



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## **NOTAS AL PROGRAMA**

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN PIANO  
PRESENTA

# **OSCAR VÁZQUEZ MEDRANO**

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO DF  
Abril 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.

## **NOTAS AL PROGRAMA**

- INTRODUCCION.....	1
- JOHANN SEBASTIAN BACH.....	2
- LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	14
- EDVARD GRIEG.....	29
- ARNOLD SCHÖNBERG.....	46
- MANUEL M PONCE.....	58
- BIBLOGRAFÍA.....	65
- ANEXO 1: SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.....	66

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación, pretende ampliar los conocimientos del material práctico que ejecutaré en mi examen de titulación. Es menester destacar que la formación musical que adquirí a lo largo de mi carrera incluyó obras para piano que abarcan desde el período barroco hasta nuestros días.

Por éste motivo, al momento de elegir el repertorio para titulación, resultó procedente elegir piezas que contemplan diversas épocas musicales, como el barroco, el clasicismo, el romanticismo, la música del siglo XX, así como música del nacionalismo musical mexicano.

El contenido de la información mencionada en el presente trabajo consiste en lo siguiente:

**Datos biográficos:** donde encontraremos la información necesaria para la cabal comprensión del compositor en cuestión. Por ejemplo de qué manera evolucionó su desarrollo como artista, cómo fue su entorno familiar o qué acontecimientos afectaron su vida emocional, intelectual y profesional.

**Análisis musical:** donde ahondaré el estudio de los recursos que utilizó el compositor, tanto estructural como armónicamente, en las obras que presentaré en mi programa.

**Sugerencias técnicas e interpretativas:** donde explicaré mis sugerencias sobre los implementos técnicos e interpretativos que, en lo personal, me han dado resultado. Todo ello con el afán de conseguir una ejecución lo más apegada posible al periodo musical que corresponde cada obra, así como a los lineamientos expuestos originalmente por el compositor.

Para finalizar quisiera mencionar que originalmente éste trabajo inició con el asesoramiento del Dr. Felipe Ramírez Gil, pero por cuestiones de salud no le fue posible continuar con el asesoramiento. Por este motivo fue necesario concluir éste trabajo bajo el asesoramiento del Dr. Gustavo Martín Márquez quien optó por respetar en lo general la estructura original que se había contemplado desde un inicio para el documento, realizando ajustes en cuanto al contenido y estructura de la información.

# JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## Concierto para piano y orquesta en La mayor BWV 1055

### 1. HISTORIA.

#### 1.1 BIOGRAFIA.

**JOHANN SEBASTIAN BACH** nació en Eisenach, Turingia en Alemania el 21 de Marzo de 1685. La familia de Bach era conocida por todo el país como una familia de músicos de profesión. Cierta vez, a principios del siglo XVIII, hubo treinta Bach que tenían puestos de organistas en Alemania. El padre de Bach, Johann Ambrosius Bach (que era buen ejecutante de violín y viola, además de ser un músico muy respetado en Eisenach) dio a su hijo lecciones de violín y lo alentó a convertirse en músico; él y su mujer murieron cuando Bach tenía nueve años. El niño fue a vivir con su hermano Johann Christoph (de 24 años de edad) organista de iglesia quien al parecer dio de mala gana algunas clases de clave al niño.

Bach comenzó su carrera musical con un puesto de corista en Lüneburg. A partir de ése momento se dio de lleno al aprendizaje de todos los instrumentos posibles, estudiando con intensidad casi frenética órgano, clave, violín y composición, incluso esa pasión por la música hizo que recorriera a pie varias veces la distancia de treinta millas sólo para escuchar al más grande organista de la época, Jan Adams Reincken (1623-1722). Cuando cumplió diecinueve años, Bach obtuvo el puesto de organista en Arnstadt; al cabo de dos años pidió y obtuvo un permiso para ausentarse durante un mes con el objetivo de visitar Lübeck y escuchar a Buxtehude (1637-1707). Tan impresionado quedó Bach por las interesantes actividades musicales de dicha ciudad, que no permaneció allí un mes si no tres. Un año después, Bach ocupó su primer empleo importante como organista en la capilla ducal de Weimar durante nueve años, en éste lugar dedicó su tiempo a escribir música para órgano y compuso lo que probablemente sea la mayor contribución para dicho instrumento. Para el año de 1717 Bach, considerado ya como uno de los más grandes instrumentistas de su época, abandonó Weimar y se trasladó a Cöthen para ocupar el puesto de *Kapellmeister*, donde su empleo hizo que sus composiciones cambiaran de rumbo terminando así el periodo del órgano y empezando la etapa de sus numerosas obras para instrumentos solistas y para orquesta de cámara, así como sus conciertos y suites.

En el año de 1720, la esposa de Bach, Maria Bárbara (que le había dado siete hijos de los cuales solo sobrevivieron cuatro) murió. Un año mas tarde Bach se casó nuevamente con una joven de veintiún años llamada Anna Magdalena

Wülcken, hija de un trompetista de la ciudad, quien además de darle trece hijos, se empezó a interesar por la música. (Con el objetivo de que su esposa adelantara sus estudios en el clave, Bach escribió unas pequeñas piezas que tiempo después fueron reunidas en “El pequeño libro para clave de Anna Magdalena Bach”).

En Mayo de 1723, obtuvo su último puesto, el de *Kantor* en la *Sankt Thomasschule* de Leipzig al escuchar noticias de que dicho puesto había quedado bacante tras la muerte de Johann Kuhnau (1660-1722). Bach no dudó en solicitarlo, pero antes tuvo que pasar varios exámenes para probar sus habilidades. Uno de ellos consistió en escribir una nueva obra, que debía dirigir el Viernes Santo, dicha composición fue *La Pasión según San Juan*. Durante los veintisiete años siguientes y hasta el momento de su muerte, permaneció en Leipzig. En éste lugar, las actividades de Bach fueron variadas y numerosas, ya que además de tocar el órgano, preparar el coro, escribir música para los oficios religiosos y dirigir su ejecución, daba clases de latín y música en un curso dirigido a varones. Por todas estas actividades recibía el pago equivalente a dos mil quinientos dólares por año; la mayor parte de dichos ingresos eran sumas especiales cobradas por bodas o funerales. La iglesia fue siempre el centro de la vida de Bach, ya que era un hombre profundamente religioso, e incluso los libros que leía eran sobre teología. Fuera de la música, el único tema sobre el cual opinaba con autoridad era la Biblia, por ésta razón escribió obras maravillosas que se encuentran entre sus más grandes composiciones como las Pasiones, la Misa en Si menor, las cantatas, los corales así como los motetes.

En 1747 Bach visitó Potsdam, donde su hijo Karl Philipp Emanuel era *Kapellmeister* de Federico el Grande. En éste lugar Bach probó los claves, clavicordios y órganos del palacio, e incluso improvisó una fuga a seis voces sobre una melodía del propio monarca, dejándolo muy halagado e impresionado. Después de su regreso a Leipzig, Bach amplió esta composición, convirtiéndola en una obra de mayores proporciones que comprendía de dos fugas, varios cánones y un trío como conclusión. La llamó *La Ofrenda Musical* y se la mandó al rey como signo de agradecimiento por la amabilidad con que había sido recibido.

Bach se dejó persuadir de que lo operara de los ojos John Taylor, que anteriormente había intervenido a Haendel, ya que su vista se debilitaba cada vez más. La operación resultó un fracaso y como consecuencia de ella quedó ciego. Después de un tiempo, la salud de Bach se quebrantó y a raíz de un ataque de parálisis se convirtió en un inválido. Antes de morir, recobró la vista por breve tiempo, y agradecido por ese momento de alivio, trabajó duramente en copiar y revisar partes de su última obra, *El arte de la fuga*.

La tradición de que los Bach eran una familia de músicos no se interrumpió con Johann Sebastian, pues su segundo hijo con Maria Bárbara, Karl Philipp Emanuel (1714-1788) fue considerado un compositor importante. De hecho, él fue quien desarrolló la forma sonata y quién estableció los tres movimientos para la sonata o la sinfonía (dos tiempos rápidos separados por uno lento). De ese modo, Karl Philipp se convirtió en el compositor de transición entre dos grandes épocas de la historia de la música: la del contrapunto, que su padre llevó a una gran culminación, y la de la sonata, parte importante en el clasicismo.

En cuanto a su música, Bach compuso un amplio catálogo de obras, de las cuales podemos mencionar las siguientes:

Música para teclado. El piano, como lo conocemos en la actualidad, era desconocido en la época de Bach. Los instrumentos para los que escribió fueron sus precursores, es decir el clave y el clavicordio<sup>1</sup>.

Sus obras más conocidas fueron compuestas en el periodo de Cöthen, época en la cual compuso una gran parte de su música instrumental. Las invenciones, las suites francesas e inglesas, las partitas y otras piezas menores, fueron compuestas con el propósito de contribuir a la formación musical de su esposa e hijos; Bach también compuso su monumental *Clave bien Temperado* (temperado o templado se refiere al modo de afinar) con el que quería demostrar la posibilidad de escribir efectivamente para un clave afinado de manera proporcional e igualitaria, de esta manera defendía la entonces reciente modalidad de afinar los instrumentos de teclado en semitonos iguales, y para apoyar dicha teoría escribió cuarenta y ocho preludios y fugas (dos para cada uno de los doce tonos mayores y menores). Entre otras obras de teclado podemos encontrar las *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* (Variaciones Goldberg), que comprende de treinta variaciones sobre un tema de sarabande, así como la Fantasía cromática y fuga.

Música orquestal. Escribió cuatro suites orquestales, de las cuales sólo dos pertenecen al repertorio permanente. La suite No. 2, en Si menor, escrita para flauta y cuerdas, y la suite No. 3 en Re mayor, para dos oboes tres trompetas, tambores, cuerdas y clave. Su repertorio de conciertos incluye obras para dos, tres y cuatro teclados y cuerdas, siendo este último la transcripción de un concierto de Antonio Vivaldi (1675-1741), además tiene dos conciertos para violín y orquesta (el Concierto en La menor y el Concierto en Mi mayor), un concierto para violín, arpa, flauta y cuerdas, uno para violín, oboe y cuerdas, así como los seis Conciertos de Brandeburgo que tomaron su nombre del margrave de

---

<sup>1</sup> La diferencia entre el clave y el clavicordio consiste en que la cuerda es rasgada o pellizcada en el primero golpeada o percutida en el segundo, como después lo sería en el piano y por lo tanto, se podía matizar, convirtiéndose en el instrumento predilecto de Bach.

Brandeburgo, coleccionista de música de concierto que se los encargó a Bach alrededor de 1720.

Música de órgano. Estas obras fueron escritas durante su periodo en Weimar, y las formas que utilizó en sus composiciones, las heredó de sus predecesores, principalmente de Frescobaldi y Buxtehude, e incluyen la chacona, la tocata, la fantasía, el prelude coral y la fuga.

Música de Cámara. Dentro de este catálogo, encontramos doce obras maestras para violín. Seis de ellas son sonatas para violín y clave; tres sonatas para violín sin acompañamiento; y las tres restantes, partitas igualmente para violín sin acompañamiento. Destacan también las sonatas para flauta, viola da gamba y las suites para violoncello solo.

Música coral: Las obras que coronan la música religiosa de Bach son *Passio secundum Juannem* (La Pasión según San Juan), *Passio secundum Matthaeum* (La pasión según San Mateo) y la Misa en Si menor; también Bach compuso trescientas cantatas que escribió para el día de todos los Santos y los servicios dominicales.

Bach murió el 28 de Julio de 1750 donde fue enterrado en el cementerio de la iglesia de San Juan, en Leipzig. Poco tiempo después de su muerte, el mundo musical lo olvidó casi completamente. Su obra corrió con la misma suerte ya que muchos de sus contemporáneos lo consideraron pesado y anticuado. En cuanto a sus sucesores, lo conceptuaron más bien como representante de un arte en decadencia. Poco tiempo después de su muerte muchas de sus cantatas se vendieron por poco dinero, las planchas de impresión de *El arte de la fuga* fueron fundidas como metal viejo, además de que la biblioteca de música del margrave de Brandeburgo ni siquiera registraba la lista de los “Conciertos brandeburgueses”. Algunos de los manuscritos de Bach sirvieron como papel de envolver en las carnicerías y otros comercios de Leipzig. El cambio sobrevino en el año de 1829, cuando bajo la dirección de Félix Mendelssohn se volvió a escuchar en Berlín *La Pasión según San Mateo*, dándole al mundo la primera indicación de la magnitud de un maestro a quien se había abandonado durante demasiado tiempo. En 1850 el conocimiento de su grandeza dio aliento a la formación de la *Bach Gesellschaft* (Sociedad Bach), cuya finalidad fue reunir y publicar todas sus obras, tal proyecto duró cincuenta años en ser consumado; cuando se dio fin a la tarea, la música de Bach llenaba sesenta enormes volúmenes. Se ha calculado que un copista que transcribiera hoy todo lo que hizo Bach, tardaría setenta años únicamente para completar esa tarea.



## 1.2. HISTORIA DE LA OBRA

El nombre de *concerto* unido a la música se utilizó por vez primera en Italia en el siglo XVI, pero no se hizo habitual hasta alrededor de 1600 al comienzo del barroco. Al principio, el concierto y su adjetivo relacionado, *concertato*, hacían referencia a una mezcla de colores tonales instrumentales, vocales, o mixtos. Se aplicaban a una amplia variedad de piezas sagradas o profanas que utilizaban un grupo mixto de instrumentos, cantantes o de ambos. Este grupo podía ser tratado bien como un conjunto mixto unificado, bien como un conjunto de sonidos opuestos unos a otros. Este estilo concertante fue desarrollado por el compositor italiano Claudio Monteverdi, especialmente en sus libros de madrigales quinto a octavo (1605-1638). Influído parcialmente por Monteverdi, el compositor alemán Heinrich Schütz aplicó el nuevo estilo a sus trabajos sacros en alemán. Este concepto siguió vigente hasta el siglo XVIII, como puede apreciarse en las muchas cantatas sacras de Johann Sebastian Bach que llevan el título de concertos.

### **El concierto grosso y sus derivados**

A finales del siglo XVII comenzó a aparecer una categoría específica de concierto. Arcangelo Corelli, un importante violinista y compositor de la por entonces importante escuela de violín del norte de Italia, utilizó el nuevo nombre de *concerto grosso* para titular las doce piezas instrumentales de su opus 6 (probablemente escritas entre 1680 y 1685 y publicadas póstumamente alrededor de 1714). Estas obras empleaban una orquesta de cuerda (llamada *concerto grosso*, *ripieno* o *tutti*) a veces en contraste y a veces en conjunción con un pequeño grupo solista llamado concertino, que en las piezas de Corelli constaba sólo de tres músicos. Sus conciertos, que comprendían varios movimientos cortos de carácter opuesto en compás y velocidad, eran virtualmente idénticos en estilo y forma al género de música de cámara dominante por entonces, la sonata en trío. El nuevo *concerto grosso* fue adoptado por otros compositores, como Giuseppe Torelli, quien pronto desarrolló un estilo propio, caracterizado por temas de apertura decididos, basados en arpeggios, con ritmos vivos y repetitivos y con unos patrones armónicos que definían una tonalidad central, la tónica. El *concerto grosso* continuó adquiriendo popularidad a lo largo del barroco, y hubo ejemplos importantes con posterioridad a los señalados, como los seis *Conciertos de Brandeburgo* de Bach. La característica esencial siguió siendo el uso de una orquesta de cuerdas opuesta en cierta medida a una serie de instrumentos solistas —vientos, cuerdas o una combinación de ambos tipos—.

