>. A partir de ahí se presentara el motivo 1 en octavas de la mano izquierda</p>

	<p>en un pasaje virtuoso llegando a una secuencia de acordes que desde <i>la menor</i> hasta un <i>La séptima de dominante</i>, y aparece una fermata donde se presenta una cadencia en escalas cromáticas llegando a <i>La mayor</i>.</p>
<p>3ª Sección: 2º desarrollo (C). →</p>	<p>Descripción: C. 39, Se inicia con un acorde de Sol# mayor (VII de La mayor) pero como un acorde auxiliar mayor, en modo locrio. El primer motivo aparece con variación armónica o metamorfosis temática: Sol # mayor/ La mayor- Re mayor/ Sol # mayor. Se amplía la armonía en acordes abiertos creando un efecto de ensoñación. C. 47, pasaje virtuoso sobre el acorde de fa disminuido con 7º y bajo en sol#, aquí las manos juegan de manera invertida con los acordes de tensión generando una sonoridad que se acerca al caos llegando a la región de Re b y a su acorde de Lab7 para suspender después de un pasaje de escalas a dos manos como cadencia virtuosa. Finaliza el desarrollo.</p>
<p>4ª sección: Reexposición (A1). →</p>	<p>Descripción: C.54, se presenta el motivo 1 en Re b (tonalidad original) con variación de acordes quebrados, tocando el motivo alternado, sobre el mismo Re b como una especie de armonía pedal hasta el C.62 donde se encuentra una fermata en silencio y un acorde de Lab7 (V7). C.68, aquí se incrementa el motivo principal en la tonalidad de Re bemol pero el pasaje salta en la misma línea melódica a la tonalidad de Sol mayor, es un principio de bitonalismo. C. 72, acordes de Re b, Si b mayor, Sol mayor, Mi séptima de dominante.</p>
<p>Coda (D). →</p>	<p>Descripción: C. 76, <i>coda</i> o epilogo de la historia <i>più lento</i> y acordes el Re b- sibm (VI) –Sol b (IV)-mib m (II), para llegar a Re b mayor.</p>



Johannes Brahms

(1833-1897)

Su padre era contrabajista del Teatro de la ciudad y tocaba en por la noche en los centros nocturnos donde el Joven Johannes comienza a participar para aportar dinero a su familia, su madre era una señora físicamente deforme y con éstas características de su primera infancia le deja al joven durante toda su vida un marcado deseo de la búsqueda de un panorama mejor, nace en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y su padre le enseñó el violín y el violoncello, posteriormente estudia con el teórico Eduard Marxen quien tenía una tendencia conservadora que deja huella en Brahms durante toda su vida, determinando la tendencia estética de su arte.

En 1853 parte a una gira por Alemania cuando tiene veinte años con el virtuoso violinista Húngaro Eduard Reményi quien regresaba de América y era un músico errante, Brahms le acompaña y hace dúo con él al piano llevando los dos las partituras de memoria e inician una gira en varias ciudades y provincias de Alemania del Norte, es aquí donde los dotes pianísticos de Brahms relucen como una ocasión donde llegaron al pueblo de Winsen y el piano estaba todo medio tono debajo de afinación, encontrándose a punto de cancelar por no poder tocar la *Sonata* en do

menor de Beethoven, sin embargo el joven Brahms transportó todo el programa medio tono arriba realizando una proeza musical y tocándola en do sostenido menor.

Poco después conoce a otro violinista más académico Joseph Joachim gran intérprete quien le recomienda y conduce a visitar a Robert Schumann.



Schumann al conocer al joven Brahms escribió un artículo en la revista donde hacía crítica hablando favorablemente sobre el joven compositor, a partir de ello se entabla una sólida amistad entre Brahms y la familia Schumann donde conoce a Clara Josephine Wieck gran pianista de concierto, compositora y sobre todo, esposa de Robert Schumann, quedando el joven Johannes impresionado por la calidez de la familia al visitarles en su casa continuamente denotando una marcada atención a la familia, tal vez porque en su infancia había carecido de un entorno cariñoso siendo un motivo por el cual estaría siempre cercano a la familia, en especial de Clara Schumann.

Robert Schumann poco después adolecería de esquizofrenia por el cual fue internado en un hospital psiquiátrico escapándose varias veces e intentando suicidarse arrojándose al Rin, moriría en 1856 víctima de su paranoia. La familia completa junto con Brahms le visitó asiduamente antes de su muerte.

Es a Clara a quien Johannes Brahms le tendrá una amistad especial durante toda su vida en ocasiones considerada como íntima pues el joven sentía por ella una gran atracción, considerada por muchos biógrafos como un fenómeno psicológico motivado durante su niñez teniendo una madre deforme y siendo un músico que acompañaba a su padre en los prostíbulos

de Hamburgo carente de una familia real, por lo cual se declara ante Clara con amor y ternura en sus cartas mutuas aunque ella no acepto abiertamente por estar presentes sus hijos. Sin embargo como dato curioso, Brahms en su vida nunca se caso.

Entre la diversidad de las actividades de Brahms quien se dedico toda su vida a la composición, de 1857 a 1859 fue director del teatro de la corte en Delmont, viajando posteriormente por Alemania y Suiza. En 1863 fue nombrado director de la Singakademie (Academia de Canto) con connotados conocimientos del arte vocal que desembocan en la composición de 1868 estrenando su *Requiem alemán*, caracterizado por tomar una traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia en vez de utilizar la versión en Latín, teniendo 7 partes y como contexto el sentimiento de los seres queridos al irse de éste mundo y no tanto en el tema del destino y la muerte como lo hiciera Mozart con su Réquiem.



En 1871 fue nombrado director de la Gesellschaft der Musikfreunde (sociedad de amigos de la música) en Viena, para renunciar en 1874 por dedicarse a la composición, su primera obra orquestal son las *Variaciones sobre un tema de Haydn* que son hechas de un original de Piano, pues hasta esta época todas las composiciones de Brahms eran hechas para el piano recordando las variaciones de la tradición Beethoveniana.

Su obras sinfónicas importantes son: *La Sinfonía nº 1 en do menor Op. 68 (1876)*; *Sinfonía nº2 en re mayor Op.73 (1877)*; *Obertura del festival académico Op.80 (1880)*, que es una recopilación de canciones de estudiantes universitarios alemanes; *La Obertura trágica (1881)*, *La Sinfonía nº 3 en fa mayor Op.90 (1883)*, *La Sinfonía nº 4 en mi menor Op.98 (1885)*.

Perspectiva artística y otras corrientes musicales en su época

La corriente opuesta al Neoclasicismo de Brahms, la iniciaría R. Wagner (1813-1883), que estaba comenzando un movimiento vanguardista de un arte pro-alemán inspirado en el ensayo que escribiría llamado *Arte y Revolución* publicado en 1849 cuando él estaba exiliado de Alemania, es una crítica a las instituciones y la direccionalidad del arte que se siguiera desde la época romana mencionando: “*El arte ha estado dominado por las clases dominantes que buscan solamente el generar más riqueza para sí, originando que el arte vendiera su alma y cuerpo a un amo mucho peor, el comercio*”.²⁶ La crítica generó que el documento fuera vetado en Europa, sin embargo en este documento se menciona el concepto de *Arte Total* donde *la ópera* sería la inclusión de todas las demás artes y la palabra tuviese connotaciones directas en los sonidos, surgiendo el concepto de *Leit-Motiv* que es un motivo musical que identifica los rasgos de los personajes en la historia cada vez que aparecen logrando un desarrollo nuevo para el drama que unifica la palabra, sonido y su intención del personaje mediante este motivo musical, realizada para una representación teatral-musical donde se mezclan todas las percepciones del oyente: oído, vista y pensaba Wagner hasta en el olfato, con una influencia directa de Liszt quien ya había desarrollado la variación monotemática y la expansión armónica en su obra sinfónica, usado motivos conductores identificables en su obra.

Franz Liszt y Wagner conforman también un edicto, mencionando que enarbolan y persiguen el ideal de *La música del futuro* que era una tendencia en pro del vanguardismo musical y sinónimo de progreso, donde el uso de la forma expandida y los cromatismos que generan el desborde de emociones hacia una *apoteosis* eran algunas de sus características, Franz Liszt lo cristaliza en sus *Preludios para orquesta* y sus *Poemas sinfónicos* inspirados en la Literatura, Wagner en *Tanhäuser*, *Rienzi*, con lo cual juntos conforman la estética y orientación del desarrollo del romanticismo musical vanguardista derivando posteriormente hasta *el dodecafonismo* influenciando a compositores como Mahler, Richard Strauss y Arnold Schönberg.

²⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_y_revolución.

Wagner conquista a Cósima hija de Franz Liszt y que estaba casada con el director Hans Von Bülow quien ante dicho acontecimiento hace una cruzada en contra de esta tendencia musical: Bülow después del revés con Cósima y siendo amigo de Brahms con quien junta voluntades y proponen una escuela con un desarrollo más conservador oponiéndose a la tendencia vanguardista, con lo cual buscan un romanticismo con más tendencia a la herencia clásica generando el Neo-clasicismo siguiendo la línea de los compositores desde Beethoven, pero con una arquitectura majestuosa y mayor amplitud en forma y drama.

Las cuatro sinfonías de Brahms son consideradas como la continuación de las nueve sinfonías de Beethoven. En cuanto al método de Brahms en composición poco sabemos, pero se denota un concepto acercado al género pianístico. Era un autocrítico y quemó todas sus notas de antes de los 19 años, al igual que sus borradores de las obras más tardías., solía reelaborar su música después de 10 años después de escritas, siendo manufacturadas para diversos instrumentos.

