

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

**OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO
QUE PRESENTA**

EMILIANO LUCA ORUÉ

**ASESOR: DR. MAURICIO RAMOS VITERBO
ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
MTRO. ARMANDO MERINO SPINOLA**

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2014



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.

Mi mayor agradecimiento y cariño:

A mi hermana Damiana, que siempre me ha dado su mano y me ha acompañado durante todo este camino.

A mi madre Marity, que en la distancia me ofreció su apoyo.

A mi maestro Armando Merino que ha sabido guiarme para cumplir esta meta.

Gracias por su sabiduría a los maestros: Jesús María Figueroa, Eunice Padilla, Mauricio Ramos, Carmen Betancourt, Gustavo Martín Marquéz, Francisco Viesca, Paolo Mello, Salvador Rodríguez, Irina Shishkina.

Gracias también para mi familia y amigos de aquí:

La familia Mújica Ramos, Dominique Petrich, Ingrid Lape, Esperanza Sánchez, Oscar Guardado, Víctor Hernández, Cynthia Hernández Andrea Padilla, Rafael Medina, Saúl Mayén, Mónica Mercedes, Ana Paula Sánchez, Cristóbal Juárez, Oscar Vázquez, Manuel Lara, Brenda Bautista, Eduardo Espinoza, Gilberto Luis, Jorge Montoya, Lucero Quintero, Eduardo de Santiago, Luis Rosas, Pablo Rainier, Raciél Pineda, Tania Miranda, Lizette Ortiz, Cecilia Pérez, y a mis amigos de natación.

Y a mi familia y amigos de allá:

A mi padre Ricardo, a mis hermanos Luciano y Agustín, a mis hermanitos Nelly y Riki, a mi abuela Lelia, a mi abuelo Rafael y a mi tía Grace.

A Vero, a Narel, a Andrea, al Instituto Superior de Música “Prof. Horlando Carmelo de Biasi” y a mis amigos y maestros de esa Institución.

ÍNDICE	Pág.
Agradecimiento	2
Programa	5
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	
Concierto Italiano en <i>fa mayor</i> BWV 971	6
• Aspectos biográficos de J. S. Bach	7
• Análisis del <i>Concierto Italiano BMW 971</i>	12
○ <i>Allegro</i>	15
○ <i>Andante</i>	21
○ <i>Presto</i>	22
• Reflexión personal	26
Ludwig van Beethoven (1770-1827)	
Sonata para piano n° 24 en <i>fa sostenido mayor</i>, Op. 78	28
• Aspectos biográficos de Ludwig van Beethoven	29
• Análisis de la <i>Sonata para piano n° 24 en fa sostenido mayor</i> , Op. 78	32
○ <i>Adagio cantabile – Allegro ma non troppo</i>	32
○ <i>Allegro vivace</i>	36
• Reflexión personal	39
Franz Liszt (1811-1886)	
<i>Harmonies poétiques et religieuses</i>	40
• Aspectos biográficos de Franz Liszt	41
• Análisis del <i>Ave Maria, Hymne de l'enfant à son réveil</i> y <i>Funérailles</i>	44
○ <i>Ave María</i>	45
○ <i>Hymne de l'enfant à son réveil</i>	48
○ <i>Funérailles</i>	50
• Reflexión personal	56

Maurice Ravel (1875-1937)	
<i>Sonatine</i>	57
• Aspectos biográficos de Maurice Ravel	58
• Análisis de la <i>Sonatine</i>	61
○ <i>Modéré</i>	61
○ <i>Mouvement de menuet</i>	63
○ <i>Animé</i>	64
• Reflexión personal	67
Manuel María Ponce (1882-1948)	
Cuatro danzas mexicanas	68
• Aspectos biográficos de Manuel M. Ponce	69
• Análisis de las <i>Cuatro danzas mexicanas</i>	72
○ I. <i>Vivo – Meno mosso, espressivo</i>	73
○ II. <i>Vivo – Piú lento</i>	75
○ III. <i>Vivo – Meno mosso</i>	76
○ IV. <i>Vivo – Poco meno</i>	77
• Reflexión personal	79
Conclusión	80
Bibliografía	81

PROGRAMA

- Concierto Italiano BWV 971 en *fa mayor* Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
- I. *Allegro*
II. *Andante*
III. *Presto*
- Sonata para piano n° 24 en *fa sostenido mayor*, Op. 78 Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
- I. *Adagio cantabile - Allegro ma non troppo*
II. *Allegro vivace*
- De “Harmonies poétiques et religieuses” Franz Liszt
(1811-1886)
- II. *Ave Maria*
VI. *Hymne de l’enfant à son réveil*
VII. *Funérailles*
- Sonatine Maurice Ravel
(1875-1937)
- I. *Modéré*
II. *Mouvement de menuet*
III. *Animé*
- Cuatro danzas mexicanas Manuel María Ponce
(1882-1948)
- I. *Vivo – Meno mosso, espressivo*
II. *Vivo – Piú lento*
III. *Vivo – Meno mosso*
IV. *Vivo – Poco meno*

J. S. Bach (1685-1750)

Concierto Italiano en *fa mayor* BWV 971

Aspectos biográficos de Johann Sebastian Bach

Durante la lucha entre la Reforma luterana y la Contrarreforma católica, la música fue utilizada en los siglos XVII y XVIII como medio de propaganda por las iglesias en competencia y por la alta nobleza, únicas instituciones capaces de mantener una capilla de músicos profesionales.

El pensamiento barroco (razón- sentimiento) se utilizó de forma muy evidente en el cuadro musical. La razón en cuánto a que intenta buscar el lado científico de las cosas, y por otro lado el sentimiento se hará evidente en todos los campos. La transmisión de las emociones se organizaba a través de la teoría de los afectos y la retórica, ambas doctrinas ayudaron a sentar las bases de la autonomía del lenguaje musical, de manera que éste fuera capaz de competir con el lenguaje verbal a la hora de suscitar afectos en el hombre, aún cuando lo hiciera en un terreno diferente, empleando tan solo medios e instrumentos propios del lenguaje musical.

Dos estilos completamente diferenciados dominaron la música europea del Barroco medio y tardío:

El *estilo francés*. Con la corte de Luis XIV en Versalles como centro de resplandor, fue un estilo conservador basado en formas de danza: piezas breves (unidas en la *suite*) de forma fija bipartita, estructuradas en frases cerradas y simétricas y una compleja ornamentación, estandarizada en figuras escritas.

El *estilo italiano*. Gracias a la constante innovación estilística generada en las ciudades italianas (Venecia, Nápoles, Roma y Bolonia), las invenciones de la música italiana fueron imitadas en todos los centros musicales europeos. El estilo italiano, ejemplificado por Vivaldi, se caracteraba por la utilización de una tonalidad fuertemente marcada a través de escalas, cadencias y progresiones, una melodía al servicio de la armonía, frecuentes modulaciones, un rápido ritmo armónico, formas abiertas (de frases asimétricas) y el uso libre de la improvisación. Así, en Alemania, los compositores se adaptaron alternativamente a ambos estilos, aplicando al mismo tiempo su tradición polifónica local.

Johann Sebastian Bach representa la fusión de esos estilos. En opinión de Scheweitzer la vida burguesa del genio Alemán fue simple, pero, si bien se limitó a un medio modesto, supo mantener el contacto con el mundo; fue un maestro en el arte de madurar en sí mismo las numerosas impresiones que recibía del mundo exterior; ignoró las grandes incertidumbres sobre el camino a

seguir y las luchas para conquistar la estimación de sus contemporáneos. Y por último, hubo absoluta identidad entre el ideal que perseguía y las labores diarias que lo ocupaban, es decir, las de servir al culto protestante.

Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, una ciudad del estado de Turingia (Alemania). Perteneció a una numerosa familia dedicada a la música. En sus primeros años tuvo una doble formación musical: la de la escuela pero principalmente la de su casa con su padre y su tío. Su padre le enseñó el violín y de su tío aprendió a tocar el órgano y el clavecín.

Luego de la muerte de su padre, Bach se mudó a Ohrdruf donde vivía su hermano mayor Johann Christoph, quién se convirtió en su verdadero maestro de órgano. Bach viajó por toda Alemania para obtener la más completa formación musical.

En 1700 se dirigió a Lunenburgo, donde fue admitido como soprano en el coro de la ciudad y conoce allí a Georg Böhm (1661-1733), uno de los más grandes organistas de la época. Lunenburgo estaba muy cerca de dos centros musicales de gran importancia: Hamburgo, donde vivía Johann Adam Reincken (1643-1722), uno de los máximos representantes de la escuela alemana del norte, y Celle, una de las cortes alemanas en donde con más intensidad se cultivaba la música de orientación francesa y donde Bach se familiarizó con el estilo francés de las *suites*, *ouvertures*, etc.

En 1703 encontró un puesto como violinista de la orquesta del duque de Weimar, pero poco tiempo después se le presentó la oportunidad, ese mismo año, de ser el organista de la Neuerkirche de Arnstadt, puesto que interesaba mucho más a Bach que el de violinista. En esta época toma clases con Dietrich Buxtehude (1637-1707).

Debido a la tensión con las autoridades de Arnstadt por un viaje que se prolongó, Bach tuvo que buscar un nuevo trabajo. En esta ocasión, dada la muerte del organista de la iglesia de San Blas de Mühlhausen, preguntaron a Bach si quería asumir el puesto, por lo cual él aceptó (14 de junio de 1707). Ese mismo año se casa con su prima segunda Maria Barbara Bach.

También en Mühlhausen Bach tuvo dificultades. Cuando apenas había pasado un año desde su nombramiento, el joven compositor tuvo que abandonar la ciudad, ya que, en materia de música, y sobre todo música sagrada, no admitía compromisos. Los miembros del Concejo entendían por dicha música la habitual, y Bach, en cambio, entendía la música nueva, la que él había estudiado, lo

que había aprendido de sus maestros, sobre todo con Buxtehude. Por esa razón, y habiendo obtenido un mejor puesto de organista en la corte de Weimar, presentó a las autoridades la renuncia de su cargo.

Por consiguiente, en julio de 1708 Bach abandonó Mühlhausen para instalarse en Weimar, donde permanecería hasta 1717, siendo organista de la corte y músico de cámara. Era el puesto más prestigioso y mejor retribuido que había tenido hasta entonces.

Con Weimar se abre para Bach una época de gran creatividad: escribe entonces, para la iglesia, sus primeras grandes composiciones organísticas y para los conciertos -de cámara-, las de clave. Bach no se limitó a escribir obras propias, la constante actividad musical, tanto en la iglesia como en la cámara, imponía un repertorio extenso. Además, en esta época comenzó la estupenda serie que forman las *cantatas*. Además de sus ocupaciones oficiales, Bach desarrolló una importante actividad como maestro, que también llevaría a cabo más tarde en Köthen y en Leipzig.

Debido a la mala relación de Bach con el duque Wilhelm Ernst, que poseía ideas absolutistas y llevaba sus tendencias religiosas a extremos exagerados, tuvo que buscar un nuevo camino. Lo encontró en Köthen pues quedaba libre el puesto de *Kapellmeister*, y lo consiguió en agosto de 1717.

En Köthen, Bach tuvo que componer muchas obras, casi toda instrumental, ya que la música religiosa estaba excluida. De aquí se conocen sus Conciertos instrumentales: *Conciertos de Brandemburgo*. Su música de cámara para instrumentos solistas, sin acompañamiento: tres *Sonatas* y tres *Partitas* para violín, las seis *Suites* para violonchelo y la *Sonata* para flauta. Su música para instrumentos solistas con acompañamiento de clave: seis *Sonatas* para violín, tres *Sonatas* para viola da gamba y seis *Sonatas* para flauta. Y su música para clave: las tres colecciones didácticas: la destinada a su hijo Wilhelm Friedemann, la dedicada a su segunda esposa Anna Magdalena y el *Das Wohltemperierte Clavier I*. Esta música figura entre lo más importante de Bach dentro del género instrumental.

En esta época (1720) fallece su esposa Maria Barbara y tiempo después contrae matrimonio con Anna Magdalena Wülcken, en diciembre de 1721. A Bach se le presentó un nuevo trabajo al quedar vacante el puesto de *Kantor* de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, por la muerte de su titular Johann Kuhnau, en 1722. Fue entonces, que el 15 de mayo de 1723 ingresa a dicho lugar y

comienza el período más glorioso de la vida de Bach y de su actividad como compositor, un período y una actividad que dejarían huella en la historia de la música universal. Sus deberes fueron enseñar a los alumnos y componer y dirigir la música en las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás.

Bach vivió en Leipzig la mitad de su vida creadora y además, produjo allí lo mejor de su obra. La parte fundamental la constituye la música religiosa, sobre todo las *Cantatas*. Escribió en esta época sus Pasiones -de las cuatro compuestas se conservan sólo dos: la de *San Juan* (1724) y la de *San Mateo* (1729)-, el *Magnificat en re mayor* (1723), los *Oratorios de Navidad y de Pascua* (1734-35), así como la gran *Misa en si menor* (1733).

Continuó también su producción para clave: en 1731 publicó su primera parte del *Clavierübung*, a la que siguió una segunda parte en 1734. Entre sus mayores obras está el *Concierto italiano* (1734), incluido en el *Clavierübung II*, las *Variaciones Goldberg* (1741-42), incluidas en el *Clavierübung IV* y la segunda parte del *Clave bien temperado* (1744). Así también *La ofrenda musical* (1747) y *El arte de la fuga* (1749-50).

Durante los dos últimos decenios de vida de Bach el gusto musical que reinaba había comenzado a experimentar profundos cambios. La tendencia que dominó fue la vuelta a la simpleza de la monodia acompañada. Bach estaba en contra de dicha tendencia, consecuentemente, su música generó desinterés. Esto le ocasionó un aislamiento musical, aunado a una progresiva pérdida de la vista, que lo obligó a encerrarse cada vez más en sí mismo.

Bach fue, ante todo, un organista. En su infancia y su juventud estudio sólo para ser organista. Pero además también tocó el violín y fue un excepcional intérprete del clave, tuvo además un conocimiento exhaustivo de la técnica de la flauta, el oboe, el violonchelo, el laúd y la viola da gamba. Su música plantea problemas técnicos a los instrumentistas, de modo que al estudiarla resulta muy didáctica, a la par de su enorme genio compositivo demostrado en cada obra. Ésta es la herencia de un saber profundo en la música, hasta en la afinación y construcción de instrumentos musicales de acuerdo con la teoría de su tiempo. De hecho, Bach tuvo que hacer frecuentes viajes para probar nuevos órganos e intervino en la construcción y reparación de otros, pues gozaba de gran fama como excepcional organista y como conocedor profundo de dicho instrumento y de sus problemas. Este servicio lo llevó a conseguir sus diferentes trabajos durante toda su vida.

Los instrumentos de tecla utilizados por el compositor fueron el órgano (propio de los grandes espacios dentro de las iglesias), el clave, espineta o virginal y el clavicordio. Los cuales se diferencian por sus diferentes características de construcción.