A finales del siglo XVII, el *concerto grosso* dio origen a una subcategoría, el concierto para solista, en el cual se remplazaba al concertino por un único instrumento solista. Con ello se incrementaba el contraste entre el solista y la orquesta. Los conciertos para solista fueron compuestos al principio para el violín, la trompeta o el oboe por compositores italianos como Torelli o Tommaso Albinoni. Pronto habría composiciones para una amplia gama de instrumentos. Entre los más notables destacan los muchos conciertos para instrumento solista del compositor italiano Antonio Vivaldi. Un número cada vez mayor de virtuosos

instrumentales, especialmente violinistas, sacó partido de los conciertos para solista como vehículo de sus interpretaciones, tanto en las iglesias como en los cada vez más numerosos conciertos privados y semipúblicos.

Estas primeras obras determinaron el plan formal general, que permaneció uniforme en los conciertos para solista hasta alrededor de 1900. Se trataba de una sucesión de tres movimientos, ordenados según su velocidad: rápido-lento-rápido. El movimiento intermedio estaba en una tonalidad diferente de la de los movimientos primero y último. En los movimientos rápidos, los pasajes solistas se expandían y conformaban largas secciones a menudo dominadas por una figuración rápida de la melodía. Estas secciones se alternaban con cuatro o cinco secciones recurrentes de la orquesta a pleno, llamadas ritornellos<sup>2</sup> (la combinación de las secciones se llamaría entonces forma *ritornello*). En al menos uno de los movimientos, antes del final del *ritornello*, era de esperar que el solista hiciera una demostración de su talento técnico y musical mediante un pasaje improvisado llamado *cadenza*. Ésta siguió siendo un elemento habitual de los conciertos durante las eras clásica y romántica, si bien compositores posteriores a estas épocas las escribían, en lugar de fiarse del gusto y habilidades del intérprete.

---

<sup>2</sup> *Ritornello*, en música, se trata de la repetición de una sección o fragmento de una obra. Es un término italiano que significa "pequeño regreso". Durante los siglos XIV y XV, el *ritornello* era el estribillo al final de cada verso de un madrigal, en el que la música era distinta y con frecuencia se variaba el compás. En la ópera y el canto del siglo XVII, se trataba de una coda o un estribillo instrumental que se añadía al final de un aria o de una canción. Durante el clasicismo (finales del siglo XVIII y principios del XIX), el *ritornello* se utilizó en las composiciones orquestales para indicar el regreso de la orquesta al completo (como el *tutti* italiano), después de una intervención de la parte solista.

## 2. ANALISIS.

### 2.1 ALLEGRO.

ANALISIS ESTRUCTURAL. Este primer movimiento, está desarrollado sobre un compás de tipo binario, es totalmente contrapuntístico, y está construido rítmicamente a base de dieciseisavos, octavos y cuartos que en su mayoría están ligadas con algún dieciseisavo u octavo principalmente. Dentro de este movimiento, podemos encontrar la estructura típica de la sonata, es decir, una exposición, un desarrollo y una reexposición.

Al comienzo del movimiento, nos encontramos inmediatamente con la exposición la cual contiene dos temas (A y B), y un ritornello (dos primeros compases) que servirá de pequeño puente entre tema A y B, así como en el desarrollo y la reexposición. Cabe señalar que ambos temas A y B al principio son desarrollados a lo largo de dieciséis compases, que a su vez se dividen en dos semifrases de 8 compases cada una, mientras que al final de la exposición, encontramos dichos temas de una manera mucho más breve, haciéndose exactamente a la mitad de duración de cómo fueron presentados anteriormente, es decir de 8 compases por tema.

Johann Sebastian Bach (1685 - 1760)

Ritornello

Tema "A"

I Klavie (Solo)

II Klavie (Orchester)

Inicio del tema "B"

El desarrollo comienza en el compás 49 con la entrada del ritornello, desarrollando y mezclando los contenidos expuestos con anterioridad tanto del tema A y B, creando nuevos motivos musicales que nos conducirán a la reexposición.

RITORNELLO

DESARROLLO

Finalmente la reexposición se presenta en el compás 89 (con la aparición nuevamente del ritornello) que como es bien sabido, comienza de la misma manera que la exposición, solo que ahora es presentada de una manera más breve, concluyendo así éste allegro.



ANÁLISIS ARMÓNICO. En la exposición del primer movimiento podemos decir que el movimiento armónico básico del tema A y B es el de I-IV-V-I en la tonalidad de La mayor, con algunas inflexiones hacia Re mayor en la parte media y Mi mayor en la parte final de ambos temas.

En cuanto al desarrollo, el movimiento armónico básico es el de I-V-I, solo que ahora en la tonalidad de Si menor, haciendo unas pequeñas inflexiones sobre Mi mayor, Fa sostenido menor y Do sostenido menor, para finalmente modular a La mayor, donde será presentada la reexposición.

La reexposición, no tiene mayores complicaciones ya que se repite armónicamente igual que la exposición, solo que ahora de una forma más breve, conteniendo prácticamente los mismos grados armónicos que la exposición.

## 2.2 LARGHETTO.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Este movimiento está desarrollado sobre un compás de doce octavos, donde podemos encontrar básicamente dos temas en el piano (A y B), y un tema orquestal que sigue el patrón de negra, corchea, negra, corchea, que se escucha constantemente en todo el movimiento. Sobre este tema orquestal, podemos encontrar el ritornello que será una parte importante entre el enlace de los dos temas solistas del piano citados anteriormente con sus respectivas variaciones, que a su vez se contraponen con el tema orquesta mencionado con anterioridad.



Al comienzo del movimiento encontramos el ritornello, el cual nos sirve como una pequeña introducción antes de que aparezca el tema A del piano, el cual contiene un patrón rítmico de negra con puntillo, silencio de negra y octavo en el bajo, y una melodía construida a base de dieciseisavos, octavos, cuartos con puntillo y treinta y dosavos básicamente.

A partir del compás 15, encontramos el segundo tema (B), que a diferencia del tema A, podemos encontrar justo en el inicio del bajo una sucesión de arpeggios descendentes con una duración de dos compases, antes de regresar nuevamente al patrón rítmico del bajo del tema A mencionado con anterioridad. Cabe señalar que la melodía del tema B es desarrollada a base de dieciseisavos y cuartos con puntillo en general.

En el compás 23 encontramos un fragmento del ritornello que conectará directamente con la primera variación del tema A y del tema B, los cuales siguen básicamente el mismo patrón rítmico en el bajo presentado en ambos temas. Finalmente en los últimos 4 compases encontramos nuevamente el ritornello, el cual concluirá el movimiento.

ANALISIS ARMONICO. En el segundo movimiento del concierto, el movimiento armónico básico del tema A es el de I-IV-V-I y I-IV-I-VII-I en la tonalidad de Fa sostenido menor, el cual modula en su parte media hacia Do sostenido menor donde permanece hasta la aparición del tema B, el cual tiene algunas inflexiones hacia La menor, Mi menor y Si menor. El movimiento armónico del tema B principalmente es el de I-V-I, I-IV-V-I y I-VII-V-I.

En cuanto a las variaciones que se presentan tanto del tema A como del B, podemos encontrar que la variación del tema A se encuentra en la misma tonalidad en la que fue presentado el tema A (Fa sostenido menor) junto con los mismos movimientos armónicos, mientras que la variación del tema B se encuentra en la tonalidad de Re menor, con algunas inflexiones hacia La menor, Mi mayor, Si menor y La mayor para finalmente regresar a la tonalidad original (Fa sostenido menor) en la que es presentado el ritornello, finalizando de esta manera el movimiento. En lo que respecta al movimiento armónico de dicha variación, podemos encontrar que básicamente es igual que la del tema B.

### 2.3 ALLEGRO MA NON TANTO.

ANALISIS ESTRUCTURAL. El tercer movimiento del concierto tiene la misma estructura que el primero, es decir la forma sonata. Dicho movimiento se desarrolla sobre un compás de tres octavos, consta básicamente de tres temas principales, y un ritornello que siempre aparecerá en anacrusa. En cuanto a la estructura rítmica del movimiento, podríamos decir que prácticamente está construida a base de octavos, treintaidosavos, dieciseisavos, octavos con puntillo y cuartos que en su mayoría se encuentran ligados.

El tema A se desarrolla dentro de 24 compases, dentro de los cuales en los primeros cuatro podemos encontrar el ritornello el cual servirá de enlace entre los diversos temas.

The image shows a musical score for 'Allegro ma non tanto Tema A' on page 15. It features two staves, I and II, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The score is divided into sections: a 'Ritornello' section (highlighted in green) and a section labeled 'V VI V' (highlighted in red). The music includes various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as a trill (tr) in the first staff.

El tema B se presenta directamente sin la presencia del ritornello en el compás 24, donde podremos observar que el tema es de un carácter mucho más dulce que el tema anterior desde mi punto de vista, gracias a las apoyaturas de mayor duración en la melodía, y a la mayor utilización de octavos en el bajo.

A partir del compás 56 encontramos el tema C (muy pequeño en comparación con los anteriores), donde a diferencia del tema B, si encontramos el ritornello (orquesta) como medio de enlace a dicho tema. En cuanto a la estructura rítmica del tema, podríamos decir que se distingue de los anteriores por medio del uso de tresillos en la melodía.

El desarrollo empieza nuevamente con la aparición del ritornello en el compás 78, con la diferencia de que ahora se presenta en el piano, desarrollando los temas anteriormente presentados, combinando segmentos entre sí con la orquesta y el piano. Finalmente encontramos la reexposición en el compás 138, comenzando de la misma manera que la exposición, solo que ahora los temas B y C son expuestos más brevemente, terminando el concierto con el tema A totalmente expuesto.

**ANÁLISIS ARMÓNICO.** En la exposición del tercer movimiento del concierto, podemos decir que el movimiento armónico básico tanto del tema A como del B es el de I-V-VI-V-I en la tonalidad de La mayor, con la diferencia de que el tema B modula casi de forma inmediata hacia mi mayor, donde permanecerá por completo.

En cuanto al tema C, éste empieza en Mi mayor, realizando algunas inflexiones casi de manera inmediata hacia Do sostenido menor, Si menor, LA mayor, Mi mayor y Si mayor, mientras su movimiento armónico principal es el de I-V-I y I-IV-V-I.

El desarrollo, se encuentra en la tonalidad de Mi mayor, con inflexiones hacia La Mayor, Fa sostenido menor, Si menor, para luego modular a do sostenido menor, llegando nuevamente a la tonalidad original, donde empezará la reexposición. Es importante señalar que el movimiento armónico presente en dicha sección es el de I-IV-V-I y I-V-I básicamente.

En lo que respecta a la reexposición, generalmente los grados armónicos son igual a los de la exposición, permaneciendo en La mayor con algunas pequeñas inflexiones hacia Fa sostenido menor, Mi menor y Mi mayor, regresando nuevamente a la tonalidad original, finalizando de ésta manera el concierto.

### **3. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS**

Recomendaría abordar este concierto localizando los diferentes temas y variaciones que tiene cada movimiento de la obra, estudiándolos de forma separada con ambas manos y usando metrónomo si es necesario.

Los octavos que aparezcan tanto en la mano derecha como en la izquierda deben ser tocados con portatos (mezcla entre stacatto y legato) que es una articulación pianística que asemeja el sonido de los instrumentos de la época en que fue escrito.

Con respecto a los dieciseisavos que aparecen en ambas manos recomendaría articularlos con decisión, para que no se escuchen faltos de claridad. Una vez logrado lo anterior sugeriría centrarse en la parte orquestal (segundo piano), memorizando las entradas y salidas tanto del piano y la orquesta así como las partes de pregunta-respuesta entre ellos.

Otra sugerencia sería escuchar varias grabaciones del concierto, tratando de hacer play-back mientras tocamos y escuchamos la grabación, con la finalidad de escuchar no solamente el solista (piano), sino la orquesta (acompañamiento) y el piano como un solo protagonista que se complementan mutuamente en todo el concierto.

Con respecto a la memorización, sugiero estudiar los pasajes que se le dificulten al intérprete con diferentes ritmos a los establecidos en la partitura para hacerlos más demandantes, y así cuando sean tocados de la forma en que originalmente estableció el compositor, resulte más sencillo ejecutarlos. Otra manera fácil para memorizar sería utilizar la misma digitación en todos los pasajes similares, con la finalidad de crear un patrón digital fácil de retener.

Finalmente en lo que respecta a la interpretación, sugeriría respetar las frases, articulaciones y dinámicas escritas originalmente por el compositor, poniendo pedales cortos en los tiempos fuertes para resaltar los patrones musicales. Al encontrar temas, variaciones, patrones musicales o rítmicos que se repitan, tratar de no tocarlos de la misma manera, jugando con las dinámicas para así evitar la monotonía. Por último dejaría el resto de la interpretación al gusto del ejecutante, dándole así un toque personal a la obra, respetando las indicaciones que el compositor impuso.



## L. VAN BEETHOVEN (1770-1827)

### Sonata Op. 31 No. 2 en re menor “La tempestad”

#### 1. HISTORIA.

##### 1.1 BIOGRAFIA.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** nació en Bonn, Alemania, el 16 de Diciembre de 1770. Tuvo una infancia desdichada, pero aun así creó algunas de las obras musicales más extraordinarias concebidas por el hombre. Era un muchachito mal vestido, de aspecto desaliñado, torpe en todo lo que hacía, extremadamente sensible y tímido, los únicos sentimientos bondadosos fueron los de su madre, cuya ternura compensaba la brutalidad y rigidez de su padre.

Su padre, Johann, cantante de la capilla del Elector de Bonn, era un hombre borracho que derrochaba lo poco que ganaba y convertía su hogar en un infierno. Cuando Ludwig empezó a mostrar interés por la música, su padre recurrió a los servicios de su amigo Tobías Pfeiffer para que enseñara a Beethoven a tocar el piano, obligándolo a estudiar hora tras hora hasta el cansancio y dejándose llevar por la ambición de que algún día su hijo podría ganar dinero como alguna vez lo hizo Mozart como niño prodigio. Beethoven se presentó por primera vez en un concierto a la edad de ocho años, sin embargo su padre lo presentó como un niño de seis años tratado de impresionar a la audiencia. Los estudios musicales de Ludwig prosiguieron, y su primer maestro importante fue el organista de la corte Christian Gottlob Neefe, quién supo desarrollar su gran talento, convirtiéndolo a los catorce años como su ayudante. Su talento llamó la atención del Elector, que tuvo la generosidad de proporcionar a Beethoven los medios para que pudiera visitar Viena, pues en esa época era el centro musical más importante de Europa, y la residencia del gran compositor Mozart, a quien Beethoven admiraba profundamente, además de tener la ambición personal de ser escuchado por el gran maestro; Mozart le propuso un tema musical a Beethoven, en la cual debería realizar una improvisación sobre un tema dado. Al escucharlo, el maestro quedó convencido del gran talento del joven, e incluso dijo que “Algún día su nombre correría por todo el mundo”.