Obras sobresalientes de J. Brahms

-Schicksalslied (Canción del destino, 1871) del poeta alemán Friedrich Hölderlin, para coro y orquesta

- El Concierto para violín en Re mayor Op.77 (1878)

-Tres Sonatas para violín y piano

- Tres Cuartetos de cuerda

- Cinco tríos

- Un Quinteto para clarinete

Además de varias composiciones para música de cámara combinando distintos instrumentos y más de 150 canciones.

- 2 Conciertos para piano, en re menor y Si b Mayor.

-Brahms regresó a la forma de balada en las *Seis piezas para piano, Op.118*. Sus duetos, opus 75 también son baladas, que incluyen un ajuste del poema Edward, el mismo que inspiró *el Op.10, nº 1*.

Análisis: Baladas Op.10, No I y IV.

Consideradas por muchos como las obras para piano de Brahms de más equilibrio y estética. Las cuatro baladas, Op.10 constituyen uno de los mejores ejemplos de la música lírica de su juventud, fechadas en 1854 y dedicadas a su amigo Julius Otto Grimm. Su composición coincide con el comienzo del afecto que tuviera durante toda su vida hacia Clara Schumann, ayudándole a lanzar la carrera del Joven Brahms.

Las baladas están dispuestas en dos pares con tonalidades mayor y menor. La primera balada fue inspirada por un poema escocés, Edward que se encuentra en la colección *Stimmen der Völker in Liedern Ihren* compilado por Johann Gottfried Herder. Es también uno de los mejores ejemplos del estilo antiguo y épico de Brahms, que evocan la sensación de un pasado mitológico, que da origen al termino *Balada* que es en el S.XIX una rememoración al pasado de la edad media y las historias de caballeros que tenían como ideal el amor, la valentía y el heroísmo.

Brahms compuso sus cuatro Baladas Op.10 en la época de su relación con la familia Schumann en el año 1854 y las publicó en 1856. El estreno de las tres últimas tuvo lugar en Viena el 21 de mayo de 1860; el de la primera se retrasó hasta el 23 de noviembre de 1867. Se vislumbra en éstas Baladas la influencia de Schumann y su *Carnaval*, también la influencia de Chopin, pero poseen ya los rasgos de la escritura del propio Brahms en lo profundo de la escritura pianística. Los creadores del *Sturm und Drang* como Herder, Goethe, Uhland o Schiller, habían proporcionado la base literaria al género balada cultivado por compositores de *Lieder* llamados Loewe, Zumsteg, Neefe y sobre todo Schubert. En lo instrumental fue Chopin el primero, pues partió para sus creaciones de poemas del nacionalista polaco Minkiewicz.

En Brahms la única de sus baladas que tiene una conexión literaria es la primera, la nº 1 en re menor, un Andante que se inspira en el poema de *Edward* de Herder ampliamente conocido como inspiración y ya utilizado por Schubert y Loewe. Es una narración que describe un extraño y dramático diálogo entre una madre y un hijo que ha matado a su padre. La música tiene un tono oscuro, se vislumbra la traición y el engaño, como de cuento nórdico, cambia de tiempos en cada tema y es de una densidad sonora que hace escuchar el estilo del compositor, se presentan gráficamente los motivos de la primera parte.-

Balladen.

Nach der schottischen Ballade: „Edward“
in Herders „Stimmen der Völker“

Op.10 N° 1. (1856)

Andante.

p *pp* *p* *dimin.*

Poco più mosso.

p

Aquí la segunda parte:

Allegro (ma non troppo). 121

p *ben tenuto* *cresc.*

col Ped.

m.d. *m.d.*

Balada en re menor Op.10, No 1

La balada Op.10, No 1 es de forma A-B-C-A, Brahms le dedico muchos años a ésta composición y la uso nuevamente la música del poema que inspira esta balada en el dúo para tenor y mezzosoprano, Op.75 N° 1 colección de baladas y romanzas.

1ª sección: (A) re menor	2ª sección: (B) Re mayor.	3ª sección: (C) sol menor	4ª sección: (A) re menor.
<p>Exposición:</p> <p>1ª frase – <i>Andante poco più mosso.</i></p> <p>2ª frase- cambio de tempo: <i>poco più mosso</i></p> <p>3ª frase – Tempo I (Andante)</p> <p>4ª frase – <i>poco più mosso.</i></p>	<p>Segunda sección tema nuevo</p> <p><i>-Allegro ma non troppo.</i></p> <p>Acordes sucesivos recuerdan las fanfarrias medievales en los castillos, se incrementa poco a poco la tensión para llegar a un clímax.</p>	<p>Clímax en sol menor</p> <p>Carácter: <i>Pesante y clímax del drama.-</i></p> <p>Tonalidades: Sol menor y do menor- para el regreso a re menor transporta con un acorde solo disminuido que resuelve a III. Matiz de <i>diminuendo</i> enlaza la siguiente sección.</p>	<p>Re-exposición</p> <p><i>-Andante</i></p> <p>Retoma la música de la primera sección con tresillos en <i>staccato</i> que incrementan el dinamismo del tema principal que cierra la balada.</p>

Balada en Si mayor Op.10, No 4 de Brahms

La Balada nº 4 en Si mayor Andante con moto, de forma A-B-A1-C es de escritura más avanzada y por ello quizá se aleja del tono o aire legendario de las otras: La fluyente melodía de apertura en $\frac{3}{4}$ recuerda los nocturnos de Chopin y será repetida en la tercera parte de la pieza. La segunda parte contrasta con el primer tema: *Più lento en Fa # mayor*, viene con la anotación *Con intimissimo sentimento, ma senza troppo marcare la melodia* es un murmullo al el estilo de Brahms, como recordando los lieder de Schubert cuando acompañan el texto. Posteriormente hay una sección de acordes que quedan suspendidos en el tiempo recordando el tema de la eternidad, para cerrar la hermosa balada con el primer tema y un epílogo que toca 2 registros, mientras el registro grave sigue murmurando, un tema melódico arriba habla de la trascendencia con el mismo espíritu y anticipando el *Requiem alemán* del mismo autor.

Estructura

(A) 1ª sección: <i>Exposición.-</i> <i>Andante con</i> <i>moto</i> tonalidad en Si modo mayor -menor.	(B) 2ª sección : <i>Nuevo motivo en</i> <i>Piú Lento</i> y pianísimo. La tonalidad es si menor.	(A1) 3ª sección: <i>Re exposición</i>	(C) 4ª sección: <i>coda conclusiva,</i> <i>Piú lento.</i> Motivo nuevo en la coda, carácter <i>espirituoso.</i>
Carácter <i>lirico</i> con acordes arpegiados en <i>legato</i> en dos frases: La 1ª frase de 16 compases y la 2ª frase de 30 compases.	2 secciones con la 1ª frase de 8 compases y la 2ª frase de 18 compases. El carácter es misterioso en matiz de piano, cierra el tema con la dominante de Si mayor.	<i>Tema A</i> con variación (en la segunda frase). Frase 1 los primeros 16 compases. La frase 2 se sustituye por un pasaje de acordes de carácter medieval.	<i>Tema B</i> inicia en sol mayor usando un juego bitonal, se mezcla como <i>stretto</i> el tema B con un nuevo tema final en Re mayor y cierra en Si mayor.



Sergei Rachmaninov

(1873-1943)

En la vida de Rachmaninov se presenta el ejemplo de un compositor exiliado que nunca se repondría de haber abandonado su patria a pesar de la estabilidad que le ofreció Estados Unidos, pues la nostalgia de su tierra de origen, la majestuosa Rusia siempre estuvo en él.

Nace el 1 de abril de 1873 cerca de Vovgorod en la Rusia Zarista, que a pesar de que el país tenía un rezago económico por el atraso en los sectores industriales y la producción agrícola, poseía la herencia de *Pedro El grande* que había hecho florecer las artes identificándolas con el folclor popular constituyendo el *Nacionalismo ruso* y creando baluartes como el ballet del teatro Bolshoi así como obras representativas de compositores como Tchaikovski, Borodin y Mussorgski, siguiendo después de la revolución de 1917 la posterior escuela rusa de Prokofiev y Shostakovich caracterizándose por su gran producción musical y sinfonías.

Rachmaninov comienza sus estudios de música a los 7 años con Anna Dmitrieva Ornatzkaia, denotando un talento extraordinario para el piano quien le encomienda estudiar en Moscú con el profesor Nikolai Zverov y el primo de éste Aleksandr Siloti; es gracias a Siloti que desarrolla conceptos

avanzados como pianista y quien le pasa la herencia de su maestro el compositor y pianista Franz Liszt.



Manos de Rachmaninov al Piano

También estudia con Anton Arenski armonía, Serguéi Taneyev el contrapunto y su mentor musical es el compositor Piotr Ilich Tchaikovski quien en una etapa madura y consagrado, orienta la estética del joven compositor y pianista, dándose a conocer por su Preludio para piano en *do sostenido menor* de 1892 y la composición de su Opera *Aleko* de 1893 estrenada cuando el músico tiene 20 años pero no con mucho éxito. En el mismo 1893 le dedica su *Trio élegiaque* a la memoria de Tchaikovski.