La cronología¹ de la vida creadora de Bach en las distintas ciudades donde vivió fue:

1. Las obras de juventud en Ohrdruf, Luneburgo y primera estancia en Weimar y Arnstadt (hasta el año 1707).
2. Las obras de los primeros años de madurez en Mulhausen y segunda estancia en Weimar (1707-1717).
3. Las obras del período en Köthen (1717-1723).
4. Las obras de la primera época en Leipzig (1723-1734).
5. Las últimas obras en Leipzig (1734 hasta su muerte en 1750).

¹ Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: su vida, su obra, y época*. México: Ganesa, 1950.

Análisis del Concierto Italiano BMW 971

Durante la primera época en Leipzig, en el año 1731, Bach reunió seis partitas para clave (BWV825- 830) compuestas anteriormente desde 1726 (una partita por año) y las publicó bajo el título de *Clavier-Übung*, primera parte. *Übung* significa ejercicio, pero no en el sentido de “estudio” si no que está tomado en sentido general y más bien podría traducirse por *divertimento* (Schweitzer, 1955).

Luego en 1734, formando parte de las últimas obras en Leipzig, publicó la segunda parte del *Clavier-Übung* que contenía un *Concerto nach Italiaenischen Gust* (Concierto al gusto italiano) (BWV 971) y una nueva partita u *Oberture nach Französischer Art* (Obertura al estilo francés) (BWV 831).

En 1739 apareció una tercera parte que contiene obras para órgano y clavecín.

En 1742, finaliza la cuarta parte de estas publicaciones con un *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria con distintas variaciones) (BWV 988) conocidas como “Variaciones Goldberg”.

A lo que nos respecta, en la segunda parte del *Clavier-Übung*, Bach saludaba a las dos naciones que, en su tiempo, ejercían la mayor influencia en la música alemana, representando a cada una con una forma característica de *composición orquestal* que él transcribió para clave.

En principio, el significado barroco de *concerto* es diferente al concepto que se tiene de concierto con un instrumento solista de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante, ya que la partitura no incluye una parte solista acompañada de una orquesta, si no que, lo fundamental del *concerto* es el diálogo de diferentes grupos instrumentales. Así, un *concerto* sólo tiene que estar estructurado sobre el desenvolvimiento de dicho diálogo y de los enunciados musicales típicos de esta forma. La forma general lo proporcionan los pasajes *tutti* en el que todos los instrumentos enuncian lo mismo en conjunto, mientras que el *solo* se presenta a medida que el *tutti* hace su exhibición. Los medios técnicos más importantes con los que se explicaba este tipo de discurso eran la articulación y la dinámica. La dinámicas se dan entre el *solo* y el *tutti*, ya que en principio el *tutti* debe ser *forte* y el *solo* deber ser *piano* (Harnoncourt, 2003, pp. 65-66).

Así entonces, en el *Concierto italiano*, Bach da directrices para el empleo de dos teclados o manuales en el clave (el de arriba es *piano*, y el de abajo es *forte*) y por lo general, las secciones de *tutti* tienen que ser tocadas con ambas manos en *forte*, mientras que en los solos, la melodía es *forte* y el acompañamiento se presentan en *piano* (Geiringer, 1982, p. 302).

En la *Obertura al estilo francés*, el compositor empleó este nombre tan poco usual porque intentaba infundir nueva vida a la estructura de la *partita*. Tomó como modelo la forma, entonces de moda, de la *suite* orquestal o instrumental de danzas precedida de una obertura a la francesa, y la trasplantó al clave (Geiringer, 1982, p. 301).

En el concierto para clave sin acompañamiento, Bach regresaba a sus adaptaciones para teclado de obras para violín y orquesta del período de Weimar. Su primera experiencia directa en el tratamiento de la materia orquestal fue la de transcribir y adaptar al órgano conciertos instrumentales de otros compositores como Vivaldi y Marcello.

Edmond Roethlisberger, escribe: “el punto de partida del *Concierto italiano* se encuentra en las partituras originales de los conciertos de Vivaldi. En la comparación de las transcripciones (de Bach) del *Concierto* (en *sol mayor*) de Vivaldi con el *Concierto italiano*, se entiende que ambos son exactamente de la misma esencia y forma. De ello se deduce que el *Concierto italiano* es, en principio, un concierto para un instrumento solista y orquesta, donde Bach únicamente escribió una reducción para clave solo (una especie de transcripción de la concepción original)” (Roethlisberger, 1920).

El primer movimiento del *Concierto italiano* está relacionado con el género de concierto para orquesta de una manera muy notable. Es importante además destacar, como dice el compositor alemán Scheibe, que: “los conciertos también se escriben para un instrumento solo, sin acompañamiento de otros, especialmente los conciertos para clave o laúd. En estas piezas la estructura básica se mantiene igual que en los conciertos para distintos instrumentos. El bajo y las voces medias se añaden de vez en cuando para crear contraste y densidad. Los pasajes *tutti* o *solo* se diferencian y las ideas se concluyen con una cadencia. De ese modo, una composición con este tipo de escritura se asemeja a una con muchos instrumentos (Scheibe, 1745).

Roethlisberger considera que en los conciertos de Vivaldi los contrastes entre el *tutti* y los *solos* son evidentes, en la transcripción de Bach, por el contrario, el efecto general es vago. Por ello, es claro que Bach, cuando realizó su transcripción, buscaba producir el efecto original y de ahí que reforzó el *tutti* por medio de los dos manuales del clavecín, y así cumplir con las características de contraste de la versión orquestal. Así pues, Roethlisberger encuentra una justificación para el uso de los dos manuales del clavecín en el *Concierto italiano*.

También Bach utiliza las semicorcheas en el bajo como un medio de compensación de algo que se ha perdido: el contraste de la densidad. Los “ecos” de *piano* dentro del *ritornello* del primer movimiento, son bastante comunes en los conciertos de Vivaldi y Bach, y por supuesto, aparecen en las transcripciones (García, 2004, p. 14).

El compositor y director de orquesta Federico García llega a la conclusión de que Bach compuso el primer movimiento del *Concierto italiano* con la idea de imitar, hasta el último detalle, el resultado de transcribir un concierto orquestal al teclado. Sin embargo, los otros dos movimientos no lo son (García, 2004, p. 16). No obstante ello, a través del contacto personal que he tenido como intérprete de este concierto, yo pienso que el segundo movimiento si lo es dado que Bach lo escribió en la mismo estilo en el que escribió el mayor número de los movimientos lentos de los conciertos para clave y orquesta. En lo que respecta al tercero movimiento, coincido con Federico García, ya que Bach realiza una serie de juegos entre el bajo y la melodía que no se encuentra en los conciertos de solista y orquesta.

En cuanto a otro aspecto, Bach valoraba mucho a los italianos. Estudió a sus músicos copiando las obras sin haber salido de Alemania y pudo sacar de ellos gran provecho. Logró sintetizar la claridad melódica italiana con el rigor estructural y la profundidad armónica propias.

Además, la riqueza de los motivos musicales, el empleo de los materiales temáticos, y el perfecto equilibrio entre contenido emocional y forma musical, irradia la serenidad y la alegría de un maestro en el supremo dominio de su arte, mereciendo el afecto y la admiración que los músicos siempre han sentido por él (Geiringer, 1982, p. 311).

1er Movimiento: Allegro

El compás del primer movimiento es de 2/4 y se encuentra en la tonalidad de *fa mayor*. Posee cinco partes, separadas en dos secciones (*tutti/solo*). El *tutti* antecede al *solo*, por lo que la pieza presenta cinco *tutti* seguidos por cuatro *solo* (la quinta parte no presenta *solo*).

La primera sección de la primera parte (compás 1 al 52) es una sólida presentación de los diferentes temas del *tutti*.

Dentro de esta sección, se presentan tres diferentes temas. El primero de ellos (A, figura 1) se compone de cuatro compases, cuyo motivo empieza en la mano izquierda ejecutando un acorde de tónica (I) en el tiempo fuerte y cuyo carácter es amplio y solemne.



Figura 1, cc. 1-4

Luego, este motivo se repite en el tono de la dominante (V), una quinta arriba. El segundo tema B (Figura 2) se presenta en anacrusa como un solo de violín en semicorcheas y a diferencia del tema A, posee un carácter más ligero. Se repite el motivo primero en la dominante y luego en la subdominante (IV) dando inicio al tercer tema C.



Figura 2, cc. 9-11

El tema C (Figura 3) inicia con anacrusa en el bajo en armonía de dominante, el motivo se repite tres veces en la dominante para luego pasar a una sección más grande que conduce a una cadencia

de engaño al séptimo grado de la dominante, y posteriormente finalizar la primera sección, con una cadencia perfecta (Figura 4)



Figura 3, cc. 15-16



Figura 4. cc. 27-30

En la segunda sección se encuentra el primer *solo* (figura 5), cuyo motivo se presenta al estilo de melodía acompañada, muy característico de la escuela italiana. Este motivo se repite primero en la tónica, para luego volverse a repetir con una variación más virtuosa.



Figura 5: primer *solo*, cc. 31-34

Luego se presenta una progresión modulante ascendente (*fa, sol, la*) (figura 6) cuyo motivo es una variación del acompañamiento del tema C en movimiento al espejo, que termina en una cadencia perfecta a la dominante e inicia el primer *ritornello* (segunda parte).



Figura 6: progresión, cc. 43- 45

En la segunda parte (compás 53 al 102) hay una elaborada exploración de los temas.

En la primera sección el *tutti* aparece con el tema A (figura 7), pero ahora en la dominante y una variación en la parte del bajo, cuyo motivo son escalas descendentes mientras la mano derecha ejecuta el tema A alterado, produciendo una inflexión a la tónica.



Figura 7: *tutti ritornello*, cc. 53-56

Se vuelve a repetir dicho tema en la tónica, cuya inflexión en la subdominante (IV) lleva a una progresión descendente (*si bemol, la, sol*) derivada del tema B, en la subdominante (figura 8).



Figura 8: progresión descendente, cc. 61-64

Luego inicia con anacrusa en la mano izquierda, una inflexión en el relativo menor (*re*), que se vuelve a repetir con una variación en eco (figura 9) y continúa con una progresión (figura 10), que se hace cada vez más estrecha. De ahí se pasa al adorno que conectó el tema B con tema C (compás 13 y 14), y empieza la misma idea del tema C pero ahora en la dominante del relativo menor (V/vi), cuya cadencia modula al relativo menor (vi, *re*).



Figura 9, cc. 65-66



Figura 10, cc. 69-72

Con una escala ascendente de *re menor* en el bajo y el posterior ingreso de la mano derecha con un bordado sobre la nota *la*, inicia el nuevo *solo* (figura 11), segunda sección.



Figura 11: segundo *solo*, cc. 91-92

El modelo del bordado se presenta tres veces de forma ascendente para pasar a una progresión descendente (*sol, fa, mi bemol*) y presentar con una cadencia perfecta el tercer *tutti* (tercera parte, compás 103 al 138) (Tema A) en armonía de subdominante (VI de *re menor*, figura 12). El final del *tutti*, va a conducir a una progresión descendente (*do, si bemol, sa, sol*, figura 13) derivado del retardo característico que posee dicho tema, con un acompañamiento de 16vos que conducirán a un

nuevo motivo parecido al acompañamiento del tema C, pero ahora en la mano izquierda y con un trino en la mano derecha (figura 14).



Figura 12: *tutti*, cc. 103-106



Figura 13: progresión. cc. 106-110

Este motivo (figura 14) se repite tres veces en progresión descendente: la primera en la dominante de *sol*; la segunda en la dominante de *fa*; y la tercera en la dominante de *sib*, pero en este caso ya no lo acompaña un trino, sino que forma una variación sobre la misma idea y se conecta a una progresión modulante al relativo menor.



Figura 14, cc. 112-120

Esta nueva parte es el tercer *solo* (figura 15) formado por una progresión descendente en terceras (*re, si bemol, sol*) y se conecta a un puente modulante (figura 16) para regresar a la tónica y al *tutti* (cuarta parte).



Figura 15: tercer *solo*, cc. 129-134



Figura 16, cc. 135-138

En la cuarta parte (compás 139 al 162), la primera sección es el tema A en la tónica (I) (figura 17) cuyo motivo es igual al *tutti* de la segunda parte, pero en este caso, luego de la inflexión a la subdominante, el bajo modula y la repetición de dicho tema se elabora en la dominante del quinto grado (V/V) de *fa*. De esta inflexión se pasa al tema E en la dominante de *fa mayor* (figura 18) que forma el cuarto *solo*. Luego, dicho tema se conecta a un puente modulante (figura 19) para regresar nuevamente a la tónica mediante una cadencia perfecta y finalizar el movimiento con la quinta parte (compás 163 a 192), cuya forma es idéntica a la primera sección.



Figura 17: *tutti*, cc. 139-146



Figura 18: cuarto solo, cc 147-148



Figura 19: puente modulante, cc. 157-162

2do Movimiento: Andante

“Los segundos movimientos en los conciertos para solista y orquesta del estilo barroco son concebidos muy a menudo como canciones instrumentales o, incluso, arias. La orquesta, pues, se convierte de hecho en un instrumento de acompañamiento y el diálogo tiene lugar de manera imaginaria entre el solista y el oyente al que se dirige. El acompañamiento es, la mayoría de las veces, muy sencillo; en los conciertos de Bach está incluso dispuesto sobre un *basso ostinato*” (Harnoncourt, 2003, p. 67)

Esta es la forma que posee el segundo movimiento del *Concierto italiano*, a modo de un gran *solo*. El tratamiento del material, al igual que en el primero, se muestra similar a la orquesta. El movimiento es tranquilo, en tonalidad de *re menor* y está separada en dos grandes partes, dividida en dos secciones cada una.

La primera parte inicia con el acompañamiento de la orquesta a modo de introducción y le sigue la presentación del tema, que se desarrolla a un ritmo acompasado, condicionado por el *ostinato* del bajo (figura 20). La melodía se transforma a medida que la armonía cambia en el bajo, siempre con el dibujo de 16avos y 32avos presente en los movimientos lentos.

Figura 20, cc. 1-4

La segunda sección (c.13) inicia con un pequeño desarrollo del tema, cuya progresión da lugar al comienzo del cambio armónico en el compás 19. La reiteración del *do* en el bajo, a modo de pedal armónico, anuncia la modulación a la medianta (III) en el compás 27 (cadencia V/III III).

Luego de la cadencia, se vuelve inmediatamente a *re menor* (c. 28) e inicia la segunda parte, cuya forma es parecida a la primera. De esta manera se une el bajo de los primeros compases de la primera sección con la progresión de la segunda sección y presenta el mismo pedal armónico pero ahora en la dominante de *re menor*. Luego de su resolución, y una cadencia a la tónica homónima (I_h), inicia una *coda*, que presenta los últimos compases del movimiento.

3er Movimiento: *Presto*

A diferencia de los dos primeros movimientos que poseen una escritura acorde a una transcripción orquestal, el tercero presenta una disposición diferente. Por un lado, la prominencia general en el contrapunto de las dos partes, y por el otro, los temas que se invierten en ambas secciones. Por lo tanto, podría ser que Bach exploró más libremente las posibilidades entre la orquesta y el clavecín.

Este movimiento tiene forma de rondó y a mi manera de ver se divide en tres partes: exposición, desarrollo y reexposición.