La noticia de que su madre estaba muriendo de tuberculosis, hizo que Beethoven regresara precipitadamente a Bonn después de dos meses de permanencia en Viena, adonde llegó a tiempo para asistirle en el momento de su muerte, perdiendo a la única persona que le brindó ternura y afecto. La muerte de su

madre hizo que su vida en el hogar se tornara más difícil que nunca ya que la constante embriaguez de su padre hizo que lo despidiesen de la capilla del Elector, por lo que recayó en Ludwig la responsabilidad de dirigir y mantener el hogar, así como de vigilar a su padre para que no se pusiera en situaciones difíciles ya que algunas veces tuvo que ser librado de las manos de la policía. Para solventar los gastos de la familia, Beethoven tocaba la viola en la orquesta de un teatro, daba clases a niños nobles y tocaba el piano. No obstante, la gente de Bonn empezó a valorar sus dotes y a profetizarle un futuro promisorio, logrando hacerse de algunos buenos y valiosos amigos entre la nobleza como los Breuning, y el conde de Waldstein, quien más tarde le proporcionaría el dinero que tanto necesitaba.

En 1790 Joseph Haydn, originario de Rohrau (cerca de Viena), pasó por Bonn en un viaje que realizaba a Londres. Haydn se detuvo en la catedral para oír una nueva misa escrita por el joven Beethoven. No pudiendo olvidar fácilmente la impresión que le causó esa obra, en su viaje de regreso a Viena se detuvo nuevamente en Bonn para conocer personalmente al joven compositor. Beethoven le enseñó algunas de sus composiciones y Haydn impresionado lo invitó a estudiar composición en Viena con él como su maestro. El conde de Waldstein, informado de la visita de Haydn, convino en que Beethoven debía vivir en Viena y estudiar con el maestro, ocupándose de que el salario que Beethoven cobraba del Elector se le siguiera pagando durante una ausencia indefinida, mandando al joven a Viena. En noviembre de 1792, con veintidós años de edad, Beethoven llegó a Viena por segunda vez, ahora para quedarse definitivamente. Las puertas de la nobleza vienesa se abrieron para Beethoven gracias a la recomendación del conde Waldstein. El príncipe Lichnowsky lo invitó a vivir en su palacio donde enseñó el piano y tocó sus propias composiciones en los salones de los grandes señores vieneses, también fue discípulo de Haydn y aunque parezca extraño, no obtuvo los resultados que esperaba ya que Haydn se impacientaba con las maneras rudas de Beethoven, y era incapaz de tolerar que su estudiante rompiera las reglas de la armonía y la forma con tanta libertad. Tampoco la reacción de Beethoven fue entusiasta con su maestro, porque lo hallaba fastidioso, académico y demasiado arraigado en la tradición, lo que llevó a que se separaran en muy poco tiempo. Beethoven también buscó otros maestros como Albrchtsberger, de la catedral de San Esteban, y el célebre Kapellmeister Salieri, pero con éstos fue igualmente un discípulo intratable, por lo que no pudieron enseñarle gran cosa.

En marzo de 1795 se presentó por primera vez ante el público de Viena, en dos conciertos de caridad donde ejecutó su nuevo concierto para piano (el segundo, en si bemol mayor), improvisando y asombrando al público musical de Viena. El 2

de abril de 1800 se llevó a cabo en Viena un concierto a beneficio de Beethoven, en el que se estrenaron dos de sus obras: el Septeto y la Primera Sinfonía de un compositor que estaba destinado a convertirse en el más grande sinfonista de todos los tiempos, sin embargo fue un rotundo fracaso ya que la orquesta encontró la música demasiado difícil y la tocó desajustadamente.

A principios de 1801, Beethoven empezó a tener signos de que se estaba volviendo sordo. La sordera lo arrastro a un período de desesperación que el mismo expresó en su música con una fiebre y una pasión que no había conocido hasta entonces ya que intentó escribir los turbulentos sonidos que escuchaba en su interior, dándole al mundo una obra maestra tras otra, como las sonatas *Op. 27 No. 2 (Claro luna)*, *Op. 53 (Waldstein)* y *Op. 57 (Appassionata)* para piano; la *Sinfonía heroica*; y la *Sonata a Kreutzer* para violín y piano. Los objetos de su amor eran mujeres jóvenes, bellas, de buena sociedad y por lo general fuera de su alcance. De muchas de ellas se conoce el nombre: Giulietta Guicciardi, a quién dedico la sonata *Claro de luna*; Therese von Brunswik, inspiradora de la *Appassionata*; una joven de quince años, Therese Malfatti; o la poetisa Bettina Brentano, amiga de Goethe. Muy a menudo enamorado, sus enredos sentimentales generalmente duraban poco tiempo. A medida que avanzaba su sordera se volvió más irritable, desdeñoso, caprichoso e irascible, pero aun así había personas que lo comprendían, lo soportaban y que nunca lo abandonaron, como el príncipe Lobkowitz, la condesa Erdöy, y el más importante de todos, el archiduque Rodolfo, que en el año de 1809 le concedió una aceptable pensión mensual.

Después de 1812, el genio Beethoven entró en un periodo de calma, pero en el año de 1818 con la sonata *Op. 106 (Hammerklavier)* para piano dio otra vez señales de vida entrando ya en la última etapa productiva de su vida, y quizá la de mayor grandeza ya que fue el periodo de la Novena sinfonía, de la *Missa solemnis* y de los últimos cuartetos para cuerda. Al mismo tiempo que componía sus obras maestras, estaba empeñado en un pleito costoso para lograr la custodia de su sobrino Karl. Finalmente lo ganó en 1820, pero el resultado no fue el esperado, ya que el muchacho era perezoso, disoluto, había acumulado grandes deudas, y para variar, sentía cierto desprecio por su tío. Los años que van desde 1820 a 1826, Beethoven luchó prácticamente para reformarlo y conquistar su cariño, siendo un período de crisis continuas que culminaron con la tentativa de suicidio de Karl. Tiempo después, Beethoven se libró de su sobrino cuando éste entró en el ejército.

El 7 de mayo de 1824, en Viena, Beethoven apareció por última vez en un concierto público al estrenarse su nueva y última sinfonía: la novena. Sordo totalmente, insistió en dirigir la ejecución. Durante el movimiento final ocurrió un

episodio: la sinfonía llegó a su término, pero Beethoven que no había oído nada y llevando un atraso de varios compases, continuó dirigiendo aún después de los aplausos. Por último, la contralto Caroline Ungher fue hasta el maestro y gentilmente lo hizo dar vuelta hacia el entusiasta auditorio.

En 1826, mientras Beethoven realizaba una visita a su hermano, cogió un enfriamiento. Le sobrevino una neumonía, seguida de ictericia e hidropesía obligándolo a guardar cama. Alegraron a Beethoven los obsequios que recibió de varias partes de Europa, como una edición de las obras de Haendel, un cajón de vino del Rin o una suma equivalente a quinientos dólares. El 23 de marzo de 1827 firmó su testamento, al día siguiente recibió la extremaunción, el 25 perdió el conocimiento y finalmente murió el 26 de Marzo. Todo Viena lloró su muerte, las escuelas fueron cerradas y mucha gente faltó al trabajo. El 29 de marzo, millares de personas se alinearon en las calles para presenciar el traslado de sus restos al último lugar de descanso “El panteón central de Viena”: (Franz Schubert era uno de los que llevaba antorchas).

Existen tres períodos claramente definidos en la vida creadora de Beethoven. El primero comprende más o menos hasta 1800, donde su música es parecida a la música de la época de Haydn y Mozart, el segundo es regido por su sordera, logrando así intensidad en su música, y finalmente el tercero que abarca después del año 1817, donde Beethoven penetró en las esferas de la expresión anteriormente desconocidas en la música por medio de atrevidas modulaciones, progresiones y vocabulario armónico. En cuanto a su catálogo de obras, podemos mencionar las siguientes:

Música orquestal: nueve sinfonías, que abarcaron veintitrés años de su vida, encerrando un mundo de progreso sinfónico, así como un concierto para violín y orquesta y cinco conciertos para piano y orquesta.

Música coral: la monumental *Missa Solemnis*, considerada una de las más grandes obras para coro y orquesta.

Opera: La ópera *Fidelio*, basada en una pieza francesa de Bouilly llamada *Léonore*, cuyo libreto adaptó Joseph Sonnleithner.

Música para piano: 32 sonatas para piano, de las cuales las más famosas son la sonata *Op. 27 No. 2*, *Op. 53*, *Op. 57* y la *Op. 13*.

Música de cámara: dieciséis cuartetos para cuerdas, de los cuales encontramos los famosos *Cuartetos Rasumovsky*, cinco sonatas para violoncelo y piano, y diez sonatas para violín y piano, de las cuales las más famosas son la *Sonata a Kreutzer (Op.47)* y *Primavera (Op. 24)*.

## 1.2. HISTORIA DE LA OBRA

En el período barroco, existieron dos tipos de sonata, la *sonata da chiesa* (de iglesia) y la *sonata da camera* (de cámara). Ambas sonatas constaban de varios movimientos y eran compuestas para cuerdas con bajo cifrado para clave. La diferencia más notable entre ellas es que la primera se componía de una cadena de movimientos de carácter serio y abstracto, y la segunda se componía de una serie de movimientos en ritmo de danza. Al final del siglo XVIII, la sonata quedó restringida solamente a composiciones para un instrumento (p. ej., clave solamente) o para dos (violín y clave), mientras que a las sonatas para tres instrumentos se les llamó *sonata a trío*.

Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), el hijo más dotado de Johann Sebastian Bach, es considerado como el padre de la sonata, ya que él estableció la convención de los tres movimientos en tonalidades contrastadas (dos tiempos rápidos separados de uno lento), además de sugerir el empleo de dos temas en el primer movimiento. Con Haydn y Mozart aparece en la sonata el *minué* (elemento de la suite) con la finalidad de sustituir el movimiento medio o final de la sonata. Posteriormente en las manos de Beethoven, el *minué* se hizo más veloz y brillante transformándose en un *Scherzo*.

Ahora bien, un movimiento de forma sonata consiste de dos grandes partes, divididos en tres principales secciones. La primera parte de la estructura es llamada "exposición" (**A**). La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes, "el desarrollo" (**B**) y "la reexposición" (**A** o **A'**). La exposición se comprende de dos temas o grupos de temas; el primero se encuentra en la tónica y el segundo generalmente en otra tonalidad que puede ser la dominante; ambos grupos pueden incluir diferente número de temas, siendo el más importante el tema central o primer sujeto, mientras que el tema del segundo grupo es llamado segundo tema o segundo sujeto. El desarrollo usualmente toma el material de la exposición y lo elabora, y por último la reexposición es una especie de doble regreso al tema principal y en la región de la tónica. El movimiento de una sonata termina con una cadencia en la tónica paralelamente al final de la exposición, o con una coda enseguida de la reexposición.

La *Sonata Op. 31 No. 2 (Tempestad)*, fue escrita en 1802, un período muy duro para Beethoven, en el que debió asumir la fatalidad de su sordera; la composición es contemporánea a la redacción del llamado Testamento de Heiligenstadt, en el que Beethoven comunica a sus hermanos la gravedad de su mal (hay que añadir que esta carta se encontró en el escritorio del compositor, junto a la epístola a la Amada Inmortal). El apelativo de La *Tempestad* fue explicado por Anton Felix Schindler, secretario y biógrafo de Beethoven, quien sostuvo que el músico le dijo

que el origen de esta sonata se encontraba en el drama del mismo nombre de W. Shakespeare.

De acuerdo con la estructura de la sonata señalada anteriormente, pasaremos al análisis del primer movimiento.

## 2. ANALISIS.

### 2.1 LARGO-ALLEGRO

**ANALISIS ESTRUCTURAL.** Este primer movimiento está desarrollado sobre un compás de tipo binario, contiene dos temas (A y B), y podemos encontrar la estructura típica de la sonata, es decir, una exposición, un desarrollo y una reexposición.

En lo que respecta a la exposición, al comienzo del movimiento nos encontramos inmediatamente con el tema A, el cual se divide en tres partes:

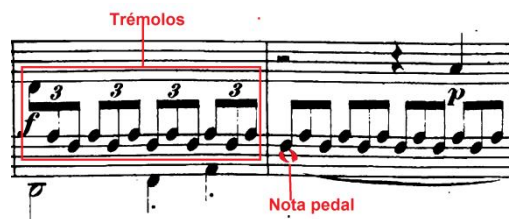
En la primera, podemos encontrar una pequeña introducción en el *largo* de dos compases de duración que da la impresión de una interrogación.



La segunda empieza con el *allegro* que se encuentra en el compás 3, el cual responde al *largo* con su primer motivo en un dibujo de corcheas, cuya célula rítmica y melódica reside en la anacrusa.

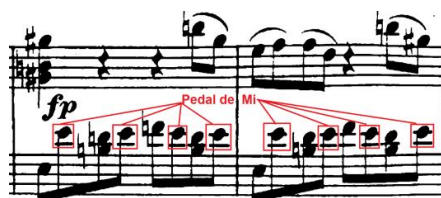


La tercera y última parte del tema A se encuentra en el compás 21, cuya característica es que empieza con el arpeggio de re menor en el bajo, siendo la última nota del arpeggio (Re), la que se fija como pedal, mientras la mano derecha hace trémolos o tresillos, brindando un color dramático a la sonata desde mi punto de vista.

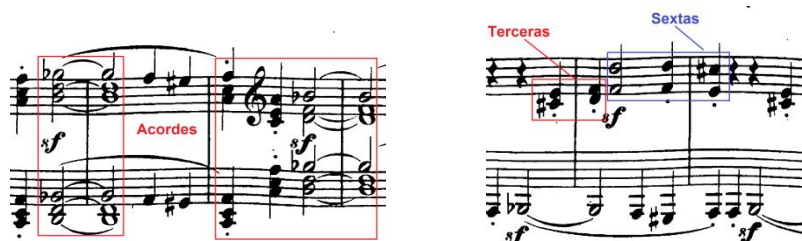


En cuanto al tema B, éste se encuentra dividido en tres partes al igual que el tema A:

La primera parte (compas 41), se desarrolla sobre un pedal de *Mi* el cual se construye por medio de corcheas.



La segunda parte (compas 55) empieza con unos acordes duplicados a la octava por ambas manos, que van ascendiendo por medio de una progresión hasta llegar a un contrapunto formado por terceras y sextas de ritmo sincopado, dando la sensación de pregunta-respuesta.



Finalmente, la tercera parte del tema B (compas 75) comienza en un diseño agudo de corcheas y un giro en terceras sobre pedal de *Mi* en el bajo, repitiendo el modelo en sincopas posteriormente, para finalmente concluir de esta manera la exposición del movimiento.

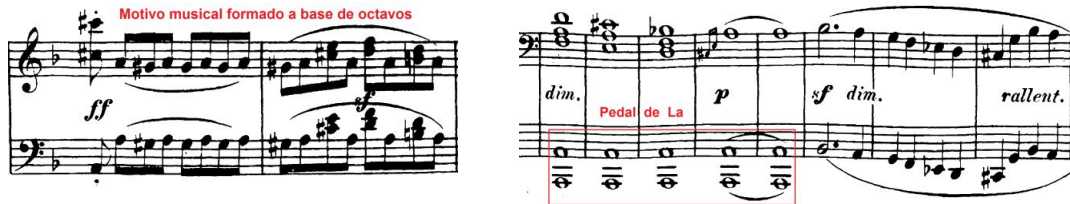


El desarrollo (compas 93) comienza con la reaparición del movimiento lento (*largo*), cuyo extenso arpeggio ascendente se escucha tres veces, contribuyendo a una repentina quietud en el que descansa un momento la música, para finalmente

recibir la respuesta del allegro con violencia, siendo desarrollado la tercera parte del primer tema en casi todo el desarrollo.