En 1897 el año en que muere J. Brahms estrena su *Sinfonía en re menor* obteniendo un fracaso que hizo que se retirara momentáneamente de la composición, defraudado, sin embargo adquiere nuevos bríos en 1900 cuando estrena su *Concierto para piano No 2 en do menor* regresando a la composición y a lo largo de sus siguientes 17 años tiene un catalogo de obras que parten desde la *Sinfonía 2 en mi menor* (1906), el poema sinfónico *La isla de los Muertos* (1909), inspirado por el pintor Arnold Böcklin, en su *Liturgia de San Juan Crisóstomo* de gran magnitud y con coro de 1910; Crea su *Sinfonía coral Las Campanas* (1913), basado en un poema de Edgar Allan Poe, además de canciones, con el estilo característico de la majestuosa música rusa.

Rachmaninov vivió en Moscú siendo director en 1904 y 1906 del teatro Bolshoi. También Radicó por dos años en Dresde, Alemania de 1906 a 1908. Pero a partir de 1917 con motivo de la Revolución Leninista y la implantación del nuevo gobierno se traslado a Estados Unidos, siendo pianista y director de orquesta pero componiendo con menos frecuencia.

En las composiciones realizadas en éste periodo se encuentran *Variaciones sobre un tema de Arcangelo Corelli* de 1934 para piano, *La Rapsodia sobre un tema de Paganini* de 1934 para piano y orquesta, *La Sinfonía No 3 en la menor* de 1936 y *El Concierto para piano No 4 en sol menor*.



La música de Rachmaninov estuvo plagada de virtuosismo y prodigio, siempre aparecen los aires rusos evocando el Ballet como si tocar su música al teclado fuera una majestuosa danza ilustrado por bailarines que se mueven ágilmente en el escenario.

La influencia musical Rusa de Rachmaninov proviene de los mejores exponentes de la composición como Mussorgski, Tchaikovski, Rimski Korsakov, muy apegado a Shostakovich y Prokofiev siendo contemporáneos, al emigrar a Estados Unidos su influencia se amplía hasta George Gershwing, Paul Crestón y diferentes jazzistas americanos contemporáneos.

Por ser un enemigo del régimen estalinista su música se prohibió en la Unión Soviética por considerarla burguesa, Rachmaninov durante toda su estancia en Estados Unidos, extrañó su país de origen añorando regresar. Muere el 28 de marzo de 1943 en Beverly Hills.



Claude Aquiles Debussy

(1862-1918)

Nace en Saint-Germain en Lave el 22 de agosto de 1862, comienza a estudiar a los 10 años en el Conservatorio de París que era la escuela más prestigiada de Europa durante el siglo XIX y viaja en 1879 a Florencia, Venecia, Viena y Moscú como músico al servicio de Nadejda von Meck quien es conocido como el mecenas del compositor ruso Peter Ilich Tchaikovski y a quien Debussy conoce en un viaje a Rusia, al igual que Aleksandr Borodin, Mili Balakirev y Modest Mussorgski que le aportan gran acervo musical al igual que su interacción con el folclore ruso y gitano.

Debussy ganó en 1884 el codiciado concurso de composición *Grand Prix* por su cantata *El hijo pródigo*, ganándose una estancia en Roma donde estuvo en la Villa Medici durante dos años componiendo para el comité del Gran Prix y donde realiza la *Suite Sinfónica Printemps*, así como la cantata *La señorita elegida* basada en el poema *The Blessed Damozel* del británico Dante Gabriel Rossetti.

Algunas de sus composiciones destacadas son *El cuarteto en sol menor* de 1893 y el Preludio *La siesta de un fauno* de 1894 siendo ésta la primera

composición de su etapa de madurez basada en un poema del escritor simbolista Stéphane Mallarmé que Debussy leyó, al igual que Charles Baudelaire y Paul Verlaine, del cual toma textos para componer un ciclo de canciones para soprano y piano del cual la expresión y lenguaje se plasman con un desarrollo ya de arte consolidado.



Foto Debussy al Piano

Debussy es seguidor de las nuevas corrientes literarias y pictóricas que critican como antítesis el romanticismo del S.XIX que ya había llegado a la saturación de la manifestación dramática y su tendencia de un marcado carácter emocional y cuya apoteosis orquestal llega a su máximo nivel de expresión con las grandes obras sinfónicas de Berlioz, Wagner y seguiría Mahler por el mismo camino, empleando dotaciones orquestales de más de 100 músicos. La literatura y la pintura se encontraban en este panorama y es así como sector de artistas en contra del realismo literario plasmado durante el S.XIX, estableciendo un nuevo criterio artístico denominado *simbolismo* que fue un movimiento originado en Francia y en Bélgica. En un manifiesto literario publicado en 1886, Jean Moréas definió este nuevo estilo como *enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva*. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar y el poeta debe para ello trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles. La estética del simbolismo fue desarrollada por Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine en la década de 1870.

Así mismo en la pintura se genera el movimiento impresionista que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Europa principalmente

en Francia caracterizado, a grandes rasgos, por el intento de plasmar la luz (la «impresión» visual) y el instante, sin reparar en la identidad de aquello que la proyectaba. Es decir, si sus antecesores pintaban formas con identidad, los impresionistas pintarán el momento de luz, más allá de las formas que subyacen bajo éste. El movimiento fue bautizado por la crítica como Impresionismo con ironía y escepticismo respecto al cuadro de Monet *Impresión: sol naciente*; crean sus cuadros sacando el caballete del salón de las tradicionales escuelas de cuatro paredes teniendo una nueva inspiración en los jardines y el campo, con el interés de apreciar la frescura de los matices en la propia naturaleza y crear de manera lúdica y con absoluta simpleza los temas de sus creaciones.

El impresionismo como estandarte y propuesta artística en la música es la búsqueda de timbres con lo cual se consiguen diferentes efectos, como lenguaje musical es usado por Ravel, así como Debussy rompe con las reglas de la música académica sustituyendo la forma por un discurso continuo lleno de efectos y matices buscando la sonoridad y el color como estética, siendo equivalente a los pintores impresionistas que buscan no la forma definida y clara, si no una imagen fútil, diluida, borrosa sin definir la forma, pero con grandes tintes colorísticos que impactan la psicología a través de un amplio espectro sonoro como comunicación de su discurso.

La aceptación por la sociedad de la época hacia el impresionismo no fue del todo aceptada, los pintores impresionistas salieron del academicismo formal de la escuela de pintura y sus salones, dirigiendo su mirada a la naturaleza y sacando el caballete al campo para inspirar su creatividad, fenómeno que causo la ruptura con el conservadurismo artístico., en la música Debussy tuvo muchas discusiones teóricas con sus maestros del conservatorio de París y en la visión de la armonía de la música y como debía ser, posteriormente en el arte dramático y ópera, en 1902 compone su obra maestra *Pelleas y Melisande* que era en su creación original una obra teatral del poeta belga: Maurice de Maeterlinck donde el gran aporte sobre la partitura es la integración de la música y el drama. El montaje de ésta obra y su estreno fue un acontecimiento de *dimes y diretes* pues la aceptación del público a la obra no fue favorable, presentándose en París y generando una división del publico pues era hecha en un lenguaje nuevo, pues este público

estaba acostumbrado al romanticismo de Berlioz y la influencia de los sinfonistas como Liszt y Wagner con sus grandes dramas románticos.

Con ello a partir de 1902, Debussy se dedica a realizar obras casi de forma exclusiva para el piano, destacando: *Estampas* de 1903, *L'Île Joyeuse* de 1904, *Imágenes* en las series de 1905 y 1907 y los dos tomos de *Preludios* y obras de cámara como la *Sonata para violín y piano*, *Violoncello y piano* y *el trío de Flauta, Viola y arpa*, en estas últimas regresando al neoclásico después de haber desarrollado su impresionismo basado en escalas exháfonas, colores a través de la matización y pedales largos. Su obra orquestal cuenta con *El martirio de San Sebastián* de 1911 y argumento de Gabriele d'Annunzio, *El Ballet Juegos* en 1912, *La Mer* poema orquestal de 1905 y las canciones para soprano y piano *Cinq poèmes* de Baudelaire en 1889. Muriendo el 25 de marzo de 1918 ya iniciada la 1ª Guerra Mundial.



Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872.

Análisis comparativo de la forma *preludio* en dos compositores: Rachmaninov y Debussy

El *preludio* tiene las características de ser una forma libre que precederá a una obra más elaborada dentro de la música de programa.

Su función es abrir generalmente o en su defecto considerarse como sucesivo a un ciclo de preludios, se ocupa en la época barroca para anteceder una fuga, con lo cual se tocaban las 2 piezas juntas: *preludio y fuga*.

En la forma del S.XIX el preludio posee las características de una visión particular del creador.

En los dos presentes ejemplos se estiliza la forma de preludio entrando al S.XX, tratándose de una visión particular en cada compositor: Rachmaninov y Debussy.

Preludio en sol menor, "A la marcia" Op.23, N° 5 de Serguei Rachmaninov. ↓

Estructura: A-B-A1-Coda.

1ª sección: A (Exposición) - A la Marcia

De lenguaje post-romántico tiene una estructura que recuerda a la Balada en su dos partes del inicio contrastantes y de intenso carácter emotivo, para cerrar con un el tema principal desarrollado de forma ternaria. Inicia con una textura de 2 registros instrumentales: un bajo grave que camina sobre corcheas en sol menor, y un segundo registro que recuerda instrumentos de aliento como banda marcial, característica de la música rusa.

Los acordes suenan en estructura abierta y seca como música coral ortodoxa.