La exposición tiene tres secciones. En la primera se presenta el *tutti* y el tema principal en la tónica *fa*. Luego del tema (A, cc. 1-4, figura 21) se presenta el tema B (5-12, figura 22). Luego se vuelve a repetir el tema A, y se introduce el tema C (cc. 17-24, figura 23) que finaliza con una cadencia V-I.



Figura 21: *tutti*, tema A, cc. 1-4



Figura 22: *tutti*, tema B, cc. 5-12



Figura 23: *tutti*, tema C, cc. 17-24

La segunda sección presenta el primer *solo* (tema D, figura 24), y su forma tiene una pregunta que luego es invertida en la respuesta, seguida de una progresión modulante, cuya función será volver a presentar la propuesta de inversión pero ahora en la dominante (V) (cc. 45-52). Después aparece otra progresión modulante que finalizará con el primer *ritornello* en la dominante (V, tercera sección). Dicha progresión es de importancia pues se utiliza como tema en el desarrollo (figura 25).

Pregunta

Respuesta

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'Pregunta', consists of two staves. The upper staff is marked 'piano' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is marked 'forte' and contains a bass line with eighth notes. The second system, labeled 'Respuesta', also consists of two staves. The upper staff is marked 'forte' and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is marked 'piano' and contains a bass line with eighth notes. Both systems are in a 2/4 time signature and feature a key signature of one flat.

Figura 24: *solo*, tema D, cc. 25-32

The image shows a fragment of musical notation with two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and a slur over a phrase. The lower staff is marked 'forte' and contains a bass line with eighth notes. The notation is in a 2/4 time signature and one flat key signature.

Figura 25: progresión (fragmento), cc. 25-32

El *ritornello* (c. 65) se presenta con el tema C y luego de una cadencia perfecta presenta un nuevo *solo* en la tónica con una estructura V- I- V- I (tema E, figura 26). Dicho tema hace una inflexión al IV para luego conectarlo con un puente modulante (c. 85) e iniciar el desarrollo ahora en el relativo *re menor* (sexto grado de la escala: vi, c. 92).

The image shows a musical score for 'solo, tema E' consisting of two staves. The upper staff is marked 'piano' and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes. The notation is in a 2/4 time signature and one flat key signature.

Figura 26: *solo*, tema E, cc. 77-80

En el desarrollo habrá cambios constantes entre *tutti* y *solo* y en el ámbito armónico utilizará diferentes inflexiones cercanas al *vi*. Esta parte inicia entonces con un nuevo *tutti* y el tema principal ahora en el bajo. Luego de ésta presentación, inicia un nuevo *solo* (c. 104) derivado de la progresión antes mencionada (figura 25). Aquí es donde aparecen los cambios frecuentes: en el compás 113 inicia el *tutti* en *si bemol mayor* pero rápidamente surge el *solo* cuatro compases después. A ello le sigue el *tutti* en *re menor* (c. 125) para continuar con el *solo* y pasar al siguiente *tutti*, ahora en *la menor*. De aquí rápidamente modula a la tónica *fa mayor* e inicia la reexposición.

En la reexposición aparece el siguiente *solo* con el tema E tres veces repetido: primero en *fa mayor*, luego en *sol mayor* (dominante del quinto grado: V/V) y por último *do mayor* (V). En la resolución a la tónica, se presenta el tema D más grave y se une a la progresión de la figura 25 que va a derivar en el inicio del último *ritornello* igual al del principio, pero con variantes en el bajo.

En lo personal y a través de este análisis pude comprender:

- Como Bach concibió el estilo italiano.
- La riqueza armónica de la obra.
- Ver con claridad las diferencias entre *tutti* y *solo*, del mismo modo los respectivos temas de cada uno.

Reflexión Personal

Interpretar la música de Bach supone siempre un gran reto, debido a que sus obras son muy complejas desde el punto de vista compositivo y de ejecución, ya que en ella se encuentran todas las dificultades del repertorio para teclado de la primera mitad del siglo XVIII. Es por esto que su música es muy formativa e indispensable su estudio para todos los pianistas. En este sentido, su música requiere de la consideración de varios aspectos importantes: articulación, esto es, el toque que hay que dar a los sonidos: *legato*, *staccato*, *portato*, fraseo, digitación, dinámica, carácter. De igual modo, sus obras permiten que el estudiante se inicie en el uso de mecanismos propios del piano, tales como el uso del pedal, el cual permite enriquecer la sonoridad e incrementar las posibilidades de color en el sonido. Estos recursos que Bach no conoció, seguramente los hubiera utilizado de haberlos conocido, por lo que sería un error despreciarlos.

Ahora bien, refiriéndome al *Concierto italiano*, haré una descripción general de los puntos mencionados:

- Como ya indiqué, la obra está concebida como un concierto para instrumento solista y orquesta. Por ello, las partes del *tutti* de las partes *solo* se deben diferenciar. Para lograrlo, Bach utilizó los dos manuales en el clavecín. En los *tutti* las dos manos van *forte* y en *solo* la mano izquierda es *piano* y la derecha *forte*. Esto por lo menos en el primer y segundo movimiento, ya que el tercero está escrito con una idea diferente.

De este modo, y basándome siempre en la primera idea escrita por Bach, hago uso de la dinámica para dar el contraste necesario. Dentro de esta dinámica general hay cambios en el color de los sonidos, acorde con la estructura armónica de la obra, ya sea ésta en modo mayor o en modo menor. El resultado de ello es la presentación de diferentes planos sonoros.

Por último, me es importante destacar que el recurso del *crescendo* y del *diminuendo* es utilizado en el segundo movimiento para dar dirección a las frases.

- El concierto es muy enérgico, por lo que se necesita mucho carácter y fuerza para imitar el efecto orquestal y los movimientos virtuosos del solista.

- La mayoría de las dificultades técnicas se encuentran sobre las partes del solista, ya que son rápidas y con adornos. Además, la música de Bach es un flujo constante, lo cual dificulta los momentos para renovar el ímpetu y tocar lo que sigue.
- Cuando ligamos o separamos los sonidos hay un mundo de posibilidades y acentos diferentes.
- La forma de articular y expresar lo que se quiere decir lleva tiempo y práctica. La mano y el músculo deben irse acomodando hasta que de manera natural se ejecute la idea. Esto sucede en la música de Bach aunque esto es válido para toda la música en general.
- La digitación es de gran importancia para poder ejecutar las diferentes voces en movimiento o para la sustitución de dedos en notas tenidas. Se necesita pensar y digitar contrapuntísticamente, es decir, de forma horizontal más que de forma vertical.
- El uso del pedal es muy personal y enriquece el sonido en general, sobre todo para los acordes y los acentos. Su uso debe ser discreto y con cambios frecuentes, lo cual no resta a la sonoridad su riqueza de armónicos.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata para piano n° 24 en *fa sostenido mayor*, Op. 78

Aspectos biográficos de Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en una época llena de profundas convulsiones sociales y políticas. Entre los diversos escenarios que en este sentido se contemplaban en la Europa de ese tiempo, se encontraban por un lado, las continuas luchas por el poder y por la hegemonía en los territorios austroprusianos. En este marco, las aventuras expansionistas de José II, que pretendían intercambios de diversos territorios, provocaron consecuentemente la Guerra de Sucesión de Baviera (1778-1779). Por otro lado, la sociedad francesa se encontraba en la antesala de su Revolución, avivada por la creciente influencia de Montesquieu, Rousseau y Voltaire, quienes con su lucidez y pensamiento erosionaron las raíces del estado absolutista. Tampoco estaba lejos la Guerra colonial franco-inglesa (1754-1763) mientras que al otro lado del atlántico, se precipitaba irremediabilmente la Guerra de Independencia en Norteamérica (1775-1783).

Tal efervescencia política influyó naturalmente en la actividad artística de los últimos años del siglo XVIII, apartándola cada vez más de los ideales estéticos del mundo neoclásico. La música de Ludwig van Beethoven es en este ámbito un fiel retrato de esos tiempos de cambio.

En el campo específico de la composición musical, una corriente surgida en el primer tercio del siglo XVIII había ido introduciendo ideas nuevas. Una de éstas, fundamental por su importancia, fue la implantación de la estructura de melodía acompañada, misma que provenía del campo de la ópera. Con su llegada, el lenguaje contrapuntístico emblemático del barroco -llevado a las más altas cimas por Johann Sebastian Bach- se fue disolviendo. Esta innovación hizo más sencillo el discurso musical, puesto que todo él giraba en torno a un solo centro: la melodía. Ésta a su vez, se sujetó a normas específicas, siendo acotada a secciones similares a los versos y las estrofas que tenían un principio y un final claramente detectables y un momento álgido localizado generalmente en el centro. Otro de los giros se dio en el terreno de la antigua *suite* de danzas y de la antigua sonata, de cuya transformación surgió la forma emblemática del nuevo estilo: la sonata clásica. Este género instrumental, llevó el nombre de *sinfonía* y de *concierto* para instrumento solista en el ensamble orquestal. A la par de la sonata como género surgió la *forma-sonata*, la cual se caracterizó por tener una estructura ternaria integrada por la exposición de dos temas, un desarrollo (de esos dos temas) y una reexposición (de los mismos temas). Junto con Franz Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven llevó a su máximo esplendor el desarrollo de ésta forma.

Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. Dejando a un lado las obras su temprana adolescencia, su vida y su obra han sido unánimemente divididas en tres períodos.

De su etapa de adolescencia es importante señalar el trabajo realizado con su maestro Christian Gottlob Neefe (1748-1798), con quién estudió *El clave bien temperado* y el *Arte de la fuga* de J. S. Bach, hecho que le proporcionó grandes conocimientos sobre el juego contrapuntístico y perfección en su técnica instrumental, tanto en el terreno compositivo como en el terreno interpretativo. Es característico también de ésta época su espontánea inclinación hacia la improvisación, misma que a lo largo de su vida provocó gran admiración.

El primer período (1792-1800), que ha sido considerado en diversas biografías como la época *clásica* del compositor, inicia con la llegada a Viena. Aquí estudió, entre otros, con Albrechtsberger, Haydn y Salieri. De 1793 hasta 1800, Beethoven se dio a conocer en los círculos musicales vieneses. Cerca del final de ésta época (hacia 1797) fue cuando empezaron a aparecer los primeros síntomas de su sordera, lo cual redundó en un énfasis mayor hacia su actividad como compositor y un abandono gradual de su actividad como intérprete. Son de éste período sus primeras once sonatas para piano, los dos primeros conciertos para el mismo instrumento y diversas obras de cámara con piano obligado. Así mismo, corresponden a ésta época sus primeros seis cuartetos para cuerda, obras diversas para ensambles de alientos y su primera sinfonía op. 21, con la cual concluye el primer período y da inicio el segundo.

Los años que van de 1800 a 1814 simbolizan el segundo período del compositor caracterizado por obras de mayor madurez. Éste período, es el más rico en producción musical y a la vez el más destacado por la trascendencia que tuvieron posteriormente las obras escritas entonces. Estos catorce años muestran la plenitud del compositor, tanto en su labor compositiva como en su vida amorosa y representan el momento en el que él logró romper con la tradición clásica para abrir la puerta hacia un nuevo panorama en el campo de la música. De esta época datan las siguientes 7 sinfonías, los conciertos para piano números 3, 4 y 5, el Concierto para violín, la ópera *Fidelio*, la primera misa, las sonatas para piano de la N° 12 a la N° 27, los cuartetos de cuerda del N° 7 al N° 11, las tres primeras sonatas para violoncelo y piano

En el tercer y último período de la vida de Beethoven, en el que su sordera se hizo absoluta, el lenguaje de su música se volvió mucho más introspectivo, reflexivo y de completa libertad. Por esto mismo, su escritura se tornó más compleja, más difícil desde el punto de vista técnico y más genial

desde el punto de vista formal. Las obras de este último bloque hablan plenamente con el lenguaje libre del romanticismo. Es así como Beethoven señaló la nueva senda, íntima, apasionada y libre, por la que habrán de transitar los compositores de la siguiente generación. A este último período corresponden entre otras, las cinco últimas sonatas para piano, las dos últimas sonatas para violoncelo, las Treinta y tres variaciones sobre un tema de Diabelli, los cinco últimos cuartetos para cuerdas y la *Gran fuga* op. 133, la *Misa Solemnis en re mayor* op. 123 y la Novena sinfonía.

Análisis de la sonata para piano n° 24 en *fa sostenido mayor*, Op. 78

Se cree que la sonata op. 78 en fa sostenido mayor fue compuesta a mediados del año 1809, pero la dedicatoria a la condesa Teresa de Brunswick ha determinado que posiblemente se haya compuesto antes, aproximándola a la sonata *Apasionata* op. 57, realizada en su viaje de visita a los Brunswick en el verano de 1806.

Así bien, esta sonata se publicó en diciembre de 1810. A diferencia de otras sonatas que reflejan la crisis pasional de célebres amores, el compositor no muestra en ésta un sentimiento de dolor o desesperación, si no más bien una suave inspiración, de absoluta quietud espiritual. Como dice de la Guardia, el célebre analista de las sonatas de Beethoven: “Lo cierto es que la amistad entre Beethoven y Teresa fué muy cordial siempre, expresando la condesa su simpatía por el músico en un retrato... que el maestro conservó, y en cuya dedicatoria se leían estas palabras, que quizá trasluciesen un sentimiento íntimo de alguna ilusión fugitiva: Al genio incomparable, al gran artista, al hombre bueno”.

1er Movimiento: Adagio cantabile – Allegro ma non troppo

La sonata op. 78 es relativamente breve, por lo que sus dos movimientos son de reducidas dimensiones.

El primer movimiento presenta una forma de sonata muy concisa. De este modo, el primer tema (A) de la exposición, está precedido por una introducción (*adagio cantabile*, Figura 27) cuyo fragmento es una frase sencilla en la región de tónica, y su motivo no constituye elemento temático pero anticipa el carácter “pastoral” del movimiento y sirve de preparación.



Figura 27, cc. 1-4

El tema inicial del *allegro ma non troppo* constituye una respuesta a la tensión resuelta de la introducción. Con el cambio de movimiento se transforma también el compás, que pasa de ser 2/4 a 4/4.

El primer tema consta de 12 compases, diferenciados en tres motivos diferentes. El primero es el principal (figura 28) y está formado por una melodía con intervalos amplios que “parece presentirse un *lied* de Schubert o Schumann” (de la Guardia, 1978, pp.336). Se encuentra en la región de la tónica con inflexiones sobre el V y IV, seguida de las correspondientes afirmaciones tonales.



Figura 28: Tema A, cc. 5-6

El segundo motivo (*leggieremente*, figura 29) está formado por un dibujo de 16avos en ambas manos que dialogan entre sí, y al que se agrega el tercer motivo en tresillos de 8vos y continúa con acordes en 4tos (figura 30), entre cortados, y con interrogación sobre la dominante y afirmación en la tónica.



Figura 29, cc. 8-9



Figura 30, cc. 12-16

La cadencia perfecta resuelta en el compás 16 pone fin al primer tema, y en el segundo tiempo de ese mismo compás empieza el pasaje de transición, que sirve de puente al segundo tema.