En la parte final del desarrollo, la soprano cae en fortísimo dándonos como resultado un motivo musical con octavas al principio y luego redondas al final, donde podemos encontrar una nota pedal en el bajo (*La*), finalizando por medio de una escala a la octava el desarrollo.



La reexposición (compas 143), comienza con la nueva entrada del largo, originándose una especie de recitativo sin ningún apoyo armónico, y con un silencio con calderón que sucede el motivo inicial del allegro, que interrumpe la calma melancólica.

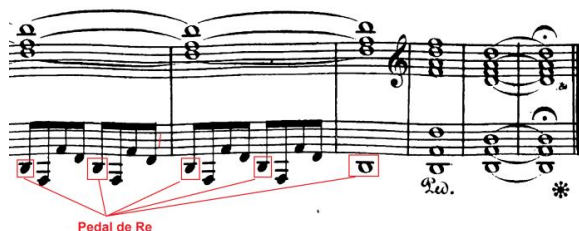


Inmediatamente vuelve el largo, oyéndose otro recitativo en una tonalidad diferente, renaciendo el allegro que ya no será interrumpido hasta el final del movimiento, suprimiendo la tercera parte del primer tema (A), utilizado ampliamente en el desarrollo y sustituyéndolo por una progresión que está formada por acordes repetidos entrecortados y arpeggios, que nos conducirán hacia el segundo tema (B) que es totalmente expuesto como en la exposición.





Finalmente encontramos una breve coda en el compás 219, donde podemos visualizar un pedal de Re en el bajo el cual está en forma arpegiada, concluyendo de esta manera el primer movimiento.



ANALISIS ARMONICO. En la exposición del primer movimiento podemos decir que el movimiento armónico básico es el de I-V-I y I-IV-V-I tanto del tema A como del tema B. El tema A se encuentra en la tonalidad de Re menor con algunas inflexiones hacia Sol menor, Re menor, Fa mayor, La menor y Mi mayor básicamente, mientras el tema B es desarrollado en general en La menor, conteniendo algunas inflexiones hacia Mi menor, Re menor, La mayor y Do mayor.

En cuanto al desarrollo, podemos decir que armónicamente se mueve por Re mayor, Fa sostenido menor, Si menor, y Re menor en general. En lo que respecta a su movimiento armónico, podemos decir que prácticamente es el de I-V-I.

La reexposición, comienza en la tonalidad de Re menor, pero inmediatamente hace unas inflexiones hacia Fa menor, Fa sostenido menor y Sol menor, para luego modular nuevamente a la tonalidad de Re menor, donde finalizará el movimiento. Cabe destacar que prácticamente el movimiento armónico de la reexposición, es igual al de la exposición.

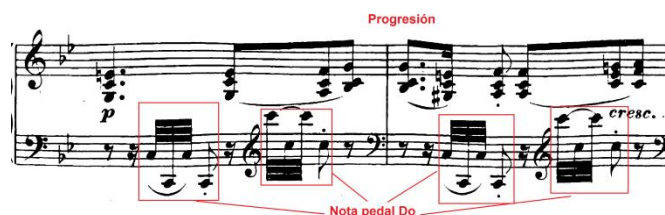
## 2.2 ADAGIO

ANALISIS ESTRUCTURAL. El segundo movimiento de la sonata se desarrolla sobre un compás de 3/4, contiene dos temas básicamente (A y B), y presenta también una exposición, un desarrollo y una reexposición.

Al empezar el movimiento, nos encontramos inmediatamente con el tema A, el cual se divide en dos partes. La primera parte es iniciada por un amplio acorde largo y arpegiado, seguido de un diálogo entre la voz superior (que está sin armonizar) y el bajo, donde después de un trino, regresamos nuevamente al tema, pero ahora de una forma variada, donde la melodía inicia otra vez el diálogo entre la soprano que ahora se encuentra armonizada y con grupetos, dándole un matiz mucho más melancólico a dicho tema.



Con unos breves y entrecortados trémolos en el bajo (efecto de timbal o tambores), comienza la segunda parte del tema A, que contiene un maravilloso canto de acordes que nos llevarán a una progresión donde podemos escuchar el diálogo que hay entre la melodía (canto) y el bajo (tambores), así como la nota pedal (do) que salta entre los breves trémolos de la región grave a la aguda, conduciéndonos hacia el segundo tema (B) que se encuentra en *dolce*.



El segundo tema B (compas 31) comienza con una melodía totalmente dulce a tres voces, cuya característica rítmica son los dobles puntillos que anteceden a una única nota en treintaidosavo, donde después de 7 compases, vuelven a oírse en pianissimo los cortos trémolos del bajo, mientras la melodía se va elevando de forma lenta por medio de un crescendo, para finalmente terminar el tema con una escala descendente mediante un decrescendo.



El desarrollo (compas 43) comienza con el tema A un poco modificado, ya que repite el tema envuelto en arpeggios que se ejecutan con la mano izquierda, descendiendo en una amplia extensión del teclado que nos conducirán a la segunda parte del tema A (muy característica por sus trémolos), dirigiéndose nuevamente hacia la progresión caracterizada por el dialogo que hay entre la soprano y el bajo, con las mismas características anteriormente expuestas en la exposición, pero con la diferencia de que ahora la nota pedal es fa, en vez de do.

This musical score snippet features two staves. The upper staff contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The lower staff shows a bass line with a 'p' marking. A red box labeled 'Progresión' highlights a sequence of chords in the upper staff. Another red box labeled 'Nota pedal Fa' highlights a sustained F note in the lower staff.

La reexposición (compas 73), comienza con el segundo tema (B), que es presentado de la misma manera anteriormente expuesto, pero con la diferencia de que ya no se encuentra la escala descendente mediante un decrescendo, continuando la melodía que nos llevara a la aparición de la coda.

This musical score snippet shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The upper staff has a 'p dolce' marking. A red box labeled 'Patrón rítmico' highlights a specific rhythmic motif in the upper staff.

La coda (compas 89), utiliza imitaciones sobre elementos del primer tema, fijando un pedal grave de tónica (si b) durante los seis compases finales, escuchándose un pequeño tema en el tenor, así como dos trinos ascendentes en la voz superior, conduciéndonos hasta el último compas, en el que termina el movimiento poético, con una apoyatura sobre el tercer tiempo, a cuya resolución contesta una nota grave (si b), dando el efecto de un profundo eco.

This musical score snippet consists of two parts. The left part shows 'Imitaciones del tema A' with red boxes highlighting specific melodic fragments. The right part shows a 'Melodia en el tenor' with red boxes highlighting a melodic line in the upper staff. A blue box labeled 'Nota pedal Si' highlights a sustained B note in the lower staff. The right part also includes 'tr.' markings and 'cresc. p' markings.

**ANÁLISIS ARMÓNICO.** En la exposición del segundo movimiento, el movimiento armónico básico que encontré es el de I-V-I en la tonalidad de Si bemol mayor donde es presentado el tema A, que a su vez contiene algunas inflexiones hacia Do menor, Sol menor y Do mayor principalmente, mientras que el tema B se desarrolla prácticamente en la tonalidad de Fa mayor, con algunas inflexiones en Si bemol mayor y Mi bemol mayor.

El desarrollo se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor, con algunas inflexiones hacia Sol menor y Mi bemol mayor, para luego enlazarse directamente con la reexposición, que regresará nuevamente a la tonalidad original, para

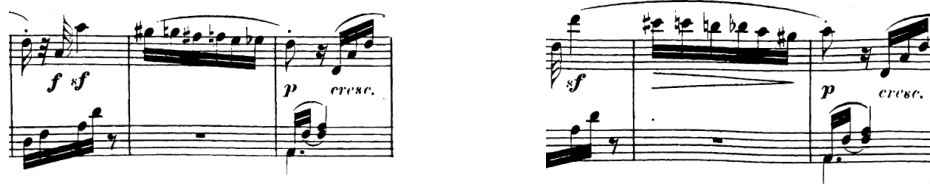
finalmente concluir el segundo movimiento. En lo que respecta al movimiento armónico de lo anteriormente descrito, podemos decir que prácticamente se mueve igual que la exposición, es decir I-V-I en general.

### 2.3 ALLEGRETTO

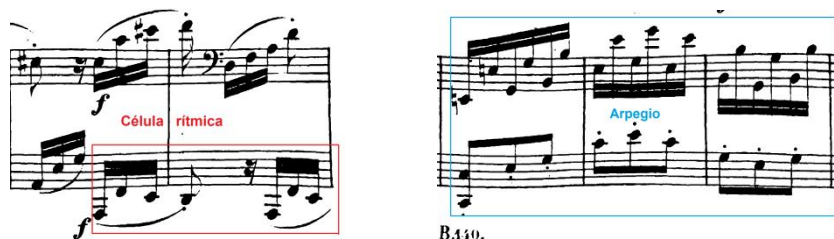
ANALISIS ESTRUCTURAL. El tercer movimiento de la sonata se desarrolla sobre un compás de 3/8, consta de dos temas (A y B), y presenta al igual que los anteriores movimientos la forma típica de la sonata, pero con la característica de estar compuesta sobre una célula rítmica y melódica (formada por las tres semicorcheas de la anacrusa, y la corchea siguiente del tema A), que se repite casi constantemente, creando un ambiente de agitación y angustia, sin un momento de calma en todo el movimiento.



En la exposición, el tema A contiene la célula rítmica que mencione anteriormente, la cual es acompañada por medio de arpeggios en el bajo (siempre en semicorcheas) que forman la armonía, donde en su periodo conclusivo podemos oír dos breves escalas cromáticas desprendidas de un salto de octava.

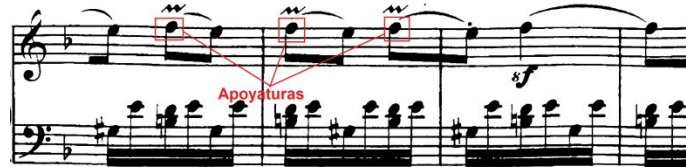


Después de las escalas cromáticas, encontramos un pequeño tema de transición entre tema A y tema B, en el cual se escucha cuatro veces en el bajo la célula rítmica anteriormente expuesta, de donde desprenderá un arpeggio en forma de zigzag (Do) que nos llevará a la entrada del tema B.

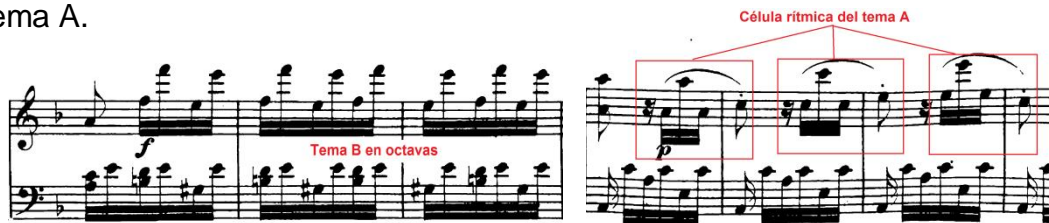


B.110.

En el tema B (compas 43), sobre un acompañamiento incesante de semicorcheas, aparece durante siete veces consecutivas una apoyatura (la cual altera la acentuación métrica a binaria), adornada con mordentes las seis primeras, y alargada la séptima por medio de una ligadura la primera vez.



Para la segunda vez, el tema repite de la misma manera, solo que ahora en vez de tener mordentes, nos encontramos con un tema desarrollado por medio de octavas, cuya segunda vez hace una variación que contiene la célula rítmica del tema A.



Finalmente encontramos un motivo octavado y con *sforzandi*, con efecto de semitremolo o semitriño durante cuatro compases (La), que nos conducirá a un trino medido (Si bemol, La), que sirve de enlace para la repetición de la exposición, y el inicio del desarrollo.



En el desarrollo (compas 95), que es bastante extenso, los matices como la armonía (siempre modulante en la continua agitación), son muy abundantes, cuyo ritmo, se halla totalmente engendrado por la célula inicial del tema A, y con arpeggios que se reparten las dos manos.



El primer tema (A), reaparece nuevamente, pero ahora en otra tonalidad y de manera muy breve, para inmediatamente encontrarnos con un crescendo por medio de una progresión de arpeggios, donde en su parte final hallaremos un pedal en el bajo (La), que se antepone a un dibujo en la melodía con sforzandos (La, sol # y viceversa), para después dirigirnos hacia un pasaje sin armonizar compuesto sobre una base de puras semicorcheas descendentes, que servirá de enlace para la reexposición.

The image contains two musical staves. The left staff is labeled "Progresiones de arpeggios" and shows a sequence of arpeggiated chords. The right staff shows a melodic line with dynamic markings and a bass line with a red bracket labeled "Pedal de La" indicating a sustained low note.

La reexposición (compas 215), empieza igual que en la exposición, solo que el periodo de transición entre tema A y B es mucho más largo, llegando al tema B (igual al de la exposición pero en otra tonalidad), que a su vez se enlazarán a una coda muy amplia.

La coda, continúa sobre la constante figura del tema principal, que nos llevará nuevamente al tema A en fortísimo, que se intensificará por la nota pedal aguda (La), donde al cabo de 8 compases, el tema continuará en su forma habitual, para finalmente, por medio de un arpeggio descendente (Re), cerrar por completo el allegretto, y esta gran sonata.

The image contains two musical staves. The left staff is labeled "Nota pedal La" and shows a melodic line with dynamic markings (ff, sf) and a bass line with a red bracket indicating a high pedal point. The right staff is labeled "Arpeggio de Re menor" and shows a descending arpeggio in the bass line.

ANÁLISIS ARMÓNICO. En la exposición del tercer movimiento, encontré que el movimiento armónico básico del tema A es el de I-IV-V-I en la tonalidad de Re menor, haciendo una pequeña inflexión hacia Do mayor en su parte final, mientras que el movimiento armónico del tema B es el de I-V-I en la tonalidad de La menor básicamente.

En cuanto al desarrollo, puedo decir que el movimiento armónico general es el de I-V-I en las tonalidades de Sol, La, Re, Do y Si bemol menores, el cual nos conectará directamente con la reexposición.

Finalmente, la reexposición, no tiene mayores complicaciones, ya que naturalmente se encuentra en tonalidad de Re menor, conteniendo prácticamente los mismos grados armónicos que la exposición, pero con la diferencia de que hace algunas inflexiones hacia Fa menor, Do menor y Sol menor.

### **3. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS**

La manera en que yo recomiendo abordar la sonata, es estudiarla de forma lenta (con manos separadas si se requiere) y con metrónomo, el cual nos forzará a mantener el tempo (característica del clasicismo), siempre tratando de buscar el movimiento adecuado y cómodo para la mano en cada pasaje escrito por el compositor, como por ejemplo en las apoyaturas que aparecen en el principio de la sonata, subir y bajar la muñeca, dándonos como resultado dos sonidos diferentes, uno apoyado y otro suave. Otro ejemplo podría ser una articulación que evite la tensión como los tresillos (dibujo repetido) de la mano izquierda que aparecen en el primer movimiento, así como la célula rítmica que es constante en el tercer movimiento.

Muy recomendable dentro del segundo movimiento de la sonata sería tocar los trémolos que aparecen en la mano izquierda de una manera corta, articulada y sin pedal, con la finalidad de crear un efecto sonoro percutido como la de un tambor, mientras la mano derecha expone una melodía extremadamente ligada que deberá ser tocada por medio de la sustitución de dedos.