C.17, Recordando el género Balada existe una segunda sección de acordes en posición de octava siguiendo con la sonoridad armónica de tradición rusa para llegar a un fortísimo (C.23) en acordes y una escala descendente en V7 para regresar al tema

Preludio "Fuegos de Artificio", Libro II, No 12 de C.A. Debussy. ↓

Estructura: A-B-A1

Aparece como el preludio 12 del II libro, donde no está el título del preludio al inicio, pues consideraba que solo después de haber escuchado el preludio, el oyente procedería a preguntar el nombre...apareciendo al final de la obra.

Fuegos de artificio trata de un ambiente festivo en las épocas de celebración de la Revolución francesa, con el tema de la Marsellesa escuchado de manera diluida, lejana y no literal, característica del impresionismo.

Descripción:

1ª sección: A (Exposición).

Inicia con sonoridades diluidas creando una introducción de lejanía al presente que hace llegar a un punto culminante identificado con un *forte* para después aparecer escalas descendentes de la mano Izquierda, aquí aparece el tema de los fuegos artificiales en

<p>marcial y cerrar la primera sección.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>2ª sección: B (Desarrollo con nuevo tema).</p> <p>En la tonalidad del V grado se desarrolla un pasaje melódico en acordes, acompañado por arpeggios en la mano izquierda, de gran intensidad emocional repetido 2 veces con una variación contrapuntística enriqueciendo el clímax en coral. La melodía principal termina la sección en matiz de pianísimo con un puente recordando el tema marcial.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>3ª sección A1, (Re- exposición): Tempo 1</p> <p>Regreso al tema principal y su segundo motivo con acordes en octavas con un pasaje En los últimos 15 compases de acordes cromáticos enriqueciendo la tensión. ↓</p> <p>Coda: los últimos 6 acordes se diluye la tensión y aparece el pianísimo <i>leggiero</i> para terminar sin pretensiones y de la manera más sencilla.</p> <p>El análisis en la forma del preludio en sol menor nos hace comparar éste, con una estructura más apegada al género de Balada con dos secciones identificables opuestas y claramente definidas, a diferencia del preludio Debussyano donde la estructura es más libre. Cierra con la repetición del tema principal y en tonalidad original de sol menor variándolo dramáticamente y después con un pasaje final hacia el pianísimo, tenue.</p>	<p>dos manos.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>2ª sección: B (Desarrollo en 4 frases) -Se escucha el juego de la manos derecha en los fuegos artificiales llegando a ala indicación e carácter <i>Scherzando</i> apareciendo acordes sin un tema definido, solo sonoridades fatuas...</p> <p>Frase 1: movimiento descendente de arpeggios, llegando a un acorde de do mayor con <i>glissando</i> y apareciendo el tema de los fuegos de artificio con una fermata y posterior Cadencia, recordando algún pasaje de Franz Liszt.</p> <p>Frase 2: arpeggios descendentes, tema de los fuegos de artificio y trémulo de acompañamiento al movimiento de mano derecha jugando.</p> <p>Frase 3: arpeggios ascendentes en escala exháfona que llega al tema de los fuegos artificiales en registro agudo y octavas quebradas.</p> <p>Frase 4: repite la frase 3 llegando al punto culminante con acordes en <i>forte</i> sobre la escala exháfona y súbito rompimiento con un bajo en el registro más grave del teclado y un <i>glissando</i> descendente de las 2 manos.</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>3ª sección: A1 (Re-exposición) - <i>más lento</i>, Como en otra ambientación el lento deja percibir los fuegos artificiales diluyéndose con el tema de la Marsellesa, lejana yuxtaponiéndose el último <u>tema A - fuego de artificio</u>. Al final el autor pone el nombre propio del preludio: (...<i>Fuex d´artifice</i>).</p>
<p>Resumen: existe un lenguaje post-romantico caracterizado por el movimiento armónico fluido, uso de ideas y frases que hablan una retorica musical: aún es un lenguaje con melodia y acompañamiento empleando el colorido de una armónia crómatica que enriquece hasta llegar a un climax.</p>	<p>Resumen: Uso de escalas de ambientacion, ausencia de temas melodicos,el movimiento armónico es lento,uso del ritmo como elemento de movimiento., los matices son extremos (<i>p-FFF</i>) y hacen que sobresalga el color de los acordes mayores- menores y sus armónicos.</p>



Manuel María Ponce

(Fresnillo, Zacatecas 1882-Ciudad de México en 1948)

En Aguascalientes vivía una ciega de nombre Sebastiana Rodríguez que recorría los pueblos cantando con su hermosa voz canciones populares y entre los oyentes que le escuchaban, se encontraría el joven Manuel María Ponce.

En su infancia *manuelito*, fue una proeza pues no había cumplido 4 años cuando escuchando las clases de piano de su hermana Josefina se sentó al instrumento e interpretó las canciones que había oído, después de esto sus padres le pusieron lecciones de solfeo y piano a cargo de su hermana.

Siendo niño, en una ocasión que le diere sarampión, su hermana le dio un papel y un lápiz, y es así como estando en cama hace *Danza del sarampión*. Su genio infantil hizo que antes de los 10 años ya tenía 5 danzas compuestas.

En la época de su crecimiento, se había pasado del italianismo al afrancesamiento de la música que ya resultaba intolerable, esto origino en el joven una tendencia a la música autentica mexicana que escuchaba de intérpretes como Sebastiana y que le inspiraría durante toda su vida, reconociendo que no debía de caer en un método pues perdería su frescura original.

Nace en Fresnillo, Zacatecas pero parte con su familia muy temprano a Aguascalientes donde vivió con su familia siendo el menor de 12 hermanos y su padre era contador, ahí vivió hasta los 18 años donde aprendió la música. En 1900 compone una pieza solo para la mano izquierda, afrancesada *Malgré Tout* (a pesar de todo) dedicada a su coterráneo, el escultor Jesús Contreras, quien había perdido la mano en un accidente, esculpiendo un mármol titulado *Malgré Tout* y que, durante muchos años, decoró una esquina de la Alameda Central de México²⁷. Este rasgo de espíritu lo distinguió toda su vida por vivir ante las circunstancias adversas en muchas ocasiones, *a pesar de todo...*

En 1900 ingresa al Conservatorio Nacional de Música pero regreso a Aguascalientes en diciembre de 1901, para irse a Europa en 1904 llegando a Nápoles, Italia. En 1905 tiene una estancia en Bolonia, pero al parecer por algún disgusto, marcha a Alemania en 1906, para ingresar al Conservatorio Stern siendo alumno de Martin Krause. Aprovechando plenamente su estadía, ofrece un concierto presentado por el propio Krause en Berlín, del cual Ponce apunta: “Mi más intensa emoción artística la experimente cuando fui presentado por mi maestro Krause en la *Beethoven Halle* de Berlín. Es una de las primeras salas de Alemania y sentí que no iba a poder realizar lo que yo me proponía ante ese gran público imponente...Pero, felizmente, no tuve ningún contratiempo”²⁸.

²⁷ Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, Pág.16.

²⁸ Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, Pág. 22.

Regresa a México a principios de 1907, directamente a Aguascalientes, pasando año y medio casi desapercibido y sin ninguna actividad sobresaliente, pero en 1908 lo llaman a ocupar una cátedra en el Conservatorio Nacional debido al fallecimiento de Ricardo Castro, que al igual que Ponce, había estado en París y a su regreso le nombraron director del Conservatorio Nacional, sin embargo, Castro fallece prematuramente y es por ello que Ponce es llamado por Gustavo E. Campa a ocupar el puesto de profesor de piano. A partir de esto, se relaciona con la sociedad musical y artística de México. En 1912 compone su canción estrellita donde menciona: *Reuní en ella el rumor de las calles empedradas de Aguascalientes, los sueños de mis paseos nocturnos a la luz de la luna, el recuerdo de Sebastiana Rodríguez,*²⁹ en ese mismo año, en Julio, dio un concierto en el Teatro Arbeu, interpretando el *Tema variado mexicano* y la *Rapsódia mexicana*, así como se realizó el estreno su Concierto para piano y orquesta, interpretado por él mismo y dirigido por Julián Carrillo, junto con otras obras de Valdés Fraga y tocando el chelista Rubén Montiel³⁰.



Durante 1913 en México fue un artista activo que desarrollo diferentes facetas de pianista, compositor, así como escribe crítica musical, ocupando la cátedra de piano en el Conservatorio y llegando a ser director de la Sinfónica Nacional en 1918, después de un auto exilio donde estuvo en la Habana, de paso por Nueva York para regresar a México, donde conoció a una alumna con la cual se casó: Clementina Maurel. Sin embargo sus deseos de actualización le llevan a su primer viaje a Europa, viviendo hasta 1933 y

²⁹ Morales, Salvador, *Auge y ocaso de la música mexicana*, México: Editorial Contenido, S.A., 1975, Pág.66.

³⁰ Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, Págs. 28-29.

dirigiendo una revista musical, con una vida era muy sencilla añorando su patria pero temiéndole a regresar a condiciones precarias, hasta que escucho a un cantante ciego en Europa interpretando *Estrellita* por lo que decidió regresar.

Resumiendo los pasos de su formación europea, realizó estudios en Italia, Alemania y Francia. Estudio composición con Marco Enrico Bossi. También estudio en el conservatorio Stern en Berlín. En París curso estudios en la École Normale de Musique con el compositor francés Paul Dukas alrededor de 1920 dejando atrás el estilo de su primera etapa que lo había caracterizado en México, entrando a la composición cosmopolita y de tientes más internacionales comenzando a acercarse a la manera impresionista y reiterando su apego desde joven, al arte contrapuntístico.