Este pasaje es de mucha importancia y presenta una continua figuración de 16avos que ejecuta la mano derecha, apoyada por las armonías de la izquierda. En la parte aguda se destaca un motivo (figura 31) “cuyo aspecto y color anticipan ciertos rasgos muy característicos de Schumann, el romántico maestro que nació el año en el cual se publicaba esta sonata” (de la Guardia, 1978, pp. 336-337). La armonía de esta sección está en *re sostenido menor*, segundo grado de la dominante (ii/v). La dominante aparece más adelante (compás 24) y tras el crescendo y luego de la sexta aumentada (*f*), el acorde de séptima de dominante del nuevo tono, adornado con un trino sobre la quinta, resuelve con una cadencia perfecta al quinto grado, y con ella la modulación.

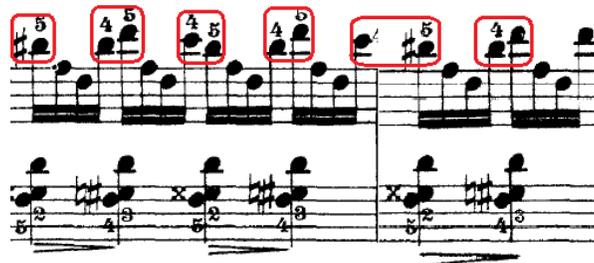


Figura 31, cc. 20-21

El segundo tema (B, figura 32) es muy breve y se presenta en *do sostenido mayor* con ritmo de tresillos. Realiza una inflexión con acordes sobre la dominante (*f/sf*) y concluye la cadencia cambiando el ritmo de la mano derecha a 16avos. Este motivo se repite una vez más en la octava superior y termina con una escala en la mano izquierda acompañados primero por acordes de 7ma dominante que no resuelven, seguido por un acorde de 7ma dominante de la tonalidad fundamental para preparar la entrada al primer tema, repitiéndose la exposición.



Figura 32: Tema B, cc. 28-30

El desarrollo es muy breve y está integrado por 18 compases. Está basado en el primer tema y comienza modulando al modo menor de la tónica. Luego pasa al IV y modula a *la mayor* (compás 42) y prepara una nueva reminiscencia del tema en el segundo grado. Luego empieza una sección más grande en progresión descendente (cuya inflexión pasa por *re sostenido menor- do sostenido menor- si mayor*) y está formado por el diseño rítmico inicial del primer tema que salta en la mano izquierda y el continuo dibujo de 16avos en la parte superior. Al concluir la progresión, se duplican las voces a la octava y se dirige a la dominante de la fundamental en blancas (compás 55) formando el acorde perfecto de dominante, luego la mano izquierda ejecuta tresillos descendentes y con la anacrusa reaparece el primer tema y el inicio de la reexposición.

Los dos motivos complementarios del tema A (en la exposición) están aquí más desarrollados. El tercer motivo en progresión y con grandes acordes se dirige a la subdominante y realiza el pasaje de transición en *sol sostenido menor* para de este modo resolver en la tónica y realizar el segundo tema en *fa sostenido mayor*, tonalidad primaria. Luego sigue una *coda* sobre el tema principal con figuración de 16avos en la mano izquierda y acordes en la mano derecha y de esta manera finalizar el movimiento.

2do Movimiento: Allegro vivace

El segundo movimiento, a diferencia del primero, es más vivo. Tiene forma de rondó, pero en el carácter de sus temas también hay algo de *scherzo*.

El tema principal (A, figura 33) presenta oposición entre sus dos partes, que dialogan interrogando en *forte* y respondiendo en *piano*. Esto se repite tres veces, la primera sobre la dominante, la segunda sobre la subdominante y en la tercera es donde, con una cadencia perfecta, afirma la tónica.

Allegro vivace.

Interrogación Respuesta

Figura 33: tema A cc. 1-4

De la afirmación tonal, surge un nuevo tema a modo de unión (Tema B, figura 34), que va a conectar el tercer tema (C). Dicho motivo se presenta en la mano izquierda acompañado por 16avos, se repite dos veces y se prolonga dos compases más, modulando a la dominante. Aquí aparece el tercer tema (C, figura 35), que está formado por una sucesión de semitonos ascendentes, repartidos entre las dos manos. Se elevan de la región media a la aguda y desciende, *diminuendo*, al *pianissimo*.

cresc. f

Figura 34: Tema B, cc. 12-15



Figura 35: Tema C (fragmento), cc. 22-25

Vuelve al Tema A y modula a *re sostenido mayor* (compás 51) y luego del juego descendente en 16avos, derivado del tema C, aparece la sección central y un nuevo tema D (figura 36), ascendente (pregunta) que se completa luego en el modo menor (respuesta), y establece la cadencia perfecta (compás 61). Dicho tema se repite y continúa con una variante del tema B (figura 34), cuya inflexión hacia *si mayor* finaliza con un acorde disonante (compás 93) y se conecta con una nueva presentación del tema C más desarrollada.



Figura 36: Tema D, cc. 57-60

Luego, por tercera vez, aparece el tema principal (figura 37) ahora con saltos de región en la tonalidad de *si mayor*.



Figura 37, Tema A, cc. 89-92

De aquí continúa el tema B cuya inflexión se dirige a *do sostenido mayor* (dominante de la tonalidad fundamental) que tras el enlace conocido, lleva a la reaparición del tema D en la tónica. De aquí sigue la idea central antes mencionada, cuya inflexión ahora es *re mayor* (c. 132-133).

Luego del tema C, se presenta por última vez el tema A en la tónica, y le sigue una *coda* basada en el tema principal que concluye sobre dos calderones, seguidos por un arpegio de 7ma dominante que se eleva de la región grave a la aguda. El movimiento finaliza con el tema B, que se desarrolla sobre la tónica pedal y concluye con la cadencia perfecta.

Reflexión Personal

Las 32 sonatas para piano reflejan la personalidad revolucionaria y el desarrollo compositivo que tuvo Beethoven a lo largo de su vida. Por ejemplo, la sonata op. 78 es un ejemplo de los cambios que se dieron en su estilo musical, ya que en ella se puede ver el inicio de un lenguaje expresivo más próximo a la tendencia romántica del siglo XIX. Por otro lado, el hecho de constar de dos movimientos breves no hace de esta sonata una obra modesta; la tonalidad de fa sostenido mayor, con la abundancia de sostenidos, hace más difícil la ejecución de la mayoría de los pasajes.

Algunas características generales sobre la interpretación y la dificultad técnica que pude observar fueron:

- El primer movimiento presenta un gran reto expresivo; el lucimiento de sus temas dependen completamente del canto lírico. Por consiguiente, trato de mantener constantemente el *cantabile* y en mi estudio me sirvió cantar la melodía de los diferentes temas.
- El motivo de transición del tema A al tema B presenta una dificultad particular para mí porque debes producir la melodía con los dedos 4° y 5° mientras los otros dedos hacen el acompañamiento. Un control completo de la fuerza y la independencia de los dedos. Igualmente, ese pasaje y otros más durante toda la sonata, expone una constante repetición de la misma nota cuyo efecto refleja la innovación y la nueva sonoridad que Beethoven quiso mostrar en esta sonata.
- El segundo movimiento se oye fuera de lo normal. Es bastante rápido y los pequeños grupos de dos 16avos ligados dominan la textura de todo el movimiento. Dichas ligaduras presentan el mayor reto técnico por la velocidad del movimiento; esto aunado a la presencia de notas repetidas que hacen más difícil su ejecución. Para la solución de dicho pasaje, se debe usar el peso del brazo y levantar ligeramente la mano. Del mismo modo, los cruces de mano originan exhibiciones brillantes, al igual que la alternancia entre *fortissimo* y *piano*.

Franz Liszt (1811-1886)

Harmonies poétiques et religieuses

Aspectos biográficos de Franz Liszt

El “gravicembalo col piano e forte”, el nuevo magnífico instrumento de Bartolomeo Cristofori (1655-1731), había desplazado al clave, debido a que las necesidades expresivas del músico del siglo XIX eran otras. También porque su sonoridad limitada no podía llenar los recintos a los que acudía público cada vez más numeroso. Así fue como durante el siglo XIX, el piano se ganó un papel predominante y todos los músicos establecieron contacto con él. A él le dedicaron los compositores, teóricos e intérpretes, un bagaje musical y técnico que superó con creces al de cualquier otro instrumento. Incluso, las obras más célebres de todos los tiempos fueron arregladas para piano.

Franz Liszt es un magnífico exponente de la cultura de su tiempo, su personalidad múltiple y fascinante lo ayudó considerablemente como artista. Maestro de la ejecución y la interpretación viajó por toda Europa dando conciertos e interpretando sus obras. Notable y fecundo compositor de escritura inteligente y atractiva, fue maestro de varias generaciones de pianistas y compositores y un innovador en materia de formas musicales. Se relacionó con todos los creadores más relevantes de su época. Frecuentó los ambientes aristocráticos, políticos, religiosos, asimismo fue estimado por el pueblo.

Su vida y obra, que cubre por completo el período del Romanticismo, se dividen en tres partes: de 1811 hasta 1847 se desarrolla su carrera de virtuoso. De aquí datan la mayoría de sus composiciones puramente “pianísticas”. De 1847 a 1861 se extiende su permanencia en Weimar, como director de la música gran-ducal. Y de 1861 hasta 1886, Roma se convierte en su lugar de elección y durante el último tercio de su vida escribe la gran mayoría de sus obras religiosas.

Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding (Hungría). Desde pequeño dio muestras de talento musical de forma natural y sus padres lo apoyaron ampliamente. En principio tomó clases con su padre y luego en 1821 se trasladó a Viena para recibir lecciones de los más reputados maestros. El pianista Karl Czerny fue su maestro de piano y Antonio Salieri le dio clases de armonía y composición. Luego de dos años de estancia en Viena, hizo su presentación pública con gran éxito. En este momento empieza la gran carrera de Liszt, dando gran cantidad de conciertos y demostrando sus dotes de niño prodigio.

En diciembre de 1823 se trasladó a la capital francesa donde tomó clases con Anton Reicha. Así fue que Liszt, al dar muchos conciertos en París, poco a poco la fama empezó a alcanzarlo.

En 1825 Liszt hizo una gira por Inglaterra, y al año siguiente, por Francia y Suiza. La tensión de su activa vida social lo enfermó y comenzó a ser atraído en una dirección diferente pues pasaba mucho tiempo con ideas religiosas. Sin embargo, gracias a su padre, recapacitó para seguir dando conciertos. Acordaron hacer un viaje de descanso que fue interrumpido por la inesperada muerte de su padre y la carrera concertística de Liszt como niño prodigio terminó.

De este modo, a sus 16 años regresó a París junto a su madre y tuvo que afrontar la vida por sus propios medios dando clases de piano y composición. Fue en este momento cuando empezó las lecturas metódicas que, poco a poco, lo irían familiarizando con la Biblia, Homero, Kant, Pascal, Hugo, Montaigne, Voltaire, Lamennais, etc.

En 1830 conoció a Hector Berlioz, uno de los numerosos compositores cuya obra le dejó una profunda huella. En 1832 acudió a una presentación del violinista Niccolò Paganini, cuyo concierto fue una gran revelación para él, e inmediatamente tomó la decisión de trabajar intensamente para conseguir en el piano una perfección tan completa como Paganini había demostrado con el violín. En ese mismo año conoció a Chopin, que le demostró otro acercamiento a la música expresada no por la deslumbrante exhibición externa del dominio del instrumento, sino por la hondura y grandeza interior. Bajo su influencia, el lado poético y romántico de Liszt comenzó a desarrollarse.

Liszt se hizo notar en los ambientes musicales europeos como virtuoso concertista de piano lo cual le permitió ganarse una posición social relevante utilizando sus prodigiosos dones interpretativos. Poco tiempo pudo dedicarle a la composición en sus primeros años, pues estaba avocado completamente al piano, por la doble razón de que éste era el único vehículo musical que en verdad dominaba y, en segundo término, porque su condición de intérprete aseguraba la difusión de sus creaciones de manera inmediata.

Entre 1833 y 1844 Liszt mantuvo una relación estable con la condesa Marie d'Agoult y se retiró de las salas de concierto para vivir en Ginebra, Suiza. Durante este tiempo debutó como compositor importante, maduro y original, debido a sus experiencias y sus viajes. De esta fecha datan los tres cuadernos *Álbum de un viajero*, el inicio de las *Armonías poéticas y religiosas* y el comienzo del primer volumen de los *Años de peregrinación*, dedicado a evocar pasajes suizos e italianos

Durante los años 1840 y 1847, Liszt decidió hacer giras de conciertos por Europa. Sus viajes lo llevaron a conocer prácticamente todo el continente y empezó a desarrollar su faceta como director de orquesta, realizando montajes celebradísimos de óperas y conciertos. En sus programas entraron obras del inmediato pasado (Schubert, Beethoven) y las más significativas de aquel momento (Schumann, Berlioz, Wagner).

Su etapa en Weimar, que comprende los años de 1843 a 1858, le permitió obtener un período de importantísima significación vital y artística. En esta época se fecharon composiciones tan importantes como la *Misa de Gran*, doce poemas sinfónicos, las sinfonías *Fausto* y *Dante*, el *Concierto n.º 1 en mi bemol mayor*, el segundo volumen de los *Años de peregrinación*, las *Baladas*, los *Estudios Paganini*, los *Estudios de ejecución trascendental*, las *Consolaciones*, la *Sonata en si menor*.

En el año 1864, Liszt hizo saber su definitiva e irrevocable decisión de tomar las órdenes religiosas menores. Así fue que el 28 de abril de 1865 se convirtió en abate.

A Liszt se debe la creación estructural del *poema sinfónico*, cuyo desarrollo expresivo hace referencia a elementos descriptivos, poéticos, literarios, pictóricos o conceptuales, lo que lo sitúa en un campo estético intermedio entre la música pura (o abstracta) y la música descriptiva.

Liszt fue sensible para valorar los trabajos que se producían en su entorno, elegía la gran música frente a las exhibiciones superficiales de virtuosismo. Además, impuso una prueba de buen gusto y compromiso artístico por parte de los intérpretes, programando recitales dedicados a repasar la música de los grandes creadores. Así fue como ofreció los primeros recitales íntegramente dedicados a Bach, Beethoven y a sus contemporáneos Chopin, Schumann y Berlioz.

La obra para piano de Liszt tuvo dos vertientes. Por un lado están las obras originales y por el otro las transcripciones, paráfrasis y fantasías de obras propias y de otros compositores. Su obra para piano es la más amplia y conocida. Así también enriqueció enormemente el arte de tocar el piano, no solamente en el sentido técnico, sino también en el espiritual-emotivo.

Análisis de *Ave Maria, Hymne de l'enfant à son réveil y Funérailles*

Las *Harmonies poétiques et religieuses* (Armonías poéticas y religiosas) de Franz Liszt, es una colección de diez obras para piano solo, cuatro de las cuales fueron publicadas en 1834 y el resto en 1851. Algunas de ellas son transcripciones o reelaboraciones de obras anteriores.

Las piezas representan la suma de las experiencias de Liszt en materia de técnica pianística y de creación de nuevas formas apropiadas al contenido expresivo de cada tema. Cada una de estas obras forma un todo poético-musical estupendamente logrado y en ella se encuentran algunas de las páginas más meditativas y poéticas de Liszt.