También sugiero crear un mapa mental en el cual podamos visualizar la estructura de cada movimiento de la obra, ayudándonos a retener mentalmente el lugar en donde nos encontramos.

En cuanto a las características Beethovenianas, estas implican el respeto al tempo, dinámicas, así como el uso del pedal derecho para incrementar la sonoridad en los pasajes en donde encontremos *crescendi*, y el uso del pedal izquierdo (sordina) para lograr los pianos súbitos implícitos en la obra.

# EDVARD GRIEG (1843-1907)

## Concierto para piano y orquesta Op.16 en La menor

### 1. HISTORIA.

#### 1.1 BIOGRAFIA.

**EDVARG GRIEG**, nació en Bergen, Noruega, el 15 de junio de 1843. En Noruega Grieg es considerado un héroe nacional, no solamente por ser su más grande compositor, sino porque fue la personificación musical de su tierra y su gente. Se inspiró en las canciones y danzas nativas como material musical, expresando siempre que su patria creó su música, donde él fue sólo el instrumento y el oyente silencioso mientras “el alma de Noruega” cantaba en la suya.

De joven, Grieg no pensaba ser músico, y cuando lo fue no supo por mucho tiempo que se identificaría tan completamente con su tierra natal. De niño, era soñador e indolente, prefiriendo el mundo de los sueños al real, ya que una vez quiso ser cura, pensando que en el futuro sería un profeta bíblico o si no un poeta como los bardos de los viejos tiempos.

En la escuela de Bergen, donde lo consideraban perezoso y tonto, inventaba métodos ingeniosos para llegar tarde o para que lo mandaran a su casa, ya que odiaba los estudios y lo ofendía ser continuamente puesto en ridículo por sus profesores.

En la música las cosas iban mucho mejor. Los padres de Grieg eran amantes de la música (su madre era una pianista excelente), estando no solo dispuestos sino ansiosos de alentar a su hijo. A la edad de 7 años su madre le empezó a dar lecciones de piano, pero pronto se desencantó al saber que aprender música significaba una práctica larga e intensa, evitando escrupulosamente los periodos de estudio. Pero afortunadamente, su instinto y aptitud natural para la música lo ayudaron a vencer con un mínimo de esfuerzo algunos problemas de técnica.

Ya para los 12 años, Grieg podía tocar agradablemente el piano, y compuso una pieza titulada *Variaciones sobre un tema alemán*, que llevó orgullosamente a su escuela, esperando recibir el debido homenaje, donde sus compañeros respondieron a los deseos de Grieg. Aunque pronto se le acabó la gloria cuando su maestro le dijo severamente que la próxima vez trajera sus deberes de alemán y dejara esa estupidez en su casa. Pero sorpresivamente cuando Ole Bull (1810-1880), gran violinista y compositor noruego, escuchó la primera obra musical de



Grieg declaró inmediatamente que era una obra de talento verdadero, presionando a los padres del joven Grieg para que lo enviaran a ampliar sus estudios musicales en el Conservatorio de Leipzig, donde finalmente llegó a la edad de 15 años.

Ya en el Conservatorio de Leipzig no fue mucho mejor alumno que en la escuela de Bergen, es decir, perezoso, negligente y soñador. No le gustaba estudiar los ejercicios de Czerny y menos de Clementi, evitaba a toda costa las rutinas impuestas a los estudiantes y no quería aceptar las reglas del libro de texto como si fueran palabras sagradas. Su amistad con algunos de los estudiantes más diligentes del Conservatorio como el joven inglés Arthur Sullivan (1842-1900), más tarde uno de los miembros del famoso consorcio de ópera cómica Gilbert y Sullivan, lo ayudó a tener más perseverancia en sus estudios, dando como resultado que Grieg trabajara tanto de día como de noche, hasta que su salud se resintió estando gravemente enfermo gracias a una pleuresía, dañando gravemente su pulmón izquierdo, condenándolo a tener una salud deficiente para el resto de su vida.

Después de reponerse de su enfermedad en Bergen, Grieg volvió al Conservatorio de Leipzig, donde se quedó hasta 1862, obteniendo finalmente altos honores como estudiante, produciendo una excelente impresión como pianista y compositor. A él no le gustaba nada de lo que había escrito hasta entonces, ya que sabía que copiaba a los románticos alemanes. Estaba convencido de que debía llegar a un estilo más personal si deseaba ser compositor. Todavía en la búsqueda de algo, sin saber de qué, fue a Copenhague, que era el centro musical más activo en Escandinavia. Allí conoció a Niels Gade (1817-1890), decano de los compositores escandinavos, que lo alentó, le dio consejos y críticas muy valiosas. Grieg dijo después que Gade le había sido más provechoso que todos sus años en el conservatorio de Leipzig, ya que incluso fue él quien lo alentó a escribir una sinfonía, pero aunque elogiara mucho el resultado, a Grieg no le gustó más que sus obras anteriores, porque en su opinión seguía imitando a los demás.

La vida de Grieg cambió en el año de 1864, en Copenhague, ya que conoció y se hizo íntimo amigo de un joven músico noruego llamado Rikard Nordraak (1842-1866), compositor del himno nacional noruego y primo del célebre dramaturgo Björnson. Nordraak le enseñó su biblioteca de canciones y danzas folklóricas noruegas y, lo que es más importante, inflamó a Grieg con su ardiente ideal de crear una música noruega llena del espíritu de la raza nórdica, jurándose solemnemente ambos amigos dedicar sus vidas a liberar la música de su país de la influencia alemana y a crear una auténtica música nacional basada en fuentes folklóricas.

Grieg regresó a Bergen y empezó a trabajar para realizar sus nuevos ideales. Junto con Nordraak ayudó a fundar una sociedad musical nórdica llamada *Euterpe*, cuya finalidad consistía en ejecutar la música de los compositores noruegos, y que sus fundadores esperaban utilizar para difundir sus ideales sobre la música nacional. Entonces empezó a componer música noruega en su nuevo estilo, y su primer esfuerzo en éste sentido fueron las Humoresques para piano (op.6), dedicadas a Nordraak.

Hacia la misma época se comprometió con su prima, Nina Hagerup, cantante de talento, aunque a los padres de la joven no les gustaba este matrimonio ya que decían que Grieg no era nadie, no tenía nada, y nadie deseaba escuchar su música, pero aun así en el año de 1864, Grieg le compuso a su amada Nina su canción más célebre, según un poema de Hans Christian Andersen: *Te amo*.

En el año de 1865 visitó Italia, terminando su primera obra para orquesta, la obertura *En otoño*, pero cuando Niels Gade, uno de los compositores que anteriormente le había dado algunos consejos y críticas, leyó el manuscrito, dijo bruscamente: "Grieg, esto es una basura. Vaya a casa y escriba algo mejor". Sin embargo, Grieg sometió la obertura en un arreglo para piano a cuatro manos a la consideración de la Academia de Música de Estocolmo, recibió el primer premio, siendo uno de los jurados el propio Gade, que por lo visto había olvidado su severa crítica contra la obra.

Durante su estancia en Roma, Grieg recibió la demoledora noticia de que su querido amigo Nordraak acababa de morir en Paris. Abrumado física y moralmente, Grieg se desplomó y cayó gravemente enfermo, pero cuando mejoró, se encontró más decidido que nunca a crear un arte musical nórdico y nacional, aunque tuviera que dirigirse solo hacia esa meta en memoria de su amigo. Una vez más en Escandinavia, esta vez en Cristianía, preparó un concierto de música noruega, el primero de su clase, donde dos de sus obras figuraban en el programa: una sonata para piano y la sonata en fa mayor, para violín y piano, además de canciones de Nordraak y otros compositores noruegos. Por su novedad, el concierto obtuvo un notable éxito, consagrando a Grieg, ya que más tarde lo nombraron director de la Sociedad filarmónica, a la que condujo en varios conciertos corales y orquestales; al fin los alumnos lo asediaban, y tenía público para sus recitales de piano, teniendo dinero para sostener un hogar. Se casó con Nina en 1867, a pesar de la perpetua oposición de la madre de ella.

Después de haber pasado el entusiasmo por la novedad, los infatigables intentos de Grieg para obtener el reconocimiento de la música y los compositores de su tierra natal tropezaron primero con la indiferencia y luego con una abierta oposición. Las dificultades que se le presentaron para superar la flemática

reacción de los aficionados a la música escandinava, frente a la misión que él mismo se había señalado, lo condujeron a una profunda depresión y por momentos a una sensación sofocante de impotencia. La situación empeoró con la muerte de su primer y único descendiente, una niña de 13 meses que murió en 1869. Pero en mismo año, ese periodo de desesperación llegó a su fin con una súbita e inesperada carta del gran compositor romántico Franz Liszt proveniente desde Roma. Venía llena de palabras de aliento y aprecio hacia Grieg como resultado de haber escuchado su sonata en Fa mayor. Liszt quedó totalmente impresionado, y finalmente le rogó que fuera a visitarlo.

Una pequeña ayuda gubernamental, le permitió a Grieg desplazarse hasta Italia para reunirse con el gran maestro, donde Giovanni Sgambati (alumno de Liszt) y Ettore Pinelli tocaron la sonata para violín y piano de Grieg en un concierto público, ayudando Liszt a crear un cálido recibimiento al compositor dentro de la sala. Pocos días después, Grieg le llevó una nueva composición, la más ambiciosa de su obra hasta la fecha: El concierto en La menor para piano y orquesta. Liszt lo examinó minuciosamente, quedando impresionado y entusiasmado por su gran sabor escandinavo. Hasta 1874 Grieg dividió su tiempo entre Cristianía y Copenhague, dirigiendo un poco, enseñando otro poco y componiendo mucho.

Los esfuerzos de Liszt y Peters, el editor alemán de Grieg, resultaron decisivos para popularizar la música de éste por Europa. De hecho, también empezó a ser apreciado en su propia tierra, tanto que su gobierno le asignó la suma de quinientos dólares anuales para que dedicara todo su tiempo a la composición, dándole así una cierta seguridad financiera para el resto de su vida.

En pocos años, la fama de Grieg creció rápidamente y aumentó todavía más con la presentación de su obra más popular: *Peer Gynt*, música incidental escrita a requerimiento de Henrik Ibsen, creador del drama, y que se estrenó en Cristianía el 21 de febrero de 1870.

En 1885, Grieg pudo disponer de los medios necesarios para realizar uno de sus grandes sueños: hacerse construir una casa a seis millas de Bergen, llamada *Troldhaugen* (Colina de los montañeses), dicha casa estaba encerrada entre bosques y macizos, dominando el fiordo de Hardanger. En este paisaje tan típicamente noruego, Grieg podía vivir en paz. Sobre una roca cercana que miraba hacia el fiordo, tenía una cabaña que le servía de estudio donde tenía su piano y componía. Vivió en Troldhaugen hasta el fin de sus días, convirtiéndose su casa como una especie de segunda *Meca* para los amantes de la música en todo el mundo. La corriente de admiradores era tan continua, que tuvo que colocar un

cartel que decía: “Edvard Grieg no desea recibir visitas antes de las cuatro de la tarde.”

Grieg no apreciaba los honores y reconocimientos, en cuanto los recibía los tiraba a un cajón y los olvidaba instantáneamente, pero aun así en 1872 obtuvo el sillón de la Academia sueca y otro de la Academia de Leyden, un año después. En 1890, se incorporó a la Academia francesa de Artes, y en 1893, la Universidad de Cambridge lo nombró honoris causa, haciendo lo mismo la Universidad de Oxford en 1906. En 1903, su sexagésimo aniversario fue celebrado casi como una fiesta nacional, de hecho en todo el mundo se dieron conciertos conmemorativos. En esta oportunidad Grieg recibió el único tributo que lo emocionó profundamente y que en verdad apreció: la colocación de su busto en la entrada del *Gewandhaus* de Leipzig.

Grieg era un hombre sencillo, tenía un temperamento de ermitaño y prefería la reclusión monacal de su pequeña cabaña entre los fiordos y montañas de su amada Noruega, a la actividad de la vida ciudadana.

En mayo de 1906 dirigió dos conciertos de sus obras en Londres. El público le hizo demostraciones tan efusivas que prometió volver al año siguiente para participar en el festival de Leeds, pero al ponerse en camino hacia Inglaterra sufrió un ataque cardíaco en Bergen y hubo que hospitalizarlo. Pidió que sus funerales fueran modestos, que fuese incinerado y sus restos enterrados cerca de Troidhaugen, en una gruta que domina el fiordo. Finalmente a los pocos días mientras dormía, murió en Bergen el 4 de septiembre de 1907.

Se hizo caso omiso de su última petición, teniendo funerales fastuosos, además de ser expuesto su cuerpo con gran pompa en el Museo de Arte e Industria, pasando millares de personas ante el féretro para verlo por última vez. Más de cuatrocientos mil noruegos desfilaron por las calles de Bergen cuando sus cenizas fueron llevadas al sitio donde había sido más feliz.

## 1.2 HISTORIA DE LA OBRA

### **El concierto clásico**

A mediados del siglo XVIII el cambio musical decisivo que significó el paso desde el barroco al clasicismo no podía dejar de afectar al *concierto* como género musical. Aparte del breve florecimiento de un derivado francés llamado sinfonía concertante, el *concerto grosso* murió y dio paso a la sinfonía, que mantuvo gran parte de sus rasgos. No obstante, el concierto para solista persistió como vehículo del virtuosismo, indispensable para los compositores que a la vez eran intérpretes

de su propia obra. El piano suplantó gradualmente al violín como instrumento solista preferido. Fue el instrumento favorito tanto de Wolfgang Amadeus Mozart (quien escribió los conciertos más importantes a finales del siglo XVIII), como de Ludwig van Beethoven, cuyos cinco conciertos para piano y su único *Concierto en re mayor para violín y orquesta* (1806) dieron la consagración definitiva a su desarrollo.

Durante el clasicismo, el *concierto* creció aún más. Su estructura era el reflejo de un compromiso con la forma tradicional del *ritornello*, en un alarde de virtuosismo, así como de las nuevas formas y estilos desarrollados con la sinfonía. Los primeros movimientos se construían como una variante del *ritornello*. Tanto éste como la primera sección solista se parecían a la sección de la exposición del primer movimiento de una sinfonía. El resto del movimiento también seguía un desarrollo similar al primer movimiento de una sinfonía, pero con el solista y la orquesta tocando juntos o de forma alternada. El movimiento final era generalmente un rondó con una especie de estribillo recurrente. Los movimientos lentos quedaban menos determinados en su forma. Al igual que las sinfonías, los conciertos se convirtieron en obras grandes, con una personalidad propia y distintiva, que se interpretaban en salas de concierto públicas, delante de una gran audiencia.

## **El concierto romántico**

A partir de 1820 sólo unos pocos compositores escribieron algunos conciertos, destinados generalmente a un intérprete virtuoso determinado. La forma sobrenatural de tocar el violín de Niccolò Paganini, pronto emulada por el pianista y compositor húngaro Franz Liszt, contribuyó a establecer una especie de mística alrededor de la figura del genio virtuoso. Liszt, los compositores alemanes Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Johannes Brahms; el polaco-francés Frédéric Chopin, el ruso Piotr Ilich Chaikovski y el noruego Edvard Grieg compusieron conciertos importantes, la mayoría para piano o violín. Sus obras revelan un sentido experimental tanto en la planificación general en tres movimientos como en las formas internas. Sin embargo, se mantuvieron básicamente sinfónicos en su concepción. El solista y la orquesta casi siempre eran tratados por oposición, lo que generalmente llevaba a una síntesis eventual. Ello constituía un reflejo de la oposición tonal y la síntesis que generalmente subyacen en el corazón de la forma sonata.