Entre sus composiciones destacan *El concierto para piano* compuesto a los 30 años, *El concierto para violín* y para guitarra tiene un acervo importante en el catálogo del repertorio de concierto: *El concierto del sur*, *el prelude para clavecín y guitarra*, Junto con sus 24 Preludios y la 5 Sonatas destacando al estilo español de las Folías y es de mencionar que su *Concierto para Guitarra* está dedicado al Guitarrista Andrés Segovia. Como música de cámara tiene la *Sonata Breve* para violín y piano y la *Sonata para violonchelo y piano*.

Regresando a México instauró en el conservatorio una cátedra de música folclórica. Así mismo para canto y piano tiene un acervo considerado por todos los intérpretes actuales como lo son las canciones populares adaptadas para la sala de concierto: *Marchita el alma*, *Lejos de ti*, entre un amplio catalogo de música de dominio público con adaptaciones y arregladas para música de programa, constituyendo su valiosa aportación al nacionalismo mexicano, su éxito *Estrellita* se ha escuchado en numerosas salas del mundo, siendo interpretada en diferentes versiones; las canciones de su primera etapa, se acercan a 50 obras, así como es marcado su acercamiento a la música europea, denotado en los *Tres cantos* de Rabindranath Tagore, también con una versión para orquesta, mostrando su influencia impresionista, *Las Canciones Arcaicas* mezclan el espíritu árabe, judío y español.

Su música orquestal siempre con acercamiento a la música mexicana pues fue un estudioso del folclore nacional sin aceptar estilizaciones, cuenta con *Chapultepec*, *Tres Bocetos Sinfónicos*, *Ferial*, *Divertimento Sinfónico*, *Poema Elegiaco*, *Estampas Nocturnas*, *Canto y Danza de los antiguos mexicanos*.

Opinión: M.M. Ponce fue un músico y compositor que buscó siempre su formación y la apropiación de los estilos vanguardistas de su época, motivo por el cual radicó en Alemania, Francia, además de Cuba; esto hace que en su música exista siempre el reflejo del lenguaje estilístico de su etapa correspondiente. Sin embargo, siempre conservó el acervo de la música mexicana donde cimienta el nacionalismo y difunde la música original de nuestro país. En su primer nacionalismo antes de 1925, presenta el estilo de canciones populares escuchadas en las calles, adaptadas a las salas de concierto con lo cual figura su estilo romántico. Posteriormente, después de 1925 y su estancia en París, su segundo nacionalismo lo lleva a buscar temas autóctonos, con un lenguaje más modernista usando elementos del impresionismo y expresionismo.³¹

³¹ Opinión derivada de la charla (03-12-2012) con el Prof. Paolo Mello catedrático de la UNAM, así como investigador y revisor de la Colección *Manuel María Ponce* de la Escuela Nacional de Música (E.N.M.), registrada en el programa: *Registro Memoria del Mundo de México 2010*, por el Comité Mexicano Memoria del Mundo, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Análisis: *Preludio y fuga sobre un tema de Händel* de M. M. Ponce

En el primer viaje a Europa de M.M. Ponce después de estudiar en Italia, marcha a Alemania y estudia en el Conservatorio Stern de Berlín, Alemania, es alumno de piano de Martin Krause (alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau). Después que su maestro ilustrara algunos pasajes de Händel, al día siguiente Ponce compuso este prelude y fuga inspirado en el tema de la *Suite en mi menor* del mismo autor.

Es un *preludio y fuga*, el primero es de gran inspiración y con espíritu de meditación; la fuga deja la forma canónica para desarrollar pasajes virtuosos que recuerdan el pianismo de Ferruccio Bussoni.

Preludio:

Recordando el órgano tubular en su inicio de 2 compases en re menor, la mano izquierda toca con notas largas y graves, empleando el pedal III del piano, para en el 3er compas iniciar un contrapunto a 4 voces.

El tema que da origen al motivo son 3 notas repetidas en la voz superior de soprano sobre la nota *La*, tratadas polifónicamente con las demás voces que acompañan.

Exposición: A-B-A	→	Descripción: Preludio en forma libre, aunque al final aparece el breve motivo re expuesto.
Tema con tres notas (Lento)	→	<p>C.1-8, introducción de tres notas en re menor en las voces graves simulando un pedal de órgano y tema en soprano en la nota: <i>la</i>, con diferentes voces en contrapunto.</p> <p>C.8, tema de 3 notas sobre la nota <i>re</i> y terceras en misma voz en compás siguiente, terminando en armonía de <i>la mayor</i> (V de re menor).</p> <p>C.11, tema de 3 notas en <i>Si bemol</i> de la tonalidad de <i>sol menor</i> que posteriormente modula con cromatismos sobre los acordes de <i>Do#/Re/Mi mayor/fa# m.</i></p> <p>C.14, tema en <i>sol# menor</i> V menor de región de <i>Do# mayor</i>, se termina estableciendo el <i>Do#</i> como nota pedal en fortísimo. Posterior empieza un motivo</p>

		<p>de octavas en mano izquierda como puente de enlace y modulante, llegando a la nota pedal larga: do natural (C. 20).</p> <p>C.24, inicio al tema de 3 notas en región de Fa mayor.</p> <p>C.25, nota pedal en Mi y tema de 3 notas en do, en la región de la menor.</p> <p>C. 30, región de re menor, acorde de V7 y octavas en mano izquierda puente a re menor en <i>forte</i>.</p> <p>C. 31, octavas como puente que van a re menor.</p>
Re exposición	→	C. 34, repetición literal
tema A para final		
Coda	→	C. 38- 41, terminando en V grado para enlazar a la fuga.

Fuga
Forma: A-B-C-D-coda

1ª sección : A (Exposición)	→	<p>Descripción:</p> <p><u>Sujeto</u> formado con un motivo de 3 notas del tema, semicorcheas y corcheas. Dura el sujeto 2 compases y medio.</p> <p>C.4, respuesta en voz de tenor 2ª entrada, contra-sujeto sigue en semicorcheas.</p> <p>C.7, respuesta en soprano doblada por el bajo, contra-sujeto en voz de alto.</p> <p>C.10, sujeto en región de dominante auxiliar del V Grado (Mi de La mayor) .</p> <p>C.12, puente en círculo armónico de 5as : I/IV /VII/III/VI/II.</p> <p>C. 16, tema sujeto en voz de Bajo</p> <p>C.18, Re mayor: 3 notas en re en voz soprano/contra-sujeto en contralto con pedal que acompaña. (Estructura que se repetirá en las entradas sucesivas).</p>
------------------------------------	---	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		Fin de la primera sección C.20
2ª sección: B (Puente).	→	C.21, sección libre y lírica en sol m/ sección en do mayor / Re mayor.
3ª sección: C (Región central de la fuga). Tema en V Grado	→	C.26, en la menor- Estructura 4 voces: soprano sujeto/alto contra-sujeto/ pedal acompaña. 28. sujeto con las 3 notas de la célula en la nota si -región de mi menor. C.31-32, figuración de tocata con manos alternadas. C.37, acorde superpuesto en dos tonalidades: la y re. C.39, tema de cierre con estructura de 4 voces.
4ª sección: D (Nuevo motivo, lo que correspondería a la re-exposición). Cierre al estilo de tocata alemana que incrementa la tensión, se adiciona a la estructura formal de la fuga (no es original).	→	C.41, pasaje virtuoso en nota pedal en la mayor como punto culminante: octavas sucesivas en imitación., pasaje melódico de terceras y armónicamente hay un enlace por 5as. Llegamos a un pasaje organístico de pedal Sol # y La.
Coda	→	Coda de cierre en re menor con octavas en mano izquierda figurando Pedal de Órgano tubular y cierre en arpeggio de re menor en <i>forte</i> .

Comentario:

La fuga presenta la tradicional exposición del sujeto, contra-sujeto y respuesta, así como sus estructuras tonales, sin embargo se desarrolla hacia un carácter más romántico que barroco, recordando el pianismo de Bussoni, quien era contemporáneo de Ponce. Sus recursos polifónicos representan una amplia creación melódica de características *cantabiles*, así como las ideas en los puentes son expansivas que impactan directamente la emoción, representando el lirismo de un compositor mexicano.

GLOSARIO DE TÉRMINOS Y NOMECLATURAS:

Orden de datos en el título de la obra (tomado del manual de información en los programas de Recitales Públicos para Exámenes Profesionales, para el H. Consejo Técnico), ejemplo:

Estudio en La bemol mayor Op.25, No. 1	Fryderyk Chopin (1810-1849) -(2,34)
--------------------------------------------------	----------------------------------------

1.-Forma: Sonata, Balada, Estudio, Preludio.

2.- Nombre propio de la obra: “*Un sospiro*”, “*Fuegos de artificio*”, se pone con comillas, excepto cuando es un número: *Sonata No 14 en do menor*.

3.- Tonalidad de la obra: Do mayor (mayúscula inicial en tonalidad mayor), do menor (minúsculas en tonalidad menor), como está escrito en el manual de Exámenes Profesionales, por el H. Consejo técnico.

4.- Número de catálogo de la obra: BWV 985, OP. 10, S. 177, etc.

5.- Número correspondiente dentro del catálogo: No 1, XII, etc.

6.-Paréntesis al lado derecho del título de la obra:

(1685-1750)- referencia del periodo en que vivió del compositor.

(3'40) – duración de la obra por minutos y segundos.

Mayúsculas: sólo al inicio del nombre de una obra o nombre, ejemplos:

Clavecín bien temperado.

Estilo barroco-(clasificación cronológica).

La nomenclatura C: abreviación de Compás (C.1-4).

Nomenclaturas musicales:

1.-Las notas se escriben en minúsculas: la, do, etc.