El ciclo están basado en los poemas “Armonías Poéticas y Religiosas” de Alphonse de Lamartine y lleva una cita del escritor: “Hay corazones quebrantados por el pesar, rechazados por el mundo, que buscan refugio en el seno de sus pensamientos”.

Harmonies poétiques et religieuses:

Ciclo de Liszt	Ciclo de Lamartine
<i>Invocation</i>	<i>Invocation</i>
<i>Ave María</i>	<i>Hymne de la Nuit</i>
<i>Bénédiction de Dieu dans la Solitude</i>	<i>Bénédiction de Dieu dans la Solitude</i>
<i>Pensée des morts</i>	<i>Pensée des morts</i>
<i>Pater Noster</i>	<i>Hymne du Matin</i>
<i>Hymne de l'enfant à son Reveil</i>	<i>Hymne de l'enfant à son Reveil</i>
<i>Funérailles</i>	<i>L'occident</i>
<i>Miserere</i>	<i>Milly</i>
<i>Andante Lagrimoso</i>	<i>Éternité de la nature, brièveté de l'homme</i>
<i>Cantique d'amour</i>	<i>Une Larme</i>

Respecto a Alphonse Marie Louis de Lamartine, hay que decir que fue un poeta francés. Nacido el 1 de octubre de 1790 en Mâcon, Francia y fallecido en París el 28 de febrero de 1869, fue uno de los hombres que más hondamente impresionaron a Liszt en su juventud.

Los poemas de las Armonías Poéticas y Religiosas son himnos o salmos modernos (no bíblicos) de alegría y adoración que evocan diversas impresiones de la naturaleza y de la vida sobre el alma humana, cuyo origen radica en la contemplación de Dios. Fueron compuestos entre 1825 y 1830 y publicados el 15 de junio de 1830. La mayoría de los poemas fueron escritos en Florencia. “En conjunto, están marcados por la felicidad espiritual y la elevación hacia Dios...” (Lemaire, Jacques).

Ave maria.

Esta composición es una plegaria que Liszt transcribió de una pieza coral escrita por el mismo en 1846. La letra ocasión va a ser determinante en el desarrollo de la música. Las secciones se adaptan al verso y al significado de cada palabra. La letra es la siguiente:

<i>Ave Maria,</i>	Dios te salve María,
<i>gratia plena,</i>	llena eres de gracia,
<i>Dominus tecum.</i>	el Señor es contigo.
<i>Benedicta tu in mulieribus,</i>	Bendita tu eres entre todas las mujeres,
<i>et benedictus fructus ventris tui Jesus</i>	y bendito es el fruto de tu vientre Jesús.
<i>Sancta Maria, Mater Dei,</i>	Santa María, madre de Dios,
<i>ora pro nobis peccatoribus,</i>	ruega por nosotros pecadores,
<i>nunc et in ora mortis nostrae.</i>	ahora y en la hora de nuestra muerte.
<i>Amen.</i>	Amén

La obra es de reducida tesitura y por ser una pieza coral no excede el ámbito tradicional. Se presenta en la tonalidad de *si bemol mayor* y tiene un solo tema que irá apareciendo en diferentes tonalidades, que junto con el uso de la armonía modal, sirve para dar dramatismo y seguimiento a la composición.

La obra se podría organizar en 3 partes. La primera inicia con una introducción de 15 compases en la región de la dominante establecido por una reiteración del *fa* en la voz de la mano derecha y una melodía en contrapunto sincopado en la mano izquierda. Luego sigue un pequeño puente de dos compases que da comienzo al tema en la tónica. El tema principal (figura 38) está construido en 9

compases con armonía I-V-I e inflexiones al vi y al ii. Luego se repite y finaliza en V/vi (*re mayor*). La letra aquí dice: Dios te salve María, llena eres de gracia.

Cantabile.
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na,

Figura 38, cc. 18-26

La siguiente sección (el señor es contigo, figura 39) se presenta con una sola voz en el bajo (a modo de canto gregoriano) V/vi y resuelve en el modo mixolidio VI (sexto grado mayor). Repite ahora en V/ii y resuelve en II (segundo grado mayor).

f
tre corde
Do - - - minus te - cum!

Figura 39, cc. 33-38

Lo que hace Liszt en esta obra es presentar un acorde cadencial y de ese acorde tomar una nota para de ahí derivar a la siguiente tonalidad o modalidad. También, como se verá en las demás obras, hace uso continuo del cromatismo y la enarmonía para modular a tonalidades lejanas. Otra constante son los cambios de modo mayor a modo menor y así dar el color religioso a la pieza.

De esta forma, la siguiente sección (Bendita tu eres tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre Jesús) se presenta en diferentes tonalidades para armonizar la melodía. Inicia en la bemol mayor, luego pasa a *sol menor* y así concluir en un arpeggio de *re mayor*. Aquí finaliza la primera parte de la oración, por lo que Liszt inicia la siguiente parte con un recuerdo de la introducción.

La segunda parte inicia con un *fa sostenido* que va a continuar con la presentación del tema ahora en *si menor* (Santa María, madre de Dios, figura 40). Como es recurrente el tema finaliza con un acorde del grado cinco, en este caso *fa sostenido mayor*.

Figura 40, cc. 61-68

Del *la sostenido* presente en el arpeggio de *fa sostenido mayor*, inicia la siguiente sección por enarmonía en *si bemol* y de esta forma muestra el tema en *mi bemol menor* (ruega por nosotros pecadores). Esta presentación ahora en de la contralto, va a dirigirse al clímax de la pieza, haciendo énfasis con acordes disminuidos y un descenso cromático que conduce a un puente en la región dominante de la tonalidad fundamental para de esta forma comenzar la reexposición y tercera parte de la obra. Al terminar el tema se presenta una sección a modo de cierre (ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén, figura 41) con dos importantes cadencias, la primera (figura 36) sobre el sexto grado mayor iii/VI-VI que luego pasa a ser menor (vi) y de este modo presentar la cadencia plagal ii/I. Otra vez se repite (ahora con la dominante) con la secuencia: V/VI - iii/VI - VI - vi - ii/I. Y la obra finaliza en la *coda*: ii-I (cc. 133-134), que de unos acordes en la región de tónica, presenta los últimos sonidos en la voz de la soprano.

Figura 41, cc. 120-125

Hymne de l'enfant à son réveil

De igual modo que la anterior, esta obra también es una adaptación de la pieza coral escrita en 1846. Está inspirada en el poema con el mismo nombre de Lamartine.

Posee un carácter tranquilo adecuado al título de la pieza. Se presenta en dos partes, diferenciados por el compás y el movimiento: 6/8 - *Poco Allegretto* para finalizar en 3/4 *Andantino*. La primera parte está en la tonalidad de *la bemol mayor* y el primer tema, suave y expresivo se realiza con un acompañamiento de arpeggios con el siguiente movimiento armónico: I – I_{da}- IV- V₇ – I (figura 42).

Poco Allegretto.

una corda *

Figura 42, cc. 1-7

En la repetición se va a dirigir al sexto grado *fa menor* (vi) y de esta manera presentar el tema en modo menor (utilizando el iv/vi, *si bemol menor*, c. 17). Luego presenta un pasaje en la mano izquierda con inflexión a la subdominante (*re bemol mayor*) al que le sigue otro en la dominante. De aquí va a presentar un pasaje de transición en la dominante, primero con una voz y luego armonizado a cuatro voces y de esta manera modular (utilizando la enarmonía *mi-b- re#*) y exhibir el tema en *mi mayor* con una variación en el acompañamiento (figura 43).

sempre dolce espressivo

* *

Figura 43, cc. 42-45

Continúa con un pasaje que alterna acordes menor-mayor por segundas: *do sostenido menor, re sostenido mayor*, y luego *si bemol menor y do mayor*. De aquí presenta la reexposición de todos los temas con un acompañamiento más elaborado. Antes del cambio de movimiento en la segunda parte se presenta la modulación a la siguiente sección: IVh –V -ii para luego seguir con el arpeggio de *do* y así resolver en *fa mayor* de la siguiente parte.

De esta forma se presenta la segunda parte con el segundo tema en *fa mayor* (figura 44), pero de manera temporal, ya que pronto vuelve a la *bemol mayor*. Esta sección es el contraste de la primera parte por ser más rítmica y animada. Lo caracteriza la figura corchea con puntillo-semicorchea que irá apareciendo durante todo el segmento.



Figura 44, cc. 111-114

El uso de la enarmonía para modular y las diferentes inflexiones armónicas para dar variedad, definen esta sección. De *fa mayor* se va a *si bemol mayor* y así pasar a *sol bemol mayor* (fa#, c. 118). De esta forma modula a *si menor* (V-I) para presentar una sección intermedia derivado del tema, que resuelve en *re mayor*. De aquí se repite el motivo en *sol menor* y luego pasa a *si mayor*. Del acorde de *si* se toma el *re sostenido* (enarmonía *mib*) para formar la siguiente cadencia V-I y de esta forma presentar el segundo tema en *la bemol mayor* (c. 129), ahora con más fuerza.

Al final del tema, partiendo del acorde de *re bemol* (*do sostenido*) se toma esta nota para modular a *la mayor*, y seguir con el fragmento parecido a la sección intermedia anterior, más calmo y que irá tomando fuerza para desembocar en el clímax de la pieza.

El clímax está formado por acordes en la subdominante IV y finaliza en la medianta iii. Le sigue unos compases *pianissimo* en la dominante para reiterar la sección anterior y finalizar en la tónica, y de este modo reiterar la cadencia plagal (IV-I) varias veces hasta lograr establecer el último acorde.

Funérailles

Compuesta en 1849, es la pieza más importante del ciclo. La obra presenta el subtítulo: Octubre de 1849. Dos acontecimientos significativos afectaron al compositor en esa fecha: por un lado, la derrota de la Revolución Húngara, que incluyó la muerte de varios de sus compatriotas. Por el otro, la muerte del músico Frédéric Chopin (1810-1849). Ambos eventos inspiraron a Liszt en componer la obra y se logra ver en su constitución la influencia del compositor Polaco. Específicamente, la cuarta parte de la obra es muy parecida a la sección de las famosas octavas en la *Polonesa Op. 53* de F. Chopin (figura 53)

Así bien, la pieza se compone de tres partes con una *coda* y presenta tres temas principales. Está construida sobre la tonalidad de *fa menor*.

La primera parte denominada *Introduzione*, en movimiento *Adagio*, está conformada por dos secciones iguales, en la región de la dominante. La primera presenta una frase (figura 45) construida con un ostinato rítmico y una nota pedal (*do*) en la mano izquierda acompañado de acordes disminuidos. Dicha frase tiene dos incisos, el primero A desciende hacia abajo y el segundo B asciende y desciende al final. La frase se presenta en una progresión ascendente *fa, sol, la* (mano derecha) y *reb, mib, fa* (mano izquierda) y continúa en el compás 8 utilizando solamente el inciso B y de este modo llegar a un auge que se interrumpe para una nueva presentación de la sección, pero ahora en octavas y con trémolos en la mano izquierda.

The image shows the musical score for the introduction of 'Funérailles' by Liszt, measures 1-4. The score is in F minor, 3/4 time, and marked 'Adagio'. It features a piano introduction with a heavy bass line (f pesante) and a melodic line in the right hand. The first measure is marked 'f pesante' and the second measure is marked 'mf'. The score includes two incises: 'Inciso A' (measures 3-4) and 'Inciso B' (measures 5-6). The bass line is marked 'sempre marcato'. A 'Nota Pedal' is indicated in the first measure. The score is annotated with red and blue circles highlighting specific melodic phrases.

Figura 45: introducción, cc. 1-4

La segunda sección presenta el primer clímax de la obra y finaliza con una pequeña *coda* a modo de puente (vi- V₇) y la conclusión, dada por un acorde de dominante con séptima (utilizado por primera vez abiertamente), conduce a la segunda parte cuyo primer tema se presenta en *fa menor*.

El primer tema es una marcha fúnebre y se muestra en dos motivos. El primero es descendente (figura 46), se repite dos veces en la tónica y luego dos veces en la subdominante. De aquí se mueve al segundo motivo (figura 47), más estable y expresivo. Algo interesante de ver es la presentación de los temas siempre dos veces, como una figura retórica.

Del segundo motivo deriva un puente que va a unir una reiteración de todo el primer tema pero ahora en octavas y en un registro más agudo.



Figura 46: primer motivo, cc. 24-25



Figura 47: segundo motivo, cc. 32-33

En dicha repetición, es importante mencionar que del puente mencionado, cuya armonía oscila en varias tonalidades, se modula utilizando la enarmonía del acorde *re sostenido mayor con séptima* (*mi bemol mayor con séptima*, dominante de *la bemol*, c. 55). De esta forma se presenta el segundo tema (*lagrimoso*).

Este tema se presenta 3 veces y se lo podría explicar con la siguiente estructura:

- 1- Presentación del tema y desarrollo (figura 48)
- 2- Reexposición del tema y desarrollo modulante (figura 49)

La primera vez que se presenta el tema, se encuentra en la tonalidad de la bemol mayor (relativo mayor de la tonalidad fundamental) y en este caso, presenta un acompañamiento en quintas aumentadas. El desarrollo se realiza con una progresión descendente que finaliza con una cadencia perfecta (V₇-I) para de este modo reexponer. La reexposición se encuentra adornada y en su desarrollo modulante se dirige a *mi bemol menor* (cadencia V₇-I, cc. 70-71), tonalidad inicial para la siguiente presentación.

Tema
lagrimoso

dolce
pp una corda

Desarrollo

smorz.

Figura 48, cc. 56-63

Reexposición Tema

Desarrollo modulante

rit.
vz
smorz.

Figura 49, cc. 64-71

Del arpeggio de *mi bemol menor* por enarmonía se modula a *re sostenido menor*, y se presenta el segundo tema ahora en la voz intermedia (figura 50). El desarrollo va dirigirse a *la* y de esta manera reexponer el tema en *la mayor*. Luego, el desarrollo va a modular por enarmonía y en una progresión descendente se dirige a *mi bemol mayor* y de esta forma presentar por tercera vez el tema nuevamente en *la bemol mayor*.

Figura 50, cc. 56-56

A diferencia de la primera presentación, la tercera es mucho más intensa y fuerte (figura 51). Está construida en octavas agudas y acompañadas por acordes disminuidos. En el desarrollo del pasaje, se presenta el segundo clímax importante de la obra. El cambio armónico de esta sección empieza en el compás 100 con la siguiente secuencia: *Si-Fa#-Si-Re-Do#-do#-Re#-Sol#7* (las inflexiones en mayúscula se encuentran en modo mayor, y las que están en minúscula se encuentran en modo menor). Al concluir en *sol sostenido mayor*, por enarmonía se introduce *la bemol mayor* que servirá de dominante para dar inicio a la tercera parte y el tercer tema.

Figura 51, cc. 89-92

La tercera parte es una marcha heroica cuyo tema está formado por acordes en la mano derecha y un acompañamiento ostinato y rítmico en la mano izquierda (figura 52).