## **2. ANALISIS.**

### **2.1 ALLEGRO MOLTO MODERATO**

**ANALISIS ESTRUCTURAL.** Este primer movimiento consta de tres temas y está desarrollado sobre un compás de 4/4, donde podemos encontrar la estructura típica de la sonata, es decir, una exposición, un desarrollo y una reexposición.

Al comienzo del movimiento, nos encontramos inmediatamente con una pequeña introducción, donde seguido de un redoble del timbal, entra el piano en fortísimo con una progresión de acordes descendentes y arpeggios ascendentes, que por su fuerza y gran decisión, marcan de una manera imponente el primer movimiento.

La exposición del concierto (compas 7), es iniciada por la orquesta con la presentación del tema A, la cual se encuentra dividida en dos partes. La primera parte de dicho tema, es de un ritmo muy marcado y preciso gracias a la utilización del octavo con puntillo, seguido de un dieciseisavo, mientras que la segunda parte es de una melodía muy ligada y cantada. Posteriormente el piano imitará el tema A, que anteriormente fue presentado por la orquesta, siendo acompañado por ésta, hasta la entrada del nuevo tema B.

El tema B (compas 31), es presentado en su totalidad por el piano mientras la orquesta lo acompaña. Dicho tema es de un carácter rítmico vivaz e inquieto, compuesto fundamentalmente por progresiones a base de apoyaturas y progresiones de arpeggios que terminan en terceras. En su parte final podemos encontrar una escala descendente por medio de terceras que nos conducirán a un pequeño tema de transición entre el tema B y el tema C.

**Progresión a base de apoyaturas**

**Progresion a base de arpeggios y terceras**

**Escala a base de terceras**

El tema C (compases 49), el cual está dividido en dos partes, es presentado por un tutti de la orquesta, que a modo de introducción, presenta un tema tranquilo y cantado de un carácter ensoñador, que posteriormente será desarrollado por el piano en su totalidad mientras es acompañado por la orquesta.

**Tema C (orquesta)**

*Più lento* ♩ = 69  
*doice*

**Tutti**  
*molto rit.* *p* *Bläser* *Str.*

**Tema C (piano)**

*Tranquillo e cantabile*  
**Solo**  
*mp* *pp*

La segunda parte del tema C (compas 57) es presentado por el piano que por medio de una melodía que se encuentra en contratiempo con el bajo, nos conectará a una serie de progresiones por medio de acordes, conduciéndonos al final de la exposición, y el comienzo del desarrollo.

**Melodia en contratiempo con el bajo**

**Progresión de acordes**

El desarrollo (compas 73), se presenta por un gran tutti de orquesta, cuyo tema es de un carácter majestuoso desde mi punto de vista, para después enlazar dicho tema con un tema muy contrastante y de carácter dulce presentado por la flauta

(primera parte del tema A), mientras es acompañada por medio de arpeggios en el piano.

**Tutti**

*p dolce*

Tranquillo.  $\text{♩} = 50$

Primera parte del tema A (flauta)

Posteriormente el piano por medio de un arpeggio ascendente, conectara y desarrollará la segunda parte del tema A, que es presentado de una manera diferente, es decir, de un carácter más dinámico. Finalmente, podemos encontrar una serie de acordes descendentes, donde en su parte final, escucharemos reminiscencias del tema A en los cornos y trombones de la orquesta, reduciendo poco a poco la sonoridad, para así llegar a la reexposición.

*Solo brillante*

*fff*

Arpeggio que conecta con la segunda parte del tema A

Fragmento de la segunda parte del tema A

*f*

*una corda*

*Solo* **Acordes**

*fz*

**Reminiscencias del tema A (orquesta)**

*Tutti*

*fz*

Corni.

En cuanto a la reexposición (compas 117), como es bien sabido, es similar a la exposición, con la diferencia de que tanto el tema A como el tema B, son directamente presentados en el piano, mientras el tema C nos abrirá paso a la cadencia por medio de un Tutti, donde el solista demostrará finalmente sus habilidades pianísticas.

**Tutti que abre paso a la cadencia**

*fz a tempo*

*ff*

Patrón rítmico de la primera parte del tema A

La cadencia (compas 176) es de completo lucimiento por parte del pianista que la interpreta, explotando al máximo las posibilidades técnicas y sonoras del piano,



creando una impresionante expresividad y emotividad en esta parte. Dentro de la cadencia, podemos ver cómo es desarrollada tanto la primera como la segunda parte del tema A por medio de la utilización de arpeggios, las cuales finalmente nos conducirán a la coda del primer movimiento.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Primera parte del tema A' and 'In tempo I'. It features a piano (pp) dynamic and a 'legato' marking. The bottom staff is labeled 'Segunda parte del tema A' and features a fortissimo (fff) dynamic. Both parts consist of arpeggiated figures in both hands, with some measures marked with a '7' and an asterisk (\*).

La coda (compas 206) comienza con la orquesta presentando materiales de la segunda parte del tema A, para después entrar el piano nuevamente con los acordes descendentes que se presentaron en la introducción, modificando el ritmo a tresillos, para así dar conclusión al primer movimiento del concierto.

The image shows two staves of musical notation. The left staff is labeled 'Tutti' and 'Segunda parte del tema A', showing piano (pp) dynamics. The right staff shows 'Acordes de la introducción en tresillos' with fortissimo (ff) dynamics and triplet markings. The right staff has a red box around the first few measures.

ANÁLISIS ARMÓNICO. En la exposición del primer movimiento del concierto, podemos decir que básicamente el movimiento armónico tanto del tema A como del tema B es el de I-V en la tonalidad de La menor prácticamente, mientras que el tema C es presentado en la tonalidad de Do mayor con un movimiento armónico de I-IV-V-I en general.

En cuanto al desarrollo de éste movimiento, podemos decir que se encuentra en las tonalidades de Mi menor, Fa menor y Fa sostenido menor, con un movimiento armónico del I-V básicamente.

Finalmente, podemos decir que la reexposición comienza en la tonalidad de La menor, para después modular hacia La mayor donde es presentado el tema C, el cual abrirá paso a la cadencia que será presentada en la tonalidad original, concluyendo de ésta manera el movimiento. En lo que respecta al movimiento

armónico de lo anteriormente descrito, podemos decir que es prácticamente igual al de la exposición.

## 2.2 ADAGIO

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. El segundo movimiento del concierto, consta de dos temas y está desarrollado sobre un compás de 3/8 donde podemos encontrar la forma A B A.

El primer tema A, está dividido en dos partes, que se encuentra totalmente desarrollado por la orquesta. Tanto la primera parte (compas 1) como la segunda parte (compas 9), básicamente presentan muchas similitudes en cuanto el ritmo, presentando un tema muy bello y expresivo que marcará el carácter y el desarrollo de todo el movimiento.

**Primera parte del tema A**

Adagio M.M. ♩ = 84  
Tutti

**Segunda parte del tema A**

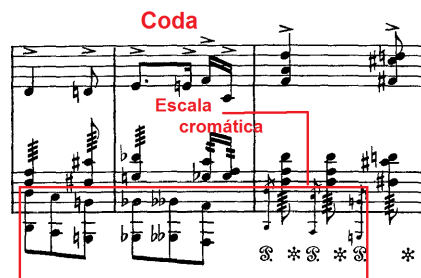


The image shows two musical staves for the first two parts of Theme A. The first part is marked 'pp' and the second part is marked 'cresc.'. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

A partir del compás 23, encontraremos una pequeña coda con una progresión armónica, donde el bajo desciende por medio de una escala cromática, que será presentada posteriormente en la coda final del movimiento.

**Coda**

Escala cromática



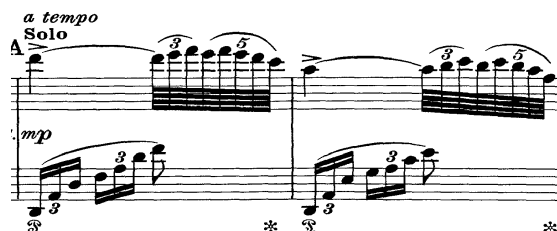
The image shows a musical score for the Coda section. A red box highlights a chromatic scale in the bass line, labeled 'Escala cromática'. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

El segundo tema B (compases 29) es totalmente expuesto por el piano a diferencia del tema A, el cual desarrolla una melodía cantábile siempre acompañada por la orquesta, que presenta varios ritmos irregulares como tresillos y quintillos, dotándola de una expresividad enorme.

*a tempo*  
Solo

**A**

*mp*



The image shows a musical score for the second part of Theme B. It features a piano solo with triplets and quintuplets. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Después de todo lo anterior, escucharemos la orquesta nuevamente, especialmente la flauta (compas 47), la cual presenta un fragmento de la primera parte del tema A a manera de progresión, mientras el piano la acompaña por medio de arpeggios que van aumentando de intensidad.

**Progresión del tema A**

Nuevamente aparece el tema A (compas 55), pero con la diferencia de que ahora la primera parte del tema A es totalmente expuesta por el piano en fortísimo, para que enseguida, los cuernos den inicio a la segunda parte del tema A (compas 63), intercalando el discurso musical con el piano, el cuál presenta una progresión de acordes, que nos llevarán hacia la coda.

**Primera parte del tema A (piano)**

**Segunda parte del tema A**

Progresión de acordes

Para finalizar el movimiento, encontraremos una coda en el compás 77 la cual comienza con la orquesta presentando los mismos materiales de la pequeña coda del tema A primero en la orquesta y luego en el piano, llegando así a unos trinos que desembocarán en un arpeggio lento, concluyendo de esa manera el segundo movimiento.

ANALISIS ARMONICO. Como lo mencioné anteriormente, el segundo movimiento del concierto tiene una forma ABA. El tema A presenta un movimiento armónico de I-IV-V-I, mientras que el tema B del I-V básicamente. Ambos temas están desarrollados principalmente en la tonalidad de Re bemol mayor, con la diferencia de que el tema B en su parte media modula hacia Fa bemol (enarmónico de Mi mayor).

En cuanto a la progresión de la segunda parte del tema A que es presentado por la flauta, podemos decir que pasa por las tonalidades de Si menor, Mi mayor y La bemol mayor con un movimiento armónico del I-IV-V en general.

Una vez que finaliza la progresión descrita anteriormente, aparece por segunda vez el tema A (piano) en la tonalidad de Re bemol, habiendo algunas inflexiones hacia Si bemol menor, La menor, Do menor y Sol bemol mayor, regresando nuevamente a la tonalidad de Re bemol en su parte final, donde será desarrollada la coda que pondrá fin al movimiento.

### 2.3 ALLEGRO MODERATO MOLTO E MARCATO

ANALISIS ESTRUCTURAL. El tercer movimiento del concierto está escrito sobre un compás de 2/4, contiene tres temas y se encuentra desarrollado de una forma mixta, es decir, en Rondo-Sonata. Como bien sabemos, el rondo, es una forma musical en la cual un tema principal se alterna con otros episodios o temas contrapuestos. En el siglo XVII compositores franceses como Jean Baptiste Lully, escribieron piezas en rondo que poseían la estructura A B A C A D... A. Wolfgang Amadeus Mozart y otros compositores del siglo XVIII utilizaron un rondó con formato A B A C A B A como movimiento final de una sinfonía, un concierto o una sonata instrumental.

En la exposición, hay una pequeña introducción que es iniciada por la orquesta para enseguida entrar el piano con unos vistosos arpeggios, acordes y escalas, para así dar pie al comienzo del primer tema A.

**Introducción**

El tema A (compas 9), está dividido en dos partes, las cuales tiene un carácter vivo y fuerte y casi siempre se encuentran acompañadas por la orquesta. La primera parte (compas 9) tiene la particularidad de presentar el estribillo el cual será muy importante en todo este movimiento, mientras que la segunda parte contiene principalmente progresiones de dieciseisavos.

**Estribillo**

**Segunda parte del tema A**

A partir del compás 38, encontramos nuevamente la primera parte del tema A en la orquesta, la cual presenta el estribillo mencionado anteriormente, conectándonos directamente con el tema B, el cual está desarrollado totalmente por el piano y acompañado siempre por la orquesta. El tema B, al igual que el tema A se encuentra dividido en dos partes. La primera parte (compas 46), contiene secuencias muy virtuosas de arpeggios para la mano derecha acompañadas por acordes en la mano izquierda, mientras la segunda (compas 59) contiene una melodía muy cromática.

**Estribillo del tema A**

**Primera parte del Tema B**

**Segunda parte del tema B**

**Melodía cromática**

En el compás 75 nuevamente escuchamos a la orquesta presentando el tema A, el cual se deriva del estribillo, con la diferencia de que las notas cambian, pero siempre se mantiene el ritmo, uniéndosele el piano, el cual complementará dicho tema acompañándolo por medio de unas progresiones de arpeggios, las cuales siempre van subiendo de intensidad, conduciéndonos hasta el desarrollo.

progresiones de arpeggios

3 a tempo

pp

Estribillo del tema A

Detailed description: This musical score snippet shows two staves. The upper staff features a series of arpeggiated chords, with a blue box highlighting the first three measures and a blue arrow pointing to the label 'progresiones de arpeggios'. The lower staff shows a melodic line with a red box highlighting the first three measures, labeled 'Estribillo del tema A'. Above the lower staff, the tempo is marked '3 a tempo' and the dynamic is 'pp'.

El desarrollo comienza con un tutti (compás 91) que repite de nuevo el estribillo del tema A, para finalmente el piano, de una manera impresionante y de gran virtuosismo, unirse a la orquesta y a dicho tema, desarrollándolo por completo, finalizando así el desarrollo que nos conducirá a un nuevo tema (C).

Tutti

Estribillo del tema A

ff

a tempo

ff

Tema A desarrollado por el piano

Detailed description: This block contains two musical score snippets. The left snippet is labeled 'Tutti' and shows a piano accompaniment with a red box highlighting the 'Estribillo del tema A' motif. The dynamic is 'ff'. The right snippet is labeled 'Tema A desarrollado por el piano' and shows a more complex piano part with triplets and a 'ff' dynamic, with a red box highlighting the development of the 'Estribillo del tema A' motif. The tempo is marked 'a tempo'.

El tema C (compas141) es presentado por la flauta a manera de episodio que es acompañada suavemente por la orquesta, mostrando un carácter dulce y tranquilo, diferenciándose así del tema marcado y vivo de ambos temas A y B. Posteriormente, el piano, siempre acompañado suavemente por la orquesta, imitará el tema de la flauta, desarrollándolo por completo, terminando este dulce tema que nos hace pensar que es el final del movimiento.

Tema C (orquesta)

Fl.u.Klar.

p poco più tranquillo

Solo

Tema C (piano)

p

Detailed description: This block contains two musical score snippets for Theme C. The left snippet is labeled 'Tema C (orquesta)' and shows the flute and clarinet parts with the instruction 'Fl.u.Klar.' and 'p poco più tranquillo'. The right snippet is labeled 'Tema C (piano)' and shows the piano solo part with the instruction 'Solo' and 'p'. Both snippets include asterisks (\*) under the notes.

La reexposición (compas 231) no tiene mayor complicación ya que presenta las mismas características de la exposición, conduciéndonos hacia un tutti (compas 327), el cual presenta el estribillo del tema A por medio de unos trémolos intensos, dando paso a una progresión muy virtuosa en el piano formada por octavas en ambas manos, octavas entrelazadas, y un grandioso arpeggio ascendente, que nos llevarán hacia la cadencia.