2.-Los acordes y tonalidades se usa mayúscula inicial para acordes o tonalidades mayores: La mayor, Do mayor, etc., y minúsculas para los acordes o tonalidades menores: si menor, re menor, etc.

3.-Funciones tonales con mayúscula en nombre completo: Tónica, Subdominante o Dominante., las funciones tonales se abrevian: *T*-tónica, *ST*-Supertónica, *M*- Mediante, *SD*-Subdominante, *D*-dominante, *S*-Sensible.

4.-Los números romanos indican los grados tonales (I-IV-V)

5.-Las letras del alfabeto indican la cualidad armónica del acorde: mayores (G, B, A); menores (g, c, e); aumentados (Au); disminuidos (dism).

6.-La nomenclatura de bemoles se simplifica: b., y sostenidos: #.

-Flechas en el análisis: (↓) Indican el sentido y seguimiento de la lectura en los cuadros de análisis de cada obra.

Definiciones y términos:

-Acorde pivote: son los acordes disminuidos en general los séptimos grados, que generan un salto súbito a una variada posibilidad de tonalidades, tienen función tonal de dominante por lo que se les denomina dominantes con generador omitido (sin fundamental).

-Bitonalidad: para el análisis, los pasajes donde existe una doble tonalidad simultánea, como ejemplo, la melodía puede estar en re mayor, y el acompañamiento en si menor (de la Balada Op.10, No 4 de Brahms).

-Definición de Género y Estilo:

Género: En las artes, cada una de las *distintas categorías* o clases en que se pueden ordenar las obras *según rasgos comunes* de forma y de contenido.

Conjunto de constantes retóricas y sígnicas o semióticas que identifica y reúne a varios textos, y se van conformando históricamente. (Biblioteca de Consulta Microsoft, Encarta, 2004).

Género: en la acepción del Mtro. Paolo Mello es, el conjunto de cosas que tienen caracteres comunes semejantes entre sí (Esc. Nac. De Música-UNAM, octubre 2012).

Estilo: Modo, manera, uso, práctica., Carácter propio que da a sus obras un artista.
Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época.
(Biblioteca de Consulta Microsoft, Encarta, 2004).

-Reprisa literal: repetición exacta del tema inicial, generalmente en la re- exposición.

-Sonata: del italiano *suonare* indica una pieza para ser interpretada por instrumentos, a diferencia de una *cantata* o pieza para ser cantada., en Mozart y Haydn es una obra que contiene varios movimientos de carácter contrastante. Cuando la obra tiene más de dos instrumentos se denomina trío, cuarteto y así sucesivamente, hasta noneto. Una sonata para instrumento solista y orquesta se denomina *concierto.*, una sonata para orquesta completa: *Sinfonía.*

-*Stretto*: En la fuga es la entrada del tema en las diferentes voces, cuando aún no termina el sujeto, expuestas simultáneamente. Otorgan la sensación de estrechar generando mayor tensión.

-Modulación: Proceso de pasar de una tonalidad a otra, Arnold Schönberg menciona: *la modulación es como un cambio de escenografía.*³²

-Motivo: célula simple de 2 o 3 notas que forma una unidad melódica rítmica y funciona como cabeza para conformar una frase musical.

³² Machalis, Joseph, *The Enjoyment of Music. An Introduction to perceptive Listening*, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1955 (Pág 189).

Anexo: Síntesis para las notas al programa de mano

Preludio y fuga en do menor, BWV 847 de J.S. Bach

Las etapas de creación de J.S. Bach podemos establecerlas en sus 3 estancias de vida significativas: Weimar, Köthen y Leipzig. El preludio y fuga en do menor BWV 847, forma parte de la primera colección del *Clave Bien Temperado* realizado en su estancia de Köthen, en una etapa de madurez artística y donde tuvo el deceso de su primera esposa Ana María y su nuevo casamiento con Ana Magdalena Bach quien era cantante y su copista personal adoptando a los hijos del anterior matrimonio junto con nuevos, quienes formaban un ambiente de hogar propicio para la música, aprendiendo a tocar y como cantores. Cuando no se tenía un coro para las celebraciones religiosas, Bach era orgulloso de formar solo con su familia *un coro competente*. También a su familia dedico el *Clavier-Büchlein* concebido para Friedemann quien era el hijo mayor de Bach, entre las que se encuentran 15 invenciones y sinfonías, así como la primera parte del *Clavier-Übung* y el *Wohltemperierte Klavier*, mostrando la forma de *preludio y fuga* en cada una de las 12 tonalidades mayores y relativas menores que suman 24, teniendo dos volúmenes, para hacer 48 en total y consolidar el *Sistema Temperado* que utilizamos hasta la actualidad, unificando la afinación del órgano y clavecín de su época.

El *Preludio y fuga en do menor, BWV 847*, volumen I, data de la época de Köthen donde realizó también los *Conciertos de Brandemburgo*. Recuerda a compositores como Buxtehude, Hammerschmit o Schütz. El preludio muestra la influencia del estilo alemán en el uso de semicorcheas continuas en la primera parte y el incremento de tensión con pasajes fugaces que recuerdan el estilo italiano en acordes quebrados y cambio a *presto* en la segunda parte, para detener con arpeggios lentos al final recordando las *Overturas francesas*. La fuga esta realizada en cuatro secciones: exposición en tema original, desarrollo a V grado en la sección intermedia y regreso al

tema original con coda conclusiva., las secciones se definen con el sujeto, respuesta, contra-sujeto de forma completa y está escrita para 3 voces.

Concierto italiano en Fa mayor, BWV 971 de J.S. Bach

El *Concierto al gusto Italiano* está realizado en la forma de *Concerto Grosso* para ser tocado en clavecín, por un solo ejecutante referenciando la escritura de *tuttis* y *solos* durante el transcurso con matices de *forte-piano*. El concierto tiene su característica en el uso del *ritornello italiano*, que hace aparecer el tema principal varias veces en diferentes tonalidades, enlazados con puentes de elementos temáticos nuevos, influencia del veneciano Antonio Vivaldi. La forma A-B-A del 1er movimiento en tempo *Allegro* es un antecedente al estilo clásico, pero aún no existe en la exposición dos temas contrastantes que hoy conocemos de la forma *Sonata en el S.XVIII*, sin embargo es un antecedente histórico a la misma.

El segundo movimiento: *Andante* tiene un carácter melancólico y está escrito en *estilo galante* de melodía con acompañamiento, poco usual en el estilo polifónico de Bach que aquí reitera la variación melódica con mordentes, trillos y retardos propios del estilo alemán. El tercer movimiento: *Presto* es de estilo italiano empleando de nuevo el uso del *ritornello*. La forma es A-B-A y en la parte central se encuentra un coral polifónico apacible, para proseguir en la tercera sección con pasajes continuos. El compás inicial es *A la Breve* denotando un carácter difuso, movable y fresco.

Sonata en “la menor”, K. 218 de Doménico Scarlatti

Scarlatti es un compositor prolífico que tiene 555 composiciones realizadas en España. Sus sonatas pueden considerarse de estructura simple por ser de un solo tema (monotemáticas) y de estructura tonal en dos partes (bipartitas). La primera parte finaliza a menudo en la nota dominante y la segunda siempre en tónica, las cadencias con que se concluyen cada una de las dos partes son similares. En estas obras que recién empiezan a evolucionar se emplea el término *Sonata* para ilustrar alguna obra que debe ser “*Sonada*” en este caso con el clavicembalo, instrumento de cámara

preferente de las cortes europeas en la época barroca, en el que Scarlatti ejercitaba su magisterio para la corte española siendo el protegido de la reina María Bárbara y llevándolo a ser el iniciador de la escuela de clave española del siglo XVIII que tendría seguidores en autores como el Padre Soler. Esta sonata está escrita en modo frigio y con ritmo ternario, identificando la asimilación de los aires populares españoles, árabes y la experimentación constante de las posibilidades del clavecín., Scarlatti fue tan identificado con la vida española que llegó a firmar con el nombre de Domingo Escarlatti (apellido que aún conservan sus descendientes). Era un compositor apreciado por Franz Liszt que siempre le incluía en sus recitales de piano.

Sonata en do menor, K.457 de W.A. Mozart

Fue compuesta en el año 1784 el 14 de octubre, se encuentra en el catálogo privado de las obras de Mozart y fue publicada en diciembre de 1785 junto con la *Fantasia en do menor, K.475*, editadas por Artaria (originaria de Viena y principal editora de Mozart). La portada llevaba una dedicatoria a Therese von Trattner, que fue alumna de Mozart en Viena y su marido era editor, así como el propietario de los derechos de las composiciones de Mozart. Los Trattners se convertirían en los padrinos de cuatro de los niños de Mozart.

La sonata fue compuesta durante los aproximadamente 10 años que Mozart vivió como un artista independiente, después de que se retira del patrocinio del arzobispo Colloredo en 1781. Es una de las primeras seis sonatas compuestas durante los años de Viena y en ésta sonata se puede apreciar subjetivamente, el reclamo que hiciera Leopoldo Mozart a su hijo al no regresar a Salzburgo, que aparece en el primer movimiento con el tema principal en registro de barítono y el cruzamiento de manos del tercer movimiento como un diálogo contrastante. Por el carácter se considera un antecedente a la *Sonata No 8 en do menor* de Beethoven (Patética). El segundo movimiento, *Adagio* es hecho con antelación a los otros 2 movimientos, usado como pieza suelta y tiene una forma de *lied alemán* a 5 partes de carácter *afetuoso*. Se considera que fue dedicada para la instrucción de su alumna Thérèse von Trattner.