Figura 52, cc. 109-114

Dicho motivo está basado en la intensidad (hasta llegar a un *fortissimo*, c. 151) y presenta casi la misma forma en diferentes tonalidades. Inicia en *re bemol mayor* con una secuencia I-V-I y luego repite en *la mayor*. De allí pasa a *fa mayor* (figura 53) y es donde la música presenta mayor reto técnico debido al uso de octavas en el bajo y la consigna en la partitura “*sempre più crescendo e più di moto*”.

Figura 53, cc. 133-136

Repite la misma idea en *mi bemol mayor* y le sigue una en *re mayor* con un cambio en el movimiento “*allegro energico assai*” y el uso de cromatismos en el bajo, que va a dirigirse al tercer clímax y el más importante de la obra. El pasaje clímax (figura 54) está establecido por una escala ascendente ligada en octavas y su final va a derivar a la reiteración de los temas a modo de *coda*.

Figura 54, cc. 151-155

En la *coda* se reintroducen cada uno de los temas antes ejecutados, empezando con la marcha fúnebre (figura 55), ahora más fuerte y enfática. Luego aparece el segundo tema más agudo en *sol sostenido menor* (figura 56), cuyo desarrollo va a unir a la última sección de la obra, la marcha heroica (figura 57) ahora se presenta de forma conclusiva y de un crescendo a un *fortissimo* termina la obra con una calma repentina, *pianissimo* y acordes *stacatissimos* en la tónica.

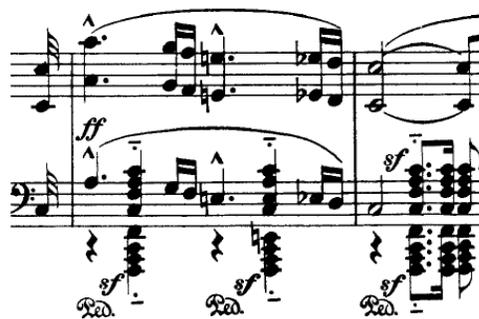


Figura 55, cc. 156-157



Figura 56, cc. 177-178



Figura 57, cc. 185-187

Reflexión Personal

En lo personal, creo que la dificultad en las obras de Liszt está en que su música requiere un elevado dominio del piano aunado a una madurez musical importante. Por otro lado, al interpretar su música, me encuentro con más libertad en comparación, por ejemplo, de obras de Bach, Mozart o Beethoven. De igual modo, estas obras me ayudaron a liberar el brazo, sin tensar, para producir un sonido potente.

Así también, destaco que:

- Liszt pensaba constantemente en el ámbito religioso, y fue la música el medio donde expresó todas estas ideas. Las obras que integran el ciclo vinculan la fe, la poesía, y muestran un acercamiento a la muerte.
- Al escuchar por primera vez *Funerales* me impactó su gran fuerza expresiva. La dimensión de la obra y las secciones que la integran se me hicieron singular.
- Otra de las dificultades interpretativas se encuentra en crear la atmósfera emocional que requieren las piezas. Para ello fue importante pensar en el significado de cada una. El *Ave Maria* es la anunciación del nacimiento de Jesús. El *himno al niño recién levantado* hace referencia a mi parecer un canto matutino de alegría. *Funerales* representa el gran acontecimiento de la pérdida de una persona, el dolor, los recuerdos y los diferentes sentimientos referidos a la muerte.
- También escuchar la versión coral de las dos primeras obras me ayudó a tener una idea más clara de su ámbito general y en la conducción de las voces. El *Ave Maria* presenta un contrapunto simple para que la letra se entienda. El *Himno al niño recién levantado* tiene una melodía muy delicada y el acompañamiento debe ser muy cuidadoso sin sobresalir demasiado. Este es difícil de lograr porque hay que mantener la intensidad adecuada.
- Las piezas requieren un buen sonido en general, y ya sea dulce o intenso, debe ser brillante. En *Funerales*, sobre todo, se requiere mucha fuerza desde los brazos y siempre con las manos muy pegadas al teclado. La meta es desarrollar dedos flexibles pero fuertes.

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonatine

Aspectos biográficos de Maurice Ravel

Ravel fue uno de los músicos más significativos del siglo XX. Tuvo una sensibilidad que, en comparación con otros compositores, escribió poco pero sólo realizó obras maestras.

Su vida se desarrolla plenamente dedicada al arte y su música, ajena en medida a las influencias de otros artistas, es única en el panorama creativo de finales del siglo XIX y principios del XX.

En 1875 la Tercera República Francesa de Mac-Mahon se reponía de la derrota de la guerra Franco-Prusiana. Un aire de recreación y resurgimiento espiritual se anunciaba, la economía se consolidaba y el arte, sobre todo, sería testigo de un periodo muy fecundo.

Durante esta época, nació Joseph-Maurice Ravel el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, puerto pesquero situado frente a San Juan de Luz. Unos meses después, sus padres decidieron instalarse en París.

Sus padres frecuentaban los medios artísticos y fomentaron la educación de Ravel, que pronto mostró su talento musical. Comenzó el estudio del piano a los 6 años con el maestro Henri Ghys. Así también, Ravel heredó un vínculo con España, debido a que su madre era de origen vasco, adquiriendo una influencia en su vida y en la producción musical del compositor.

Su vida se separa en 3 períodos: La primera época de 1875 a 1905. La segunda época de 1905 hasta la guerra en 1918. Y la tercera de 1918 a 1937 la época de post-guerra.

En 1889 ingresó al Conservatorio de París, donde desarrolló su estudio y conocimientos que más tarde serviría tanto al intérprete como al compositor. Durante esta época, expande su gusto por la música y por las obras de otros compositores (Mozart, Beethoven, Schumann y especialmente Liszt). Además, descubre la música de Extremo Oriente, cuyo mundo deslumbrante rompe los esquemas tradicionales y deja una fuerte impresión en la concepción artística de Ravel. Fue ésta la época en que compuso sus primeras obras, *Sérénade grotesque* para piano (1893), las melodías *Le rouet* y la *Ballade de la reine morte d'aimer* (1894), *Menuet antique* (1895) y la *Habanera* para dos pianos (1895)

En la música de Ravel se logra ver tempranamente su percepción musical independiente e innovadora. En estas composiciones aparece con un estilo propio en el que manifiesta los aspectos de su personalidad. Así mismo, desarrolla una importante relación con la literatura, y en particular, con la poesía.

Por otro lado, durante los últimos años del siglo XIX, Ravel se encontraba indeciso en cuanto a su verdadera personalidad compositiva al enfrentarse con las múltiples estéticas de la época: wagnerianismo, franckismo, debussyanismo, la sonoridad de la escuela rusa, o el estudio de las partituras de Schumann, Weber, Liszt y Chopin. Sin embargo, ninguna influencia pudo persuadirlo por entero. “La mayoría de las tendencias artísticas del fin de siglo aparecen de una manera o de otra en la obra de Ravel. Más que recibir influencias de una corriente o de un artista concreto, Ravel asimila lo que le atrae dejándose guiar por un instinto especial, por un olfato de artista preocupado por la perfección. Así, su música resulta muy personal” (Sanz, 1999, pp. 248)

La tradición de los estudios en el conservatorio llevó a Ravel a presentarse cuatro veces al Premio de Roma pero no logró ganar en ninguna de ellas. Sin embargo, luego de su primer intento, compuso una destacada obra maestra: *Jeux d'eau* (1901). Al contrario que otros compositores, en los que se da una larga maduración o diversas etapas, Ravel, a los 25 años, llegó a la cumbre de su arte. En esta pieza se logra ver el deseo del compositor en la búsqueda de nuevas sendas pianísticas.

Durante este período que data desde 1901 a 1908, Ravel compuso variadas y grandes composiciones: *Cuarteto en Fa Mayor* (1902), la *Scheherazade* para voz y piano (1904), *Miroirs* y *Sonatine* para piano (1905), *Introducción para arpa y conjunto* (1906), la *Rapsodia Española* (1908), *Ma mère l'Oye* (1908) y *Gaspard de la nuit* (1908).

A Ravel lo vinculan como un exponente del impresionismo musical francés y demuestra en sus composiciones un estilo neoclásico. Fue un maestro de la orquestación y un meticuloso artesano, que cultivó la perfección de la forma, con una escritura pianística singular e innovadora.

También, adquirió dentro de su personalidad musical dos convenciones diferentes, por un lado la aspiración por las formas libres y por el otro, el de las formas definidas. De esta manera se entiende su orientación clásica.

Durante sus estudios investigó las obras de Beethoven y Schumann. Pero sus gustos lo orientaron más directamente con el virtuosismo de Liszt y la sensibilidad lírica de Chopin. Además de estas primeras referencias, se añadieron las de: Saint-Saëns, Satie, Fauré, los compositores españoles -Falla, Albéniz, Granados- y dos grandes clásicos franceses, Rameau y Couperin.

En la obra de Ravel se conjugan una serie de factores que le dan su particular personalidad estética, tales como la minuciosidad (componía poco y de forma lenta y meticulosa, consideraba el resultado de su creación más como la consecuencia del trabajo tenaz que como el producto de la inspiración). Una faceta recurrente de Ravel, sobre su naturaleza infantil es la presencia de la intangibilidad y la atemporalidad propia del mundo de los cuentos de hadas o de las leyendas (como en *Mi mamá la Oca*, *El niño y los sortilegios* o el *Gaspar de la noche*). El gusto por un exuberante pero exquisito colorido que lo llevará a desarrollar un lenguaje instrumental por cuya riqueza es considerado uno de los más brillantes orquestadores de toda la historia de la música (*Bolero*, y las orquestaciones que hizo de sus propias obras para piano, como la de otros compositores). Su gusto por sonoridades y temas exóticos que lo llevaron a incluir en sus obras sonoridades provenientes de muchas tradiciones culturales como; la música gitana en *Tzigane para violín y orquesta*; la de origen afroamericano como el ragtime en la ópera *El niño y los sortilegios*; el jazz en el *Concierto para piano y orquesta en sol mayor* y el *Concierto para la mano izquierda*; el blues en el segundo movimiento de la *Sonata para violín N° 2 en sol mayor*, entre otros más.

Análisis de *Sonatine*:

La *Sonatina* está dedicada a sus amigos Ida y Cipa Godebski y es una de las obras en donde mejor aparece la profunda sensibilidad de Ravel. En esta obra se puede apreciar claramente el vínculo del compositor con el esquema clásico y con el uso de técnicas típicamente asociadas con el impresionismo: la modalidad, la armonía por terceras extendidas, la armonía por cuartas y quintas y el ostinato. La cualidad de la *sonatina* radica en gran parte en la fusión de estos elementos impresionistas con materiales más tradicionales

El primer movimiento en *fa sostenido menor*, de una apasionada melancolía, está hecho en una fiel forma de sonata. El segundo en *re bemol mayor* (dominante por enarmonía) es un adorable minuetto en donde canta una clara ternura. El tercero en *fa sostenido menor* y terminando en *fa sostenido mayor* es una escritura pianística en estilo de *toccata* que contiene recuerdo de la idea inicial, pero deformada en compás de 5 por 4.

1er Movimiento: Modéré

El primer movimiento presenta forma de sonata, por lo que sus partes se organizan en: exposición, desarrollo, reexposición, coda. Al ser una *sonatina*, las ideas musicales y las dimensiones de las partes que componen los movimientos son más pequeñas.

Se encuentra en la región de *fa sostenido menor*, pero por la construcción del grado dominante *do#* en menor, podríamos considerar que también se encuentra en *fa# eólico*. Por ello, el compositor utiliza la tonalidad y la modalidad en esta composición.

Así mismo, la tonalidad durante todo el movimiento es ambigua porque no se presentan cadencias del orden clásico para afirmar la tonalidad. Lo que pretende el compositor es resaltar una melodía armonizada de diferentes formas. Para ellos utiliza poliacordes, es decir la superposición de acordes, que contienen la misma función armónica en su estructura y que al estar uno encima del otro se forman disonancias o tensiones (9nas, 11vas, 13va)

La armonía del tema (A) se desarrolla en una progresión i-v-iv-VI-VII-v-i (*fa#-do#-si-RE-MI-do#-fa#*, figura 58). Ravel duplica el tema a la octava en la mano izquierda, y usa quintas y novenas consecutivas.

Figura 58, cc. 1-3

En el compás 6 se desarrolla un segundo motivo más agudo con la siguiente secuencia: I-VII-IV-VI (*FA#-MI#-SI-RE*, figura 59). Al final se presentan dos compases conclusivos (11 y 12) en arpeggio con cadencia sobre la dominante (*mi*₇) del relativo mayor (*la*).

Figura 59, cc. 6-7

Luego se presenta el segundo tema (B, figura 60), acompañado por quintas paralelas. Ravel evita una resolución sencilla en la tónica *la mayor* por lo que la armonía oscila ambiguamente entre *la mayor* y *fa# eólico*.

Figura 60, cc. 6-7

Posteriormente se exhibe un pasaje a modo de *eco* y pasa al tema de cierre (*coda*), cuyo sol natural supone una coloración en el modo mixolidio.

Luego de la repetición se pasa a la sección del desarrollo, donde los acordes de *fa sostenido mayor* tienen función de dominante para dirigirse en el compás 34 a la presentación del primer tema en si eólico. De aquí se presentan dos compases conclusivos en la dominante *la mayor*, cuya resolución es atrasada por una presentación del segundo tema en progresión por cuartas y acompañado por una armonía cuartal. Primero en *mi* que continúa en *la* y la siguiente planificación *re*, concluye finalmente la tonalidad demorada (c. 48) y actúa como puente al clímax de la obra.

Durante el puente, dicha progresión continúa en *sol* y luego finaliza en *do* con acordes disonantes y de este modo llegar a la cima de la obra. Enseguida la calma y la reexposición del primer tema, donde el pasaje conclusivo propio del tema desciende por cuartas para presentar de este modo el segunda tema y la coda en *fa sostenido mixolidio*.

2do Movimiento: *Mouvement de menuet*

El segundo movimiento podría considerarse dentro de la forma del minuet, pero que no presenta trío. Posee centros tonales que con frecuencia parecen ser ambiguos, además el uso reiterado de novenas y armonías extendidas (características del impresionismo). Se encuentra en la región tonal de *re bemol mayor*.

El tema divide en dos secciones (figura 61), la primera se encuentra en la región de la tónica con una pequeña inflexión al vi (c. 1-5) y la segunda se encuentra sobre la región del relativo menor *fa* en modo eólico (iii, c. 6-12).



Figura 61, cc. 1-12

En el compás 13 se presenta un pasaje transitorio que va desde *fa menor* para el regreso del tema en *mi bemol menor*. Dicho pasaje es un tema variado y con adornos cromáticos sobre la escala de tonos enteros, que con una progresión se dirige al cambio tonal y así presentar la dominante con séptima *si bemol mayor* (compás 17) que va a resolver en el compás 23 con la nueva presentación del tema en *mi bemol menor* (V_7 -ii) . De aquí, con una cadencia perfecta (V_9 -I) se dirige a un nuevo motivo en la mano izquierda en la región de la tónica (I_9 -iii $_7$ - V_9 /ii, compás 27) que va a derivar al clímax del movimiento.