A partir del compás 354, podemos encontrar la gran cadencia final de todo el concierto. En esta cadencia, podemos encontrar nuevamente el estribillo del tema A, pero con la diferencia de estar desarrollado en un compás de 3/4 y en tono mayor. En dicha cadencia, también podemos encontrar una progresión armónica (compas 387), la cual culmina con un crescendo grandioso que nos conectará inmediatamente con la siguiente parte de la cadencia, el Andante Maestoso.

En el Andante Maestoso (compas 423), la orquesta presenta el tema C, cambiando el carácter original de dicho tema (dulce) a uno mucho más majestuoso, en donde el piano hará los acompañamientos con arpeggios y acordes por todo el teclado, finalizando el concierto cuando el piano por última vez (compas 434), presenta a manera de acordes en ambas manos y de forma pesante, el tema C, haciendo su última aparición una grandiosa escala que recorre todo el teclado, finalizando así por medio de 5 acordes y de una manera magistral éste bellissimo concierto.

ANÁLISIS ARMÓNICO. La exposición del tercer movimiento del concierto se encuentra desarrollada en la tonalidad de La menor, conteniendo algunas inflexiones hacia Do mayor, La mayor, Re mayor y Fa sostenido mayor en general, regresando en su parte final nuevamente a la tonalidad de La menor, donde será presentado el desarrollo. En cuanto al movimiento armónico de la exposición, podemos decir que es el de I-IV-V-I.

El desarrollo, tiene un movimiento armónico que va del I-V en la tonalidad de La menor en general. En cuanto al tema C, podemos decir que su movimiento armónico es igual al del desarrollo, pero con la diferencia de que es totalmente expuesto en la tonalidad de Fa mayor.

En lo que respecta a la reexposición, ésta no presenta mayor problema, ya que regresa a la tonalidad de La menor, presentando los mismos grados armónicos al igual que la exposición, con la diferencia de que en su parte final, pasa por La mayor, Si mayor, Re bemol mayor, Sol menor y Mi menor, modulando finalmente hacia La mayor donde será expuesta en todo su esplendor la gran cadencia que pondrá fin al concierto.

### **3. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS**

Primeramente, tenemos que localizar los temas que aparezcan en cada movimiento del concierto, buscando las diferencias que tienen cada uno de ellos con la finalidad de establecer una guía memorística que nos permita saber en qué parte de la obra nos encontramos.

En cuanto a los pasajes virtuosos como la cadencia del primer movimiento, es útil trabajarlos de manera articulada y lenta levantando el dedo lo más alto posible para lograr la precisión requerida, paulatinamente subiendo la velocidad hasta llegar al tempo que la obra exige.

En la sección media del *quasi presto* del tercer movimiento del concierto, encontramos una progresión de acordes cuya dificultad radica en los saltos de la mano izquierda, los cuales recomiendo estudiarlos con reflejos y diferentes ritmos, con la finalidad de acostumbrar a la mano a caer en el lugar correcto.

Muy recomendable sería escuchar diversas versiones de esta obra con distintos intérpretes, comparando las diferentes proposiciones que cada uno de ellos presenta, mezclando nuestras ideas con las de ellos, enriqueciendo así nuestra propia versión.

Una regla importante del estilo romántico es el uso del rubato, el cual rompe con la severidad rítmica del clasicismo, atendiendo a la premisa de que la agógica y la dinámica se fusionan dando como resultado la interpretación correcta. La manera de utilizar el rubato correctamente es entendiendo la frase musical en tres secciones: Inicio (lento y piano), Parte media (aceleración y crescendo) y final (desaceleración y disminuyendo).



# ARNOLD SCHÖNBERG (1847-1951)

## Seis pequeñas piezas para piano Op. 19

### 1. HISTORIA.

#### 1.1 BIOGRAFIA.

**ARNOLD SCHÖNBERG** nació en Viena, el 13 de septiembre de 1874. Fue un compositor, teórico musical y pintor austriaco de origen judío. Es reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal, especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas. Con ello abrió la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX. Además fue fundador de la Segunda Escuela de Viena. Arnold Schönberg fue hijo de Samuel Schönberg (1838-1889), un zapatero natural de Hungría, y de Pauline Nachod (1848-1921), quien creciera en Praga. Su carrera musical comenzó precozmente, ya que a los 9 años ya era violinista y compositor autodidacta. Tras la muerte de su padre, en 1889, se vio obligado a cuidar del bienestar de su familia, empezando a trabajar como aprendiz de empleado en el banco *Wiener Privatbank Werner & Co.* Durante estos años sólo podía satisfacer su pasión por la música mirando de lejos los conciertos al aire libre realizados en los parques, además de invertir parte de su sueldo en numerosas funciones de ópera. De todas ellas, prefería siempre las de Richard Wagner. Según sus memorias, Schönberg debe su persistente desarrollo artístico a tres personas: Oskar Adler, quien le transmitió conocimientos básicos de teoría musical, poesía y filosofía; David Joseph Bach, quien despertó en Schönberg una amplia consciencia ética y moral, así como una “oposición hacia lo común y lo popular”; y finalmente Alexander von Zemlinsky, que conoció a Schönberg por su ingreso como violonchelista en la orquesta amateur “Polyhymnia” en 1885, y quien le dio clases de composición por algunos meses. Con todo, de que Schönberg consideraba haber aprendido más a través del estudio de las obras de los grandes compositores, sobre todo, las de Johannes Brahms, Richard Wagner, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart. A través de Zemlinsky, Schönberg pudo echar raíces en el ambiente musical de Viena y sus alrededores, ya que después de su salida del banco asumió la dirección del Coro *Freisinn* de Mödling y del Coro Masculino de Canto de Meidling, así como el puesto de maestro del Coro de metalúrgicos de Stockerau. El 7 de octubre de 1901, en una oficina de Registro Civil de Bratislava, Schönberg contrajo matrimonio con la hermana de Zemlinsky, Mathilde, quien había quedado embarazada en la primavera del mismo año. El matrimonio religioso tuvo lugar once días después en una iglesia protestante en Viena. Arnold Schönberg y Mathilde Zemlinsky tuvieron dos hijos: Gertrud (1902-1947), y Georg (1906-1974).

La primera discípula de Schönberg fue Vilma von Webenau, a quien dio lecciones de armonía y composición, y que incluso lo siguió a Berlín luego de su mudanza en diciembre de 1901. En esta ciudad, Schönberg comenzó a dar clases de armonía en el Conservatorio Stern en 1902, por invitación de Richard Strauss, sin embargo, sólo un año después regresó a Viena, donde entabló una relación personal con Gustav Mahler. Ya para el año de 1904, cofundó la Sociedad de Compositores. Los años que siguieron, previos al estallido de la Primera Guerra Mundial se caracterizaron por la composición de obras notables. A este periodo pertenecen sus dos primeros Cuartetos para cuerda y la Primera Sinfonía de Cámara (1907-1908), cuyos estrenos provocaron gran polémica, también se ubican en esta época sus *Gurre Lieder (Las canciones de Gurre)*, el *Tratado de Armonía* (1911) y el ciclo de canciones *Pierrot Lunaire* (1912). En 1910 fue rechazada la solicitud de Schönberg para ocupar una cátedra en composición musical en la Academia de Viena, regresando nuevamente a Berlín un año después, como docente del Conservatorio Stern nuevamente. En 1915, Schönberg fue llamado al ejército y preparado como oficial de reserva, donde completó su tiempo de servicio en una capilla militar.

Tras el final de la guerra, Schönberg fundó en Viena la *Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas*, la cual tomó la misión de ofrecer obras nuevas y/o consideradas significativas por Schönberg y su círculo. Las obras de numerosos compositores, como Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Claude Debussy, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Richard Strauss e Igor Stravinsky, fueron incluidas en los programas de conciertos organizados por la Sociedad. En 1923 publicó *Método de composición con doce sonidos* (Música dodecafónica), que daría pie a la fundación de la segunda escuela de Viena, que junto con Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), usaban las doce notas de la escala cromática en un orden particular, formando una serie de notas, para luego construir una composición utilizando cada nota de la serie por turno, volviendo a comenzar cada vez que se llega al final de la serie. Las notas pueden utilizarse una después de otra, como en las melodías, o de forma simultánea, como en los acordes. Después de la muerte de su esposa, Mathilde, el 18 de octubre de aquél año, Schönberg contrajo matrimonio con la hija de su discípulo Rudolf Kolisch, Gertrude Kolisch, el 28 de agosto de 1924, con quien tuvo tres hijos: Nuria (en 1932, quien sería luego esposa del compositor Luigi Nono), Ronald (1937) y Lawrence (1941). Debieron pasar muchos años antes de que Schönberg fuera un compositor plenamente reconocido, y en 1925 fue convocado por el compositor Georg Schumann a la Academia de las Artes de Prusia, donde se hizo cargo del curso de maestría en composición. Sin embargo, más tarde fue retirado del puesto por la legislación nazi en septiembre de 1933 debido a motivos racistas (por ser judío), para finalmente emigrar a los Estados Unidos un mes después.

Tras pasar un año en Boston y Nueva York, Schönberg fue profesor por varios años, al principio en la Universidad del Sur de California y luego en la Universidad de California, en Los Ángeles, obteniendo en 1940 la nacionalidad estadounidense. En los Estados Unidos, Schönberg completó algunos de sus trabajos más conocidos, entre los que se encuentran su Cuarteto de Cuerda N° 4 (1936), la musicalización para la oración del Kol Nidre (1939), un Concierto para piano (1942), así como *Un superviviente en Varsovia* (1947) para orador, coro masculino y orquesta, que trata sobre las experiencias de un hombre en el gueto de Varsovia. También escribe en esta época cuatro libros teóricos: *Models for Beginners in Composition* (Modelos para Principiantes en Composición, 1943), *Structural Functions of Harmony* (Funciones estructurales de armonía, 1954), *Preliminary Exercises in Counterpoint* (Ejercicios preliminares de contrapunto, 1963) y *Fundamentals of Musical Composition* (Fundamentos de la Composición Musical, 1967). Con la muerte de Schönberg, quedaron inconclusas tres de sus obras de contenido religioso, específicamente la cantata *La escalera de Jacob*, la ópera *Moisés y Aarón* y el ciclo *Salmos Modernos*. Arnold Schönberg falleció en 13 de julio 1951 en los Brentwood, California debido a una afección cardíaca, luego de haber sufrido un ataque al corazón en 1946.

Cabe destacar que entre 1906-1913, Schönberg se dedicó con esmero a la pintura. En vida, sus cuadros ya habían formado parte de diez exposiciones, entre las que se cuenta la exposición *El Jinete Azul*, iniciada por su colega y amigo Vasili Kandinski. Schönberg ocupa en la actualidad, por su propio mérito, una posición entre los principales pintores de la época como Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Richard Gerstl, Gustav Klimt, Max Oppenheimer y Albert Paris Gütersloh. En cuanto al contenido, los 361 cuadros de la vasta obra de Schönberg se clasifican en varios géneros: junto a numerosos retratos y autorretratos destacan sus *Visiones* y *Miradas*, en los que se encuentra una alta expresividad. En oposición a su actividad compositora, que alcanzó a dominar a través del estudio autodidacta de los “antiguos maestros”, Schönberg se consideraba un aficionado en el terreno de la pintura ya que no poseía formación teórica ni estética, pero según algunas declaraciones era un buen dibujante, con un manejo adecuado de las proporciones y medidas.

Es imposible valorar en toda su magnitud la influencia de Schönberg en la música del siglo XX, ya que su obra brindó un impulso radical a las técnicas de composición y sus fundamentos teóricos, que incluyen desde la atonalidad y la música dodecafónica hasta la música serial y, por último, la música electrónica. El extenso legado de Schönberg (manuscritos musicales, manuscritos de texto, fotografías históricas, su biblioteca, etc.) se conservó en un principio en el Instituto Arnold Schönberg de la Universidad de California del Sur, en Los Ángeles, para más tarde (en el año de 1998) ser cedido al Centro Arnold Schönberg de Viena, donde puede ser consultado con fines de investigación.

## 1.2. HISTORIA DE LA OBRA

Las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 (Sechs kleine Klavierstücke Op. 19) fueron compuestas en 1911 y corresponden al periodo “atonal libre”, donde el eje tonal quedaba evadido por diversos mecanismos, básicamente por el tratamiento interválico. Las primeras cinco piezas, fueron hechas en un “delirio creador en un solo día (19 de febrero), mientras que la sexta unos meses más tarde, tras la muerte de Gustav Mahler. Fueron estrenadas en febrero de 1912 en Berlín, interpretadas por Louis Closson. Schönberg, concibió este ciclo de brevísimas piezas (9 compases las más cortas y 17 la más larga) como un ciclo para ser tocado completo, pero conformando por momentos independientes de intensa expresión. La brevedad o la forma aforística, y el ambiente intensamente expresivo y novedoso, tenían que ver con la experimentación de la nueva música sin centro tonal y sin una estructura formal en su concepción clásica. El hecho de eliminar cualquier repetición y tender al desarrollo de una idea mínima, daba como resultado la brevedad. En cuanto a la estructura armónica, Schönberg evita las consonancias y las funciones tonales, haciendo totalmente difícil identificar alguna armonía.

## 2. ANALISIS.

### 2.1 LEICH, ZART (LIGERO, DELICADO)

ANALISIS ESTRUCTURAL. Esta primera pieza, la más larga de todas (17 compases), está construida en tres partes que son separadas por variaciones de carácter o silencios. La primera parte a su vez, tiene tres ideas o motivos separados por silencios. En el primero de estos motivos aparecen dos planos: el superior (mano derecha) con un trazo melódico lento, y el segundo (mano izquierda), presentando el motivo característico de la pieza, formado por cuatro treintaidosavos con intervalos de tercera mayor, quinta justa y segunda menor. Después de un silencio, aparecerá un acorde amplio. Cabe destacar que toda la pieza tendrá una gran cantidad de indicaciones de matiz, dando la sensación de una atmósfera que se contrapone al trazo melódico superior.

**Primer motivo**

Leicht, zart (♩)

**ppp**

**Motivo característico de la pieza**

En el segundo motivo de la primera parte, en el plano superior vuelve a aparecer un trazo melódico, pero ahora con figuras más cortas siendo acompañado nuevamente por el motivo característico que ahora es presentado de modo descendente y con intervalos parecidos. Por medio de un silencio, inmediatamente escuchamos el bajo, al cual le responderá la melodía con un trazo corto (con indicación de “volátil”) que está claramente inspirado en la figura de los treintaidosavos, el cual nos conducirá hacia **el tercer motivo** de la primera parte.

**Segundo motivo**

Motivo característico de la pieza

Trazo melódico

El tercer motivo de la primera parte, se inicia después de un silencio, donde por fin los planos se mezclan definitivamente en una especie de polifonía a cuatro voces, en las que de un modo u otro se anuncia el motivo principal ya sea en su configuración rítmica o intervalica.