Estudio No 5 en mi menor de J. B. Cramer

La importancia actual sobre los estudios de J. B. Cramer la sugiere Ludwig Van Beethoven quien tiene amistad con el autor y recomienda los estudios para el ejercicio de la técnica pianística, recomendándolos por su estilo cantábil y su desarrollo de la digitación mediante la polifonía ya destinada al pianoforte: no polifonía para clave u órgano, diferenciando la manera de tocar el piano mediante el uso de muñeca y no el dedo articulado como único recurso. J.B. Cramer publicó 84 Estudios en dos volúmenes (*Op.39 y Op.40*) de los que los primeros 42 son los más conocidos.

Referente a la técnica de piano, Cramer escribió un método titulado *Instrucciones para el pianoforte*, en las que explica los primeros rudimentos musicales: "*Las muñecas deben encontrarse próximas al nivel del antebrazo y del codo, los nudillos deben colocarse algo elevados, el segundo, tercer y cuarto dedo deben estar curvados, así como el recoger el pulgar y el meñique en la misma línea; cada dedo debe situarse en su respectiva tecla y permanecer en esta posición se usen o no*". *El extremo de los dedos, aunque no las uñas, deben golpear las teclas, y su movimiento debe ser tan igual como se pueda... Al mover el pulgar hay que evitar mover la muñeca hacia arriba y hacia abajo*".

Estudio en La bemol, Op. 25, No 1 de F. Chopin

El Op.25 es el segundo conjunto de estudios de Chopin fue compuesto entre 1832 y 1836 y se publicó en 1837. El Op.25 está dedicado a Madame la Condesa d'Agoult quien fuera la pareja de Franz Liszt y es una obra de la época prolífica de París, donde Chopin tendría amistad con Liszt, Delacroix, Víctor Hugo, Bellini entre otros artistas e intelectuales.

Los Estudios que hace Chopin sobresalen por evolucionar de los ásperos Estudios pianísticos que tienen la finalidad de ejercitación, hacia una elaboración más musical y un lenguaje armónico con expansión tonal basada en el cromatismo. El estudio Op.25, No 1 tiene una forma A-B-C con coda, con sonoridades que recuerdan al Bell canto y una trama apegada a la retórica; Chopin que era creativo pero de carácter suave y sin extravagancias, al final de las reuniones de manera íntima se acercaba a tocar el piano y contarle a los presentes lo que él denominaba: *Pequeñas historias musicales*.

Estudio de concierto “Un Sospiro” en Re bemol, S. 144, N° 3 de Franz Liszt

Dedicado a su tío quien le manejaba todas las finanzas de su vida, está referenciado con el No 39 y es el 3er. Estudio del S.144 que contiene 3 estudios de concierto: *Il Lamento*, *La Leggerezza* y *Un Sospiro*, escritos en 1948 (Chopin muere éste mismo año). *Un Sospiro* está basado en el tema: Ab –Bb- Db -Eb -Fa –Mib- Bb- Db como idea de transformación temática que significa el empleo de un solo motivo generador para toda la obra, dando pie al surgimiento posterior del *Leit Motiv* que sustituirá *el desarrollo* en la forma sonata. El motivo principal será el único tema a desarrollar en un estudio o poema sinfónico que se presentará con variación, en movimiento invertido ó en diferentes tonalidades, creando diferentes estados ambientales con una sola célula. Esta técnica de composición fue usada posteriormente en el S.XX por compositores como Schönberg, Alban Berg y Richard Strauss en la creación de su atonalismo, basado en la dodecafonía y posterior serialismo integral.

Baladas Op.10, No 1 y No 4 de Johannes Brahms

Consideradas por muchos como las obras para piano de Brahms de más equilibrio y estética, las cuatro baladas, Op.10 constituyen uno de los mejores ejemplos de la música lírica de su juventud., están fechadas en 1854 y dedicadas a su amigo Julius Otto Grimm. Su composición coincide con el comienzo del afecto que tuviera durante toda su vida hacia Clara, esposa de Robert Schumann. Las Baladas Op.10 datan del año 1854 y las publicó en 1856. El estreno de las tres últimas tuvo lugar en Viena el 21 de mayo de 1860., el de la primera se retrasó hasta el 23 de noviembre de 1867. Se vislumbra en éstas Baladas la influencia de Schumann y su *Carnaval*.

La *Balada No 1 en re menor* es un Andante que se inspira en la Literatura y el poema “Edward” de Herder ampliamente conocido como inspiración pues fue también utilizado por Schubert y Loewe. Es una narración que describe un extraño y dramático diálogo entre una madre y un hijo que ha matado a su padre. La música tiene un tono oscuro, se vislumbra la traición y el engaño como cuento nórdico, cambia de tiempos en

cada tema y es de una densidad sonora que hace escuchar el estilo del compositor. *La Balada no 4 en si menor* tiene cuatro secciones: comienza con un tema lírico, en la segunda parte se escucha un tema que recuerda a Franz Schubert y sus lieder, la tercera parte presenta acordes simulando ambientes lejanos de la época medieval., finaliza con una re-exposición jugando en si mayor-menor, apareciendo un nuevo tema en *stretto* con el principal, transformándose hacia una coda, característica del alto oficio de composición de Brahms.

Preludio en sol menor Op.23, N° 5 de Serguei Rachmaninov

En el barroco el preludio antecede una fuga como en el Clave Bien Temperado de Bach, En la forma del S.XIX el preludio posee las características de una visión particular del propio autor, puesto que puede ser una improvisación, poseer una estructura definida o ser un preludio coral, de acuerdo a la perspectiva de cada compositor.

Los preludios de Rachmaninov son hechos en lapsos muy distantes entre sí, pero no pensados como una obra o idea genérica, pues cada uno tiene su propia etapa y motivo independiente. Los preludios fueron completados tras su boda con Natalia Satín y de los 10 preludios compuestos, estrenó los No 1, 2, y 5 en febrero de 1903 y completo los siete restantes posteriormente., Rachmaninov menciona respecto al uso de un preludio: *La función no consiste en expresar un estado de ánimo, sino en inducirlo.*

Preludio “Fuegos de Artificio” del libro II, No XII de C.A. Debussy

Debussy nace en Saint-Germain el 22 de agosto de 1862 y comienza a estudiar a los 10 años en el Conservatorio de Paris y en 1879 es protegido de Nadejda von Meck quien es conocido como el mecenas del compositor ruso Peter Ilich Tchaikovski, a quien Debussy conoce en un viaje a Rusia. Tras su relación con los escritores simbolistas y pintores impresionistas se vierte hacia la nueva estética realizando dos libros de Preludios para piano compuestos entre 1909 y 1913 que son hallazgos tonales realizados por

Claude Debussy que no poseían sus anteriores obras. Si bien la idea de realizar una colección de preludios estuvo en su mente por unos tres años, fue entre diciembre de 1909 y febrero de 1910 que se concretó, publicándose el primer volumen: las doce piezas que la conforman aluden a temas y contenidos diversos inspirados por fotografías y pinturas, así como la poesía de Verlaine, Leconte de Lisle y Baudelaire, el teatro de Shakespeare, la naturaleza, leyendas y mitología, música y personajes callejeros.

Sin embargo, Debussy decidió colocar el título de cada preludio al final de la partitura y no al principio, como una manera de no afectar ni guiar la percepción del intérprete o el auditor. De esa forma cada preludio revelaría su particular universo sonoro, apoyado por una nueva escritura pianística del autor, innovadora en sonoridades y efectos.

El segundo libro de Preludios, completado en 1912 y publicado en 1913, reveló un tipo de acercamiento distinto a la textura, la armonía y la rítmica pianísticas, a pesar de que todavía están los aromas mediterráneos, la poesía, las imágenes, las celebraciones y la fantasía. La ambigüedad bitonal de la primera pieza: *Nieblas*, se va desarrollando en el esquema tonal de los siguientes preludios hasta alcanzar su reversión en la última del ciclo, *Fuegos de Artificio*, en el cual aparece diluido el tema de *La Marsellesa*.

Preludio y fuga sobre un tema de Händel de Manuel M. Ponce

Manuel María Ponce nace en fresnillo, Zacatecas 1882 y muere en la ciudad de México en 1948, después de iniciar sus estudios en México, su formación la completa en Italia, Alemania y Francia. En el primer viaje a Europa marcha a Italia y Alemania. Estudia piano en el Conservatorio Stern de Berlín, con Martin Krause (alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau). Después que su maestro ilustrara algunos pasajes de Händel, se inspira en el tema de la *Suite en mi menor*, para presentar este Preludio y fuga en la clase. La obra tiene tintes rememorando al órgano tubular y sus pedales graves, iniciando *el tema de tres notas suspendidas* que en el Preludio se presentan como notas largas y en la fuga con valores cortos, elaborándose polifónicamente pero con un estilo lírico que denota al compositor mexicano.

Bibliografía:

Boyd, Malcolm, *Bach*, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1985, 222 Págs.

Carpentier, Alejo, *Claudio Debussy: Diez años después*, París: Gaceta Musical, 1928. 3 Págs.

Coplan, Aaron, *Como escuchar la música*, Nueva York: McGraw Hill Book Company, Inc, 1939, 217 Págs.

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

Frías, José, *Las cartas de Claudio Debussy*, París: Gaceta Musical, 1928, 4 Págs.

Garza, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de Ciencias Sociales*, Monterrey: El Colegio México, 1972, 187 Págs.

Gauthier, André, *Liszt*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1979, 115 Págs.