Dicho climax se presenta primero en la tónica I_7 y luego en la dominante del segundo grado V_9 /ii. Del *rallentando* de la sección se va a dirigir a una nuevo motivo por enarmonía y un cambio de armadura (c. 39-44). La tonalidad aquí es ambigua, pero acordes de Mi_{13} a $la^\#$ (semidisminuido) $_7$ sugieren una modulación a *si mayor* por lo que el cifrado podría ser IV_{13} -vii $^\ominus_7$ de *si mayor*. Luego una sección a modo de puente con una duración de ocho compases (45-52) en Mi_{13} (V_{13}) que podría sugerir una modulación a *la mayor*, sin embargo, un movimiento crómico en las voces intermedias evade esa resolución y proponen por enarmonía un cambio y la presentación del tema nuevamente en la región de la tónica *re bemol mixolidio*. Un nuevo cambio de armadura en el compás 65 propone el tema ahora con adornos cromáticos en la tonalidad de *do sostenido menor*. Luego de la extensión de la armonía, una pausa y la presentación en el bajo por enarmonía *re bemol* anticipa la coda y el cierre del movimiento con una cadencia plagal: vi $_7$ -iii $_7$ - IV_{+6} -I.

3er Movimiento: Animé

El tercer movimiento presenta forma de sonata. Se compone sobre la región tonal de *fa sostenido menor* y una característica reiterativa durante su proceso son las ambigüedades armónicas y las progresiones por intervalos de cuartas.

La exposición inicia con una introducción de tres compases en la tónica I_{13} . El $re^\#$ forma una sexta mayor que sitúa a la sección en la región de *fa# dórico*.

De este modo, el primer tema (A) se presenta con dos motivos: el primero es el principal y posee la siguiente armonía: i_{13} -III $_{11}$ -VI $_7$ - i_{13} (figura 62).



Figura 62, cc. 4-8

De aquí se origina un puente sobre la novena sol# (I₉) que va a converger en el segundo motivo que muestra disonancias y un juego cromático sobre el acorde de *mi*₉ (V₉/III, figura 63). Dicho motivo concluye con un acorde de *si*₉ y de esta forma una nueva presentación del tema (cadencia plagal IV-I₉) sobre *si* dórico.



Figura 63, cc. 12-13

Dicha presentación se conforma por los dos motivos descritos, el segundo ahora en *la* y su cadencia sobre *mi* orienta la siguiente sección y la presentación del segundo tema B.

En la exposición se logra ver que el tema se forma con una progresión ascendente por cuartas, la primera en *fa*#, la segunda en *si* y finaliza con la presentación del segundo tema en *mi* (*mi*₉-*re*₉, figura 64).

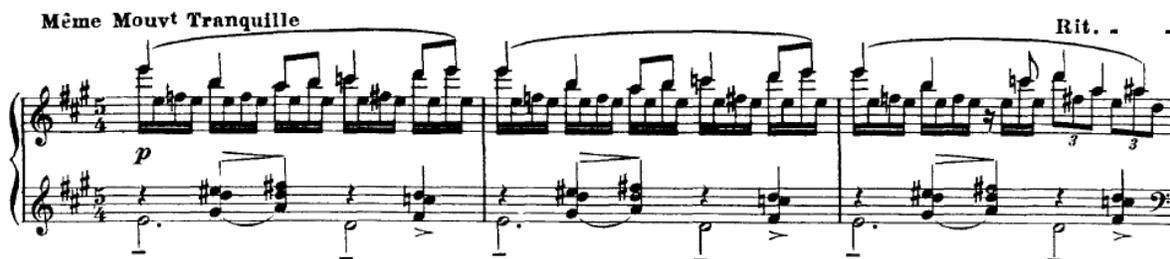


Figura 64, cc. 37-39

Dicho tema es una reminiscencia del primer movimiento. Se presenta primero con una textura de arpeggios en *mi menor* y luego una cuarta descendente con una textura de acordes en *si menor*. Después, se presenta el tema ahora en *sol sostenido* en textura de arpeggios que, sirviéndose del elemento reiterativo del tema y en progresión cromática descendente, va a dirigir al clímax de la sección con el segundo tema en arpeggios sobre la escala de tonos enteros (hexáfona, compás 54, figura 65) iniciando en *la mayor*.

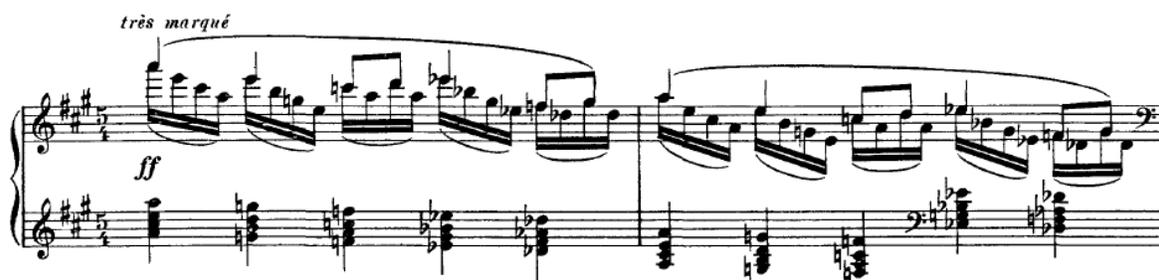


Figura 65, cc. 54-55

De aquí se presenta un pasaje a modo de puente y de esta manera dar inicio al desarrollo y la reiteración del primer tema ahora en *la mixolidio*. Un juego de semicorcheas acompaña esta sección y una melodía en el bajo *la-sol-mi* se reitera constantemente. Luego de un clímax en *fortísimo* y el cambio de textura se presenta la misma idea en tresillos (*piano*) y una nueva presentación del primer tema en *fa sostenido mayor* ahora en el bajo (*pianissimo*, compás 83)

La siguiente sección es una presentación del segundo tema sobre la soprano en progresión descendente: primero en *si menor*, luego en *la menor* y termina *sol menor* en el bajo que va a derivar en la reexposición y la introducción del primer tema que se va a repetir 4 veces. Las dos primeras en *mi mayor* (primero en la región media y luego más lleno a la octava superior), y la que siguen *do sostenido mayor* y *fa sostenido mayor*. De la última reiteración va a producirse un puente para conectar el segundo tema en *do sostenido menor* y en *sol sostenido menor* con la misma presentación que en la introducción. Luego sigue la sección que va a conducir al clímax en *fa mayor* y con una modulación por enarmonía a *do sostenido mayor* presentar el clímax sobre el segundo tema en la escala hexáfona de *fa sostenido mayor* y de esta forma dirigirse a la coda y con un acelerando y la reiteración de la melodía *fa#-do#*, concluir con un arpeggio de *fa sostenido mayor*.

Reflexión Personal

La música de Ravel siempre me atrajo por sus armonías exóticas, sus texturas y colores. En particular, la sonatina me interesó por la belleza de sus movimientos y la forma de sus temas. Al empezar a estudiarla, me percaté del brillo con la que se produce su música.

Asimismo:

- A lo largo de la sonatina, la melodía debe ser clara y bien pronunciada, mientras que las voces medias deben ser ligeras. Ahí se encuentra una de las mayores dificultades. La melodía entonces, requiere de mucho control para producir el *legato* requerido.
- En el primer y tercer movimiento, normalmente se le asigna la melodía a los dedos “débiles” 3°, 4° y 5 mientras que los dedos restantes 1° y 2° están en un segundo plano. Me costó trabajo realizar este efecto, pues se necesita pulgares fuertes pero ligeros, mientras el tema se escucha con nitidez.

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Cuatro danzas mexicanas

Perfil biográfico de Manuel M. Ponce

El 8 diciembre de 1882 nace Manuel María en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, hijo decimosegundo y último del matrimonio Ponce Cuéllar. A los pocos meses su familia se traslada a Agascalientes, en donde Ponce pasará su infancia y adolescencia. En 1900 se traslada a la ciudad de México para ampliar sus conocimientos musicales y recibe clases de piano con Vicente Mañas y de armonía con Eduardo Gabrielli. En enero de 1905 abandona México para seguir sus estudios en Bolonia, Italia, donde recibe clases de Cesare Dall'Olio y Luigi Torchi. El siguiente año estudia piano con Martin Krause (discípulo de Liszt y quien formó a artistas como Rosita Renard, Edwin Fischer y Claudio Arrau) en el Conservatorio Stern de Berlín, Alemania y posteriormente regresa a México (P. Castellanos).

En 1908 es nombrado profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música y en 1910 funda en la ciudad de México su Academia de piano, figurando entre sus alumnos Carlos Chávez, Antonio Gomezanda y Salvador Ordóñez.

En marzo de 1915 se traslada a Cuba y estudia el folclor local, dando como resultado su producción musical con el genuino sabor de ese país. Dos años más tarde regresa de La Habana y es designado director de la Orquesta Sinfónica de México, y luego, en septiembre contrae matrimonio con la cantante Clementina Maurel (P. Mello).

En 1925 se dirige a París donde permanecerá hasta 1933. Se inscribe en la Escuela Normal de Música y recibe clases de composición de Paul Dukas, relacionándose así mismo con los músicos más destacados que residían o llegaban a esa ciudad. Entra en contacto con el guitarrista español Andrés Segovia y gracias a esta relación desarrolla su extensa obra guitarrística.

En mayo de 1945 es nombrado director de la Escuela Universitaria de Música y el 26 de febrero de 1948 el presidente de la República, Lic. Miguel Alemán, le otorga el “Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947”, siendo Ponce el primer músico en recibirlo. El 24 de abril de ese mismo año, fallece en su domicilio, víctima de un ataque de uremia. El 25 de abril del siguiente año, la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes toma el nombre de “Sala Manuel M. Ponce” (P. Mello).

La vida de Manuel M. Ponce encierra un enorme interés, así como todo un mundo de experiencias. En efecto, podemos observar las múltiples actividades que desarrolló a lo largo de su brillante carrera: compositor, intérprete, director de orquesta, pedagogo y musicólogo, como tal, investigador del folklore nacional, autor de innumerables escritos, crítico musical y conferencista, en donde nos revela en esta su última faceta, su amplia información y conciencia absoluta sobre las aportaciones de los compositores de su época y su inquietud por darlas a conocer. Por otro lado, los contactos que mantenía con el medio musical y que observamos a través de sus cartas (con Casals, Segovia, De Falla, Stravinski, Castelnuovo Tedesco, Stokovski, etc.), resultan de incalculable valor y reflejan la enorme estimación que le tenían. Lo mismo podemos decir de los grandes artistas que acostumbraban visitarlo cuando llegaban a México: Rubinstein, Brailovski, Ansermet, Kleiber y muchos otros (P. Mello)

Ponce trascendió como una figura importante dentro de la música mexicana, y aun más allá de su patria. Fue reconocido por su talento en la composición por Paul Dukas, que dijo al respecto del compositor: “Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y, desde hace largo tiempo, no pueden ser clasificadas en una categoría escolar” (P. Castellanos)

Frente a la diversidad de estilos y medios que campea en el catálogo del compositor, los especialistas en su obra han tratado de encontrar un hilo conductor que permita seguir el desarrollo de una producción tan rica y variada y que, asimismo, explique el origen y propósito de esa multiplicidad. Sin embargo, sólo un concepto parece capaz de abarcar la totalidad de la obra de Ponce: el eclecticismo. Ningún otro término estilístico –nacionalismo, romanticismo, modernismo, neoclasicismo, vanguardismo, etcétera- es capaz de contener en sí mismo una producción tan intrínsecamente diversa. Por el contrario puede decirse que la única característica constante en la obra de este artista radica en la reunión sistemática de distintos estilos y elementos musicales para formar con ellos una obra determinada, que no es sino resultado del equilibrio que el compositor sabe encontrar a partir de los más variados componentes (R. Miranda).

Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana, lo cual no es de sorprender pues fue un excelente pianista (P. Castellanos).

Ponce “es producto de una sociedad provinciana, nutrido de la religiosidad y conservadurismo familiares, las primeras manifestaciones artísticas de Ponce encuadran perfectamente con esa *pax* porfiriana, que, en lo cultural, se deleita a sí mismo en la construcción de un México imaginario donde los aires franceses de cultura parecen hacer a un lado los negros nubarrones de la realidad:

injusticia, analfabetismo, desarrollo económico desequilibrado. En un principio el compositor entiende que el progreso es sinónimo de lo europeo y que la paz y la estabilidad son necesarias para la realización de empresas culturales más elevadas, más románticas” (R. Miranda).

Ponce no fue un compositor que se asociara a algún movimiento político o sociocultural. Presenció la guerra civil española, la institucionalización de la Revolución, la guerra de los cristeros, el cardenismo, el músico solamente estaba comprometido consigo mismo y su desarrollo musical más allá de estos eventos.

El romanticismo es una cuestión que aflora en Ponce de una manera natural, debido a las condiciones en que desarrolló su talento y al ser un heredero de la tradición pianística de Liszt, quien en el romanticismo fue un compositor que estudió y exaltó la música de su país. En el caso de Ponce esto sucedió en un territorio distinto a Europa; donde se gestaba un sincretismo musical propio de los nacionalismos revolucionarios aunado a los elementos populares, indígenas y españoles de la época colonial en México.

Análisis de Cuatro danzas mexicanas:

Cuando Ponce hizo su primer viaje a Europa (1904-1906), ya había realizado algunos arreglos de melodías populares mexicanas, pero no fue sino hasta los años que siguieron a su regreso cuando decidió estudiar a fondo el folclor musical de su país, introduciendo por primera vez melodías típicas en obras de concierto.

En 1913 sustenta la primera conferencia sobre *La música y la Canción mexicana*, de esta forma quedaba de manifiesto públicamente el gran interés que sentía hacia tales investigaciones, las cuales fueron intensificándose en los años, hasta culminar en el artículo que publicó en 1919 en la *Revista Musical de México*, donde menciona las diferentes características que presentan los cantos de cada región del país (P. Mello).

Ponce pertenece a la primera generación de artistas que consciente y consecuentemente hicieron obra de mexicanismo: obra de amor a México, al México popular y típico, al México legendario y colonial. Manuel M. Ponce da inicio a un arte contemporáneo y al mismo tiempo hondamente nacional (O. Mayer-Serra).

Dentro de su música nacionalista se observan tres aspectos: (1) la armonización de canciones populares, (2) la introducción de dichas melodías en su música de concierto y (3) la creación de motivos propios con el auténtico sabor de los elementos folclóricos, ya sean rítmicos y/o melódicos. Cada uno de estos puntos refleja una fase determinada en la evolución de su Nacionalismo musical. (P. Mello)

Las *cuatro danzas mexicanas* datan de 1941. Están basadas en el género que surgió de la fusión de los ritmos de la danza cubana con la inspiración melódica de los compositores mexicanos, siendo el primer gran representante Felipe Villanueva, en cuyo homenaje fueron escritas.

Estas danzas poseen un lenguaje moderno y se apegan a la estructura binaria (A-B). La primera parte (A), de carácter rítmico, despliega un pianismo atractivo y audaz, en tanto que la segunda (B), más lírica, encierra melodías expresivas de ambiente tropical y ritmos que combinan valores binarios y ternarios. La escritura armónica presenta modulaciones súbitas, acordes de cuartas,

modos gregorianos, cadencias novedosas y aspectos politonales. La primera sección de la última danza se presenta como una verdadera *toccata* moderna (P. Mello)

Dada la formación de Ponce, no es sorprendente que las danzas revelen originalidad de estilo, y además, aún entre todo el follaje cromático y vanguardista, sigue portando la esencia mexicana y los cantos populares.