**Tercer motivo**

La segunda parte de esta pieza, está marcada por un cambio del compás (2/4) y por la indicación ligero. Esta sección está construida con figuras cortas que encontraremos en ambas manos, consiguiendo así un cambio de carácter con respecto la primera parte. En medio de todas estas figuras rápidas que constituyen la segunda parte, aparecerá dos veces más el motivo característico de la pieza. La primera vez (compas 8) en la mano derecha antes de que aparezca el trémolo de la mano izquierda, y la segunda (compas 10), la cual cierra esta sección rápida, dando un giro hacia un trazo melódico lento y ritardando, que nos llevara a un calderón en su parte final.

aparición del motivo característico de la pieza

La tercera y última parte de la pieza, retoma el tiempo original diferenciándose de la segunda parte, recurriendo al movimiento lento de la mano derecha como elemento central, formándose un trazo melódico ahora acompañado por acordes. La disposición de estos elementos será: línea melódica en el plano superior y acordes en el plano inferior, que después serán invertidos en la conclusión de la pieza (compas 15-17), la cual extenderá el tiempo con una indicación de molto ritardando, concluyendo de esta manera la pieza.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is marked with a red box labeled 'Melodía' and a blue box labeled 'Acordes'. The lower staff is marked with a blue box labeled 'Acordes' and a red box labeled 'Melodía'. The score includes dynamics like 'p', 'ppp', and 'molto rit.'.

## 2.2 LANGSAM (LENTO)

Esta pieza, cuya base rítmica es de 3/4, tendrá un eje fundamental que será el intervalo de tercera. A su vez, se divide en tres partes de tres compases cada una, las cuales tendrán un ostinato formado por la tríada Sol-Si, que tendrán que ser tocados de manera corta, alternándose con silencios, consiguiendo romper la sensación del compás. Sobre este ostinato, en la primera parte de la pieza aparece un trozo melódico en la mano derecha, dando como resultado otro plano sonoro con matices y duraciones variadas, que regresará nuevamente al ostinato, para así dar comienzo a la segunda parte de la pieza.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is marked with a red box labeled 'Inicio de la melodía' and the lower staff is marked with a blue box labeled 'Ostinato'. The score includes dynamics like 'äußerst kurz pp' and 'mf'.

Como mencioné anteriormente, la segunda parte comenzará nuevamente con el ostinato, un poco variado, pero siempre manteniendo las terceras, apareciendo nuevamente la melodía en la mano derecha primero por una acorde arpegiado, seguido de una tercera que nos recuerda al ostinato. A partir del compás 6, el ostinato es interrumpido por una melodía que se encuentra ahora en el bajo de manera ascendente, esta línea melódica tiene la particularidad de avanzar por terceras, culminando en una el largo acorde de 6 sonidos que suspenden momentáneamente la pieza.

La tercera parte de la pieza, empieza nuevamente por el ostinato, pero ahora en la mano derecha regresando nuevamente al tiempo inicial donde vuelve a aparecer otro trazo melódico pero ahora en la mano izquierda, la cual se alterna con el ostinato. Cabe destacar que este trozo melódico está compuesto por medio de terceras que van descendiendo, las cuales, finalmente nos conducirán a un intervalo de *Sol-Si*, para después encontrarnos con un acorde conclusivo que pondrá fin a la pieza.

### 2.3. SEHR LANGSAME (MUY LENTO)

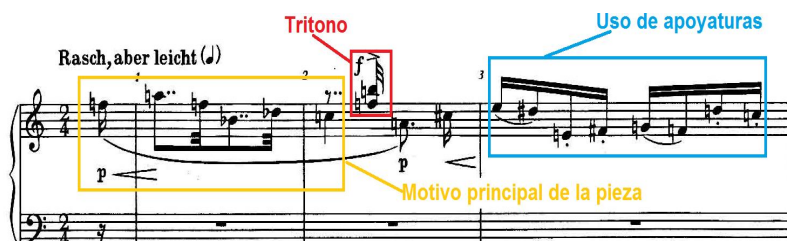
Esta tercera pieza, de nueve compases, está construida en dos secciones que son claramente identificables, las cuales están separadas por un tiempo de silencio en las dos manos. En la primera sección, el interés central es el contraste entre diferentes planos sonoros (representados por cada mano), ya que la mano derecha inicia en fuerte, mientras la mano izquierda lo hace en pianísimo, donde los muchos reguladores que aparecerán en los cuatro compases, tienen que moldear el volumen sin alejarse de estos planos dinámicos. Otro elemento de contraste sería la textura, ya que la mano izquierda está construida exclusivamente a base de octavas, mientras que la derecha, está formada por una alternancia de acordes y trazos polifónicos a dos voces, brindándole una estructura mucho más densa.

Al terminar los cuatro compases formados por los largos motivos entre ambas manos, llega el silencio que dividen las dos partes, donde en la segunda parte, las manos confluyen en un matiz intermedio (piano), construyendo un nuevo discurso, ya no contrapuesto, sino paralelo. La mano izquierda mantiene su escritura de intervalos simples, pero esta vez todos más pequeños que la octava, mientras la mano derecha, adelgaza su textura inicial usando acordes menos densos, pero alternados con el mismo tipo de trazo polifónico mostrado anteriormente, finalizando ambas manos la tercera pieza de seis.



## 2.4 RASCH, ABER LEICHT (RÁPIDO PERO LIGERO)

Esta cuarta pieza está dividida en tres partes o secciones, donde el principal protagonista será el ritmo. El motivo principal de la primera parte, está construido por la alternancia de figuras cortas y largas en saltos casi siempre de terceras, sin ningún tipo de acompañamiento y siempre en un matiz piano, que hacia el final es resuelto por un cortísimo tritono acentuado y en fuerte. Dicho tritono, nos conducirá a una figura rápida de dieciseisavos que resulta muy interesante debido a su articulación, la cual agrupa las notas en forma de apoyaturas, alternando ligados con staccatos y enfatizando de esta manera los grandes saltos entre cada grupo de notas, donde finalmente gracias al uso del calderón y el ritardando el tiempo se detiene, dando paso a la segunda parte de la pieza.



La segunda parte retoma el ligero inicial de la pieza utilizando dos octavos ligados, que dan inicio a un pequeño trozo melódico que es acompañado por acordes, dando paso a una especie de variación del primer motivo de la primera parte con una dirección y amplitud de los intervalos bastante parecida, pero cambiando las alturas, el carácter y las duraciones.



A musical score snippet for a piano piece. The top staff is marked 'leicht' and 'pp'. It shows a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

Después de un silencio de negra, inicia la tercera parte de la pieza, con la aparición nuevamente del motivo principal de la primera parte solo que ahora presentado a manera de variación rítmica por disminución y en un sorpresivo fuerte martellato, reforzando de esta manera un crescendo que nos llevará a la conclusión de la pieza, que será acompañado por dos densos acordes disonantes, terminando e interrumpiendo de esta manera el fluir de la melodía, sacándola de cualquier contexto tonal posible que pueda contener la pieza.

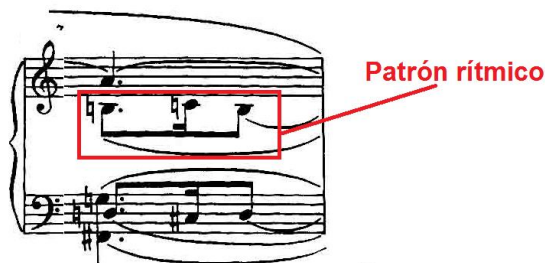
A musical score snippet for a piano piece. The top staff is marked 'f martellato' and 'Motivo principal de la pieza por disminución'. It shows a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

## 2.5 ETWAS RASCH (ALGO RAPIDO)

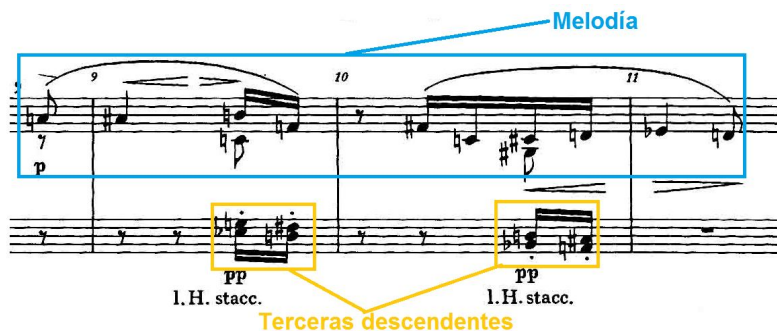
Esta quinta pieza, está dividida en tres partes y está escrita en dos planos sonoros contrastantes totalmente diferenciados por ambas manos. En la línea melódica de la primera parte, podemos observar que se encuentra en una sola nota (Fa 6 compases 1-3), que después de una pequeña respiración, dará pie a una línea melódica construida casi en su totalidad con intervalos de segunda, la cual se contrapone con el acompañamiento.

A musical score snippet for a piano piece titled 'Etwas rasch'. The top staff is marked 'Etwas rasch' and 'p zart, aber voll'. It shows a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

La segunda parte de la pieza (compás 7), para ser más específicos en su primera mitad, comienza con un patrón rítmico muy característico en la región media, la cual está formada por un sonido largo y uno corto (que se repetirá tres veces), y en el que podremos escuchar la melodía, que será acompañada por el bajo de una manera muy similar, para después de una pequeña respiración, conducirnos a la segunda mitad.



En la segunda mitad, encontramos el tema en la soprano, que básicamente estará conformada por negras, octavos, y dieciseisavos en su mayoría, y que a su vez serán acompañados por cuatro terceras descendentes en ritmo de dieciseisavo y con sus respectivos silencios, concluyendo así la segunda sección.



La tercera parte de la pieza, es una especie de coda, donde los planos sonoros se fusionan, dando lugar a un trazo diferente de todo lo anterior, ya que aquí podemos ver como ambas manos hacen una especie de pregunta-respuesta, empezando en fuerte y disminuyendo su intensidad por medio de un ritardando. El discurso culmina por medio de unos acordes en ambas manos en pianissimo, creando una atmósfera de reposo, a pesar de la marcada disonancia con la que están contruidos, finalizando de esta manera la quinta pieza.



## 2.6 SEHR LANGSAM (MUY LENTO)

La sexta pieza del ciclo fue compuesta el 17 de junio de 1911, tan solo una semana después de la muerte de Mahler, que para Schönberg significaba no sólo la muerte de un gran músico, sino la de un amigo y protector. Es un canto fúnebre, el cual está construido básicamente por dos largos acordes, casi en su totalidad de cuartas, que se superponen y se mezclan en un tempo muy lento, formando una sonoridad estática, en la que aparecen algunos pequeños trozos de melodías en la región media que terminan por disolverse en la inmovilidad de los acordes antes mencionados.

A partir del compás 7, hay un solo momento en que los acordes antes mencionados se suspenden, apareciendo un trozo melódico (de carácter y expresión delicada) que inicia con un gran salto descendente de más de dos octavas. El discurso musical continúa por medio de grados conjuntos principalmente (región grave), que serán interrumpidos por un silencio, el cual nos va a dar paso a un nuevo grupo de acordes de cuartas más condensadas, para finalmente terminar la pieza justo como se empezó, con los dos acordes superpuestos prolongados ahora por un calderón, dando lugar a un intervalo melódico de novena descendente en el registro más grave del piano, finalizando de esta manera el ciclo de seis pequeñas piezas.

### **3. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS**

La manera en que yo recomiendo abordar las piezas es estudiarlas cada una directamente de memoria por pedazos (frases musicales) ya que como no existe un centro tonal bien definido, es sumamente difícil ubicar armónicamente donde nos encontramos, teniendo bien en claro las diversas secciones con las que esta construida cada pieza. Conviene la utilización de un mapa mental, que nos ayudará a tener una idea general de cómo está estructurada la suite.

Interpretativamente, la principal dificultad que esta serie de piezas presenta no es precisamente virtuosística, sino que radica en el control y ataques sonoros de las dos manos, como por ejemplo en la tercera pieza donde manejamos un matiz forte en la mano derecha y un pianissimo en la izquierda. Para lograr éste objetivo, es útil apoyar la mano derecha para crear un sonido denso, mientras que en la izquierda levantaría la muñeca quitándole peso a la mano, dando como resultado un sonido etéreo. De manera similar, esto mismo podría aplicarse tanto a la quinta como a la sexta pieza de la suite.

En cuanto a la segunda pieza, sería conveniente hacer un sonido rasgado imitando el pizzicato de las cuerdas en el ostinato, diferenciándose de la melodía cantada y ligada de la mano derecha.

Otra sugerencia: poner atención a los cambios rítmicos de ambas manos que muchas veces aparecen en forma de variaciones, con la finalidad de brindarle el carácter adecuado a cada pieza como por ejemplo en la primera y en la cuarta pieza.

# MANUEL M. PONCE (1882-1948)

## Balada Mexicana para piano en La mayor

### 1. HISTORIA.

#### 1.1 BIOGRAFIA.

**Manuel M. Ponce**, nació en la ciudad de Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, sus Padres fueron Felipe de Jesús Ponce (quien fungía como tenedor de libros en una compañía minera de la zona), y su madre, María de Jesús Cuéllar. Al poco tiempo su familia se trasladaría a la ciudad de Aguascalientes. Fue de su hermana Josefina de quien recibió sus primeras lecciones de piano y solfeo, y ya en sus primeros años Ponce mostró inquietud por la composición. Sobreviven de esta época una “Marcha del sarampión” (compuesta por Ponce después de recuperarse de dicha enfermedad en 1891). A los diez años, y en virtud de sus enormes avances, sus padres lo enviaron a tomar clases con Cipriano Ávila, quien además de practicar la abogacía, era un reconocido maestro local de piano.

A través de su hermano José, quien también tocaba y componía (y con cuya colaboración Ponce compuso una polonesa para cuatro manos y una gavota), conoció el pianista madrileño Vicente Mañas, quien era profesor del Conservatorio Nacional en la Ciudad de México y quien le ofreció su ayuda para que el joven músico pudiera continuar sus estudios en la capital. Se trasladó en el año de 1900 para ingresar al año siguiente al Conservatorio Nacional, en el que sin embargo no permanecería mucho tiempo, pues en 1902 ya estaba de regreso en Aguascalientes, en donde entabla amistad con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde con quienes concebirá la idea de desarrollar un arte netamente nacional.

De estos años proceden obras como *Pasas por el abismo de mis tristezas* para coro a tres voces y el quinteto de cuerdas, las *Once miniaturas para piano* y *Malgre Tout* (a pesar de todo), que es una danza para la mano izquierda que Ponce dedicara al escultor Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902) quien sufriera la amputación de su brazo derecho poco antes de morir y que además recibiera el Gran Premio de Escultura durante la exposición Universal de París de 1900 por la obra en mármol “Malgre Tout” que serviría a Ponce de inspiración para su composición.

En 1904 Ponce decide dedicarse al concertismo y ofrece recitales en lugares importantes como el teatro de la paz en San Luis Potosí y el Teatro Degollado en Guadalajara. Pero a finales de ese año decide vender su piano de cola y con sus ahorros junta el dinero necesario para partir hacia Europa con la intención de estudiar en el *Liceo Musicale* de Bolonia donde sólo alcanzó a recibir algunas clases de Cesare Dall’Olio quien fuera maestro de Puccini pero quien, para desgracia de Ponce, moriría a los pocos meses de iniciadas las clases.

Es entonces que a finales de 1905, a los 23 años de edad, Ponce decide trasladarse a Berlín después de su estancia infructuosa de un año en Bolonia, donde en enero de 1906 y después de audicionar, fue admitido como alumno en la clase de Martín Krause, uno de los más importantes discípulos de Franz Liszt, profesor en el conservatorio Stern a cuya fama se sumaría el haber sido el maestro de Claudio Arrau, uno de los más grandes pianistas, no sólo del siglo XX, sino de todos los tiempos. Krause, quien era conocido