Hutchings, Arthur, *Mozart*, Tr. Phonogram Internacional B.V., Baarn, The Netherlands, Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1986, 189 Págs.

Lavagne, André, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981, 126 Págs.

Liszt, Franz, *Chopin*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.; 1967, 151 Págs.

Machlis, Joseph, *The Enjoyment of Music. An Introduction to perceptive Listening*, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1955, 249 Pág.

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 187 Pág.

Morales, Salvador, *Auge y ocaso de la música mexicana*, México: Editorial Contenido, S.A., 1975, 206 Págs.

Rattalino, Piero, *Historia del piano, El instrumento, la música y los intérpretes*, Trad. Juan Godó Costa, Barcelona: Editorial Labor, 1988

Rémy, Yves y Ada, *Brahms*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, 155 Págs.

Riemann, Hugo, *ANALYSIS OF J. S. BACH'S, Wohltemperirtes Clavier (48 Preludes & Fugues)*, London: AUGENER Ltd., 1912, 168 Pages.

Citas de Internet

Álvarez Abarca, Patricio, *Historia del Piano*. (En línea). Disponible en: <http://www.patricioalvarez.cl/piano/histopiano-3.htm> . Consultado 10 marzo 2012.

Bruno Stanblein, Kurt Honolka, Kurt Reinhard, Hans Engel, Paul Netil, *Historia de la Música*, 1980. (En línea). Disponible en: http://books.google.com.mx/books?id=sxATOVn7RX8C&pg=PA222&lpg=PA222&dq=mozart+sonata+en+do+menor+historia&source=bl&ots=4IIDG5DUvM&sig=sOzH5EFg8BSaiSxWH2zDKJm9Meo&hl=es&sa=X&ei=vdrPT-PIMuOQsQL_rfzTBO&ved=0CEEQ6AEwBTgU#v=onepage&q&f=false. Consultado 14 febrero 2012.

Buchet, Edmond, *Beethoven Leyenda y Realidad*, 1991.(En línea).Disponible en:http://books.google.com.mx/books?id=oe9J7sAMzp8C&pg=PA33&lpg=PA33&dq=beethoven+y+cramer&source=bl&ots=vSKE_G6uZC&sig=YKNVTI3K2qNRqSjya4cIXihjfts&hl=es&sa=X&ei=Qe5PT7HPKliCsgKCp5i4Dg&ved=0CEYQ6AEwBA#v=onepage&q=beethoven%20y%20cramer&f=false . Consultado: 9 de enero 2012.

Pajares, Alonso Roberto, *Historia de la Música en 6 boques (bloque 2) Géneros Musicales*, 2006. (En línea). Disponible en: <http://books.google.com.ar/books?id=f869AoDotkAC&pg=PA371&lpg=PA371&dq=historia+de+estudio+el+suspiro+de+liszt&source=bl&ots=EFC-AB-seD&sig=KZfL1jRJ2PFi5aAGvBAievleUUE&hl=es&sa=X&ei=8fdPT5W1D8iEsgLg4PyzDg&ved=0CD0Q6AEwBA#v=onepage&q&f=false> . Consultado 17 de febrero 2012.

Palmer, Willard A., *Chopin Etudes for the Piano*, Practical Performing Edition, ed (1992). (En línea). Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_\(Chopin\)#Estudios Op. 25](http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_(Chopin)#Estudios_Op._25).

Consultado 10 de enero 2012.

sebm90, *Franz Liszt*, 18 de junio 2010. (En línea). Disponible en:

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://franzlisztomania.wordpress.com/>. Consultado: 20 de marzo 2012.

Wolff, Christoph, *Johann Sebastián Bach el Músico Sabio*, 2003. (En línea).

Disponible en: http://books.google.com.mx/books?id=u4-HFo1eIDIC&pg=PA156&lpg=PA156&dq=análisis+Concierto+Italiano+Juan+Sebasti%C3%A1n+Bach&source=bl&ots=cwgr8_3JYZ&sig=DOVTrrR1eZYr24ljBmueSLf8-Uo&hl=es&sa=X&ei=eyxyT_ObC-WU2gXwv-jdDg&ved=0CEwQ6AEwBw#v=onepage&q&f=false

. Consultado: 8 de enero 2012.

Imágenes, fuentes documentales en Línea

Bach, Johann Sebastián

Google, *Imágenes de Johann Sebastián Bach*, Cuadro de Toby Edward

Rosenthal, Bach en Familia. (En línea). Disponible en:

<http://personales.ya.com/constan/imagenes.htm> . Consultado el 5 de mayo del 2012.

Brahms, Johannes

Google, *Imágenes de Johannes Brahms*. (En línea) .Disponible en:

http://www.google.com.mx/imgres?q=imagenes+Brahms&hl=es&rlz=1R2RNQN_esMX482&biw=837&bih=356&tbm=isch&tbnid=NI93Y_OrPVmMHM:&imgrefurl=http://geoffmyers.net/brahms/&docid=j6ywzc31aU2a2M&imgurl=

http://geoffmyers.net/brahms/images/Brahms.jpg&w=300&h=396&ei=3FWoT8_GOcq-2gWuk9GmAg&zoom=1&iact=hc&vpx=595&vpy=-37&dur=1186&hovh=258&hovw=195&tx=106&ty=173&sig=104572590712459458246&page=1&tbnh=95&tbnw=67&start=0&ndsp=16&ved=1t:429,r:7,s:0,i:80 . Fecha de consulta 5 de mayo del 2012.

Cramer, Johann Baptist

Blog, *Historia del Lenguaje Pianístico, Johann Baptist Cramer*. (En línea). Disponible en: <http://amanielalpiano.blogspot.mx/2010/01/johann-baptist-cramer-1771-1858.html> . Consultado el 5 de mayo 2012.

Chopin, Friedick

Google, *Fotografía de Friedick Chopin por Bisson (1848)*. (En Línea). Disponible en: <http://www.Google.com.mx/search?q=imagenes+chopin&oq=imagenes+chopin&aq=f&aqi>. Consultado el 4 de mayo del 2012.

Google, *Imágenes de Friedick Chopin*, (En Línea). Disponible en: http://www.google.com.mx/search?q=imagenes+debussy&hl=es&rlz=1R2RNQN_esMX482&prmd. Consultado el 6 de mayo del 2012.

Debussy, Claudio Aquiles

Google, *Imágenes Claudio Aquiles Debussy*. (En línea). Disponible en: http://www.google.com.mx/search?q=imagenes+debussy&hl=es&rlz=1R2RNQN_esMX482&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=7VOoT62XNanE2gWL0NSWBA&ved=0CFAQsAQ&biw=837&bih=356 . Consultado el 6 de mayo de 2012.

Google, *File:Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872.jpg*. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg?uselang=es . Consultado el 30 de agosto de 2012.

Händel, George Friedrich

Imágenes en Google, *George Friedrich Händel*. (En Línea). Disponible en: <http://www.lastfm.es/music/Georg+Friedrich+H%C3%A4ndel/+images>. Consultado el 7 de mayo del 2012.

Liszt, Franz

Wikipedia, *Franz Liszt*. (En línea). Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt . Consultado el 5 de mayo del 2012.

Blog do-mi-sol, *Franz Liszt*. (En línea).Disponible en: <http://do-mi-sol.blogspot.mx/2010/10/franz-liszt.html>. Consultado el 7 de mayo del 2012.

Blogspot, *Franz Liszt, amores peligrosos*. (En Línea).Disponible en: http://miho-entwistle.blogspot.mx/2011/09/franz-liszts-dangerous-love_12.html .Consultado el 8 de mayo del 2012

Wikipedia, *Imágenes de Franz Liszt*, Cuadro de Danhauser (1840). Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt . Consultado el 7 de mayo del 2012.

Ponce, Manuel, María

Archivo General de la Nación, portal de internet, *Manuel María Ponce imágenes*. (En Línea). Disponible en: <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-manuelm-ponce-galeria>. Consultado el 8 de mayo del 2012.

Manuel M. Ponce al piano. Imagen tomada del libro: **Centenario Manuel M. Ponce. 1882-1982**, Aguascalientes, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1982, p. 19. Consultado el 8 de mayo del 2012

Boda con Clema Maurel, septiembre 1917.

Imagen tomada del libro: **Centenario Manuel M. Ponce. 1882-1982**, Aguascalientes, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1982, p. 18. Consultado el 9 de mayo del 2012.

El Compositor Manuel M. Ponce, ca. 1905.
Sobre 2430. Fondo Personales. Archivo Gráfico **El Nacional**. Fototeca
INEHRM.

Mozart, Wolfgang Amadeus

Google, Len Sirman Press, *foto de Mozart gracias a la técnica de Papel – Taringa*. (En Línea). Disponible en:
<http://www.taringa.net/post/arte/7473233>. Consultado el 6 de mayo del 2012.

Imágenes de Wolfgang Amadeus Mozart, Lastfm. (En Línea). Disponible en:
<http://www.lastfm.es/music/Wolfgang+Amadeus+Mozart/+imagenes>
Consultado el 8 de mayo del 2012.

Rachmaninov, Sergei

Wikipedia, *Rachmaninov playing Steinway gran piano*. (En línea) .Disponible en:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rachmaninoff_playing_Steinway_grand_piano.jpg .Consultado el 5 de mayo del 2012.

Scarlatti, Doménico

Wikipedia, *Domenico Scarlatti*. (En Línea). Disponible en:
<http://www.educando.edu.do/centro-de-recursos/imagenes/domenico-scarlatti/> .Consultado el 7 de mayo del 2012.