I. *Vivo – Meno mosso, espressivo*

La primera danza se encuentra en la región tonal de *re mayor*. La primera parte (A) posee dos motivos y lo caracterizan los arpeggios, las armonías por cuartas, el uso de cromatismo y acordes con séptima y novena.

El primero (figura 66) inicia con carácter fuerte y decidido sobre un arpeggio de *re* ascendente, para luego descender cromáticamente con acordes por cuartas. Primero sobre la tónica y reitera sobre la dominante.



Figura 66, cc. 1-4

El segundo motivo (figura 67) se realiza de forma opuesta al primero, en un arpeggio descendente en la mano derecha y la mano izquierda marca el descenso de la frase: *fa#7-Sib9, mi7-Lab9, re, do#, si, la*. El bajo es determinante en el movimiento armónico de la pieza, mientras la voz superior forma la melodía o acordes en base a éste.



Figura 67, cc. 5-8

Le sigue una presentación con ambos motivos relacionados ($fa\#_7-Sib_9$; mib_7-re_7) y un descenso cromático. Luego muestra el segundo motivo en $do\#_7-Fa_9$; $si_7.Mib_9$ y el descenso finaliza en la para de este modo repetir.

La segunda parte (B, figura 68) presenta una superposición de valores irregulares en el ritmo: tresillo de negras en la mano izquierda y tresillo de corcheas en la mano derecha, además del uso continuo de síncopas. La armonía se transforma constantemente por el movimiento cromático de la sección, sin embargo, se puede ver un desplazamiento al relativo menor (vi de re) y el uso de acordes aumentados y disminuidos.



Figura 68, cc. 18-19

El tema se presenta con un acorde de Re_7 y le sigue uno de si_7 y continúa una progresión con movimiento opuesto en ambas manos, es decir, cuando la mano derecha se dirige hacia arriba, la mano izquierda se mueve hacia abajo. De esta forma, y haciendo uso del cromatismo, se llega al clímax de la pieza con un acorde de si menor y después uno de $Fa\#_9$. Luego sigue un puente que va a unir la repetición del tema. Dicho puente empieza en si_7 , y si dirige a $Sol\#_{5\#}$ y terminar en acordes de $Do\#$ que se convertirán en La con séptima para de este modo reiterar el tema y con una progresión en una escala de tonos enteros, se presenta la conclusión de la danza: $sol_9-Sib_7-si_7-I_{add11}^{+5}$ y finaliza con la cadencia perfecta en la tónica V_7-I .

II. Vivo – Piú lento

La segunda danza se presenta en la tonalidad de re menor.

La primera parte (A, figura 69) posee un contrapunto lineal en donde cada mano ejecuta una melodía. Mientras la primera melodía se mueve cromáticamente (mano derecha), la segunda melodía fija una armonía más definida (mano izquierda).

El primer motivo se compone de 4 compases y la armonía posiblemente sea re mixolidio en la mano izquierda (figura 69). Luego presenta un puente cromático descendente e inicia el segundo motivo, en progresión ascendente sobre la escala de si *bemol*. Le sigue una progresión descendente del primer motivo: *re, do, sib* que termina en una escala frigio descendente que va hacia otra progresión conclusiva. En dicho pasaje se invierten los papeles, la mano izquierda se mueve en saltos cromáticos descendentes, mientras que la mano derecha presenta una melodía armonizada. De esta manera finaliza en la dominante con séptima para repetir.



Figura 69, cc. 1-4

La Segunda parte (B) se encuentra en el relativo Fa mayor.

El tema (figura 70) superpone valores binarios con valores ternarios (polirritmia) y posee una textura más polifónica. En la melodía se encuentra el uso de síncopas y retardos

Cada sección presenta 4 compases. El primero inicia en *fa mayor* y por enarmonía modula a *Solb₇* y termina en *Sol_{dim}*. El segundo es una progresión ascendente: *Lab, la_{dim}, Sib, si, Do₉*. El tercero está en *fa_{#7}, fa_{#dim}* y con un ascenso se presenta *sol, re* y *Sib*. Y la última sección es el clímax que finaliza con un descenso *Fa, mi, re, Do*, para seguir a la primera casilla con la dominante disminuida (V^{+5}). Luego de la repetición se pasa a la segunda casilla y termina en la tónica.

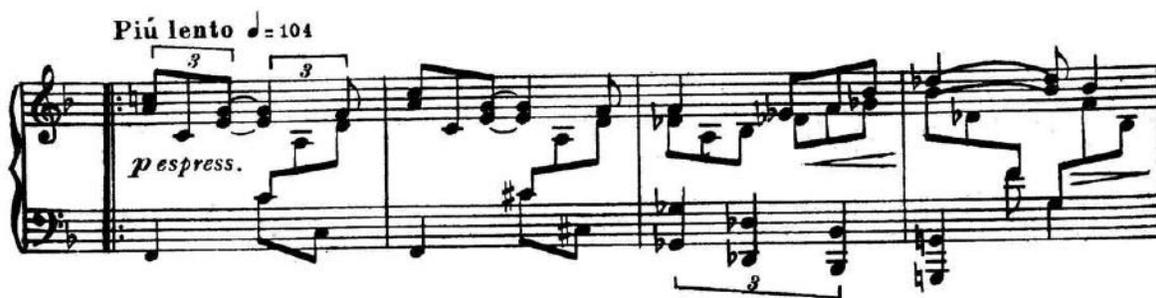


Figura 70, cc. 23-26

III. *Vivo – Meno mosso*

La tercera danza se encuentra en mi bemol menor.

La primera parte (A, figura 71) plantea el primer motivo a través de una serie de bordados ascendentes en la mano derecha y octavas por segundas descendentes en la mano izquierda, que al finalizar forman una semicadencia a la dominante. Luego aparece un segundo motivo contrastante en progresión descendente, con diversos arpeggios cromáticos, de carácter dominante (*la bemol*₉ → *Re bemol* → *sol bemol*₁₃ (aquí presenta el cromatismo) → *Fa*₇ → *mí*₁₃ → *Mi bemol*₇ → *Si*₁₃ → *Si bemol*).

Dicha progresión finaliza en *Si bemol* (V) para retomar el primer motivo variado ahora de forma cromática. Después el segundo motivo se forma con la misma intención armónica (*sol*₉ → *Do* → *fa*₉ → *Si bemol* → *Mi bemol*). Cuando presenta *Mi bemol* inicia un pequeño motivo a modo de cierre que termina en la dominante *Si bemol* para repetir hasta la segunda casilla, donde hace un grado V_{5#} para ir a la segunda parte en el homónimo mayor (mi bemol mayor).



Figura 71, cc. 1-6

La segunda parte (B) se encuentra en mi bemol mayor.

Lo conforma un motivo rítmico sincopado en ambas manos, la melodía se efectúa en octavas y el bajo da las bases armónicas correspondientes. También las modulaciones súbitas son particularidad de la sección.

Presenta 6 secciones integrados por cuatro compases cada uno.

El primero se presenta en la tónica (figura 72), y por enarmonía pasa a re#dim7. El segundo con modulaciones súbitas: fa#7-Si bemol₇^{5#}-mi-Si bemol_{5#}.

El tercero vuelve a Mi bemol y sigue do#₁₁-la- Si bemol_{dim7}. La cuarta sección es un motivo con textura diferente en tresillos: sib₁₁-mibaum₇, luego un puente ascendente que parece formado por la escala pentáfona y sigue la continuación reb₁₁-Si bemol₁₃. La quinta sección presenta el clímax formado por acordes (forte) y fragmento del tema (piano) en la siguiente secuencia: si₇-la bemol, re₇-si.

La última sección es conclusiva y finaliza con una cadencia perfecta a mi bemol menor:

Mi bemol₁₃-Si bemol₉- Si bemol_{dim7}- mi bemol.



Figura 72, cc. 29-32

IV. Vivo – Poco meno

La cuarta danza está en la tonalidad de fa sostenido menor.

La primera parte (A) posee tres secciones. La primera (figura 73) inicia con un juego de 16avos en un movimiento circular sobre la escala pentáfona de fa sostenido menor finalizando en la dominante do#. En la segunda sección presenta una escala en movimiento contrario, la que sube se encuentra en lidio y la que baja en frigio. Luego una sucesión de tres escalas descendentes: la primera es hipodórico, la segunda es hexagonal y la tercera dórica. Finaliza en acordes por quintas sobre do#.

La tercera sección es un ritmo repetido sobre do# y le sigue un juego de arpeggios descendentes que finalizan en la dominante do#.



Figura 73, cc. 1-4

La segunda parte (B, figura 74) empieza en fa sostenido mayor (homónimo mayor) y la melodía presenta un bordado descendente armonizado mientras la mano izquierda acompaña y complementa la armonía.

De este modo, la armonía presenta cambios constantes:

Compás 23-24: región de tónica: I-vi-IV-V₇.

Compás 25-26: *Re-sol*₉.

Compás 27-29: *Fa#-Do#*₇-*Do*₉.

Compás 30-33: *la-sol#-la-do#*

Luego inicia un pequeño puente (I-vi-III-ih-vi-iv-VI-IV₇) para finalizar con la *coda*, ambos sobre una nota pedal *do#* con función de dominante.

La *coda* es bitonal y se presenta con un juego de acordes que van saltando de región: *re#-re*; *fa-mi*; *Do#*_{aum9}-*Do#*_{aum7} (primer casilla). Y en la segunda casilla finaliza: I_{sus4} con una resolución en arpegió a la tónica (*p*) y la última nota *fa#* en el bajo.



Figura 74, cc. 23-26

Reflexión Personal

Al escuchar esta obra de Ponce, me cautivó el lenguaje moderno y la forma en el que se desarrolla su música. Así también, me identifico con las danzas porque me gustan las disonancias y en ellas hay un número considerable.

Del mismo modo:

- Cada una de las danzas presenta un reto técnico en particular y de madurez musical en general. Hay que ir descubriendo qué expresa la música.
- La primera parte de la danza presenta el mayor reto técnico, son rápidas y a veces intrincadas. La segunda parte es más libre y expresiva.
- Algunos biógrafos consideran que la primera sección es una introducción hacia la segunda sección, que es la danza en sí.
- En el programa escribo el movimiento concreto de cada danza porque refleja su carácter y de este modo lograr que se entienda mejor la idea musical de cada una.

Conclusión

Al realizar estas notas al programa, mi principal objetivo fue explicar los elementos necesarios para una comprensión más integral de las obras, basándome en el estudio biográfico del compositor, su contexto histórico, las influencias musicales e ideológicas y el análisis en términos musicales.

Por otro lado, pude observar que los autores expusieron una idea particular en sus obras y ellas se dieron en un período de abundante actividad artística donde el compositor se encontraba en el completo dominio de su personalidad creadora. Por tanto, la mayoría de estas piezas presentan novedosas ideas técnicas y estilísticas

De igual modo, el trabajo me aportó una madurez en las herramientas necesarias para abordar las obras de los diferentes estilos musicales. Al interpretar las piezas de distintos ámbitos te enfrentas a una variedad de retos y dificultades. Igualmente, mejoró mi toma de decisiones, la seguridad con lo que interpreto los signos de la partitura y el control para organizar la energía a lo largo de la obra.

También, el analizar las obras me ayudó a identificar sus diferentes partes y entender con más claridad la relación que hay entre ellas. Así mismo, esto me sirvió para memorizar las obras con más solidez.

Bibliografía

- Aviñoa, Xose. *Conocer y reconocer la música de Beethoven*. Editorial Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona. 1985.
- Busto, José Luis. “Franz Liszt”. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Juan Salvat (dirección). Editorial Salvat Mexicana de ediciones S.A., México. 1982, tomo 6, pp. 77-90.
- Calo, José López. “Johann Sebastian Bach”. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Juan Salvat (dirección). Editorial Salvat Mexicana de ediciones S.A., México. 1982, tomo 1, pp. 73-98.
- Calo, José López. “Johann Sebastian Bach”. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Juan Salvat (dirección). Editorial Salvat Mexicana de ediciones S.A., México. 1982, tomo 2, pp. 5-17.
- Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Recop. y rev. de Paolo Mello. Textos de humanidades/32, Difusión Cultural. U.N.A.M., 1982.
- Chantavoine, Jean. *Los maestros de la música: Liszt* (trad. esp. Pedro Labrousse). Editorial Tor. Buenos Aires. 1945.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial Madrid. 2001.
- De la guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Editorial Ricordi. Buenos Aires. 1978.
- Demuth, Norman. *Ravel*. Editorial Collier books. New York. 1962.
- Gallois, Jean “Maurice Ravel”. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Juan Salvat (dirección). Editorial Salvat Mexicana de ediciones S.A., México. 1982, tomo 13, pp. 58-71.
- García, Federico. *The nature of Bach’s Italian Concerto BWV 971*. <http://www.fedegarcia.net/writings/bwv971.pdf>. 2004. Consulta 17 de septiembre.
- Gaymar, Konstantin. *Historia del piano y de sus grandes maestros*. Editorial Centurión. Buenos Aires. 1945.
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach: la culminación de una era*. Editorial Altalena. Madrid. 1982.
- Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical* (trad. esp. Laura Moreno) Editorial Paidós. Barcelona. 2003.
- Hurtado, Leopoldo. *Músicos celebres: Liszt*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 1952.
- Hurtado, Leopoldo. *Músicos celebres: Liszt*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 1952.
- Mayer-Serra, Otto: *Panorama de la música mexicana*. El Colegio de México, 1941.

- Mello, Paolo y Rojas, Héctor: Notas a los CDs, *Manuel M. Ponce, Obra completa para piano*, Héctor Rojas, pianista, Sony Masterworks, México, 1998.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. Editorial CONACULTA. México. 1998.
- Myers, Rollo. *Ravel: life & works*. Editorial Greenwood press. New York. 1973.
- Orenstein, Arbie. *Ravel: man and musician*. Editorial Dover Publications. New York. 1975.
- Roland, Manuel. *Mauricio Ravel y su obra* (trad. esp. Eduardo Chavarri). Editorial Unión Musical Española. Madrid. 1921
- Roethlisberger, Edmond. *Le Clavecin dans l'Oeuvre de J.S. Bach*. Editorial Henn. Ginebra. 1920
- Rosen, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven* (trad. esp. Barbara Ellen Zitman Roos) Alianza Editorial. Madrid. 2005.
- Salvat, Juan. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Juan Salvat (Dirección). Salvat Mexicana de ediciones S.A., México. 1982.
- Sanz, Teófilo. *Música y Literatura: la poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*. Editorial Universidad de Burgos. España. 1999.
- Scheibe, Johann Adolph. *Critischer Musikus*. Leipzig, 1745. Facsímil de Georg Olms Verlag.1970.
- Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Editorial Schirmer Books. New York. 1992
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach: el músico-poeta*. Traducción Jorge Durbano. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 1955.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: su vida, su obra, su época*. Traducción Wenceslao Roces. Editorial Gandesa. México D.F. 1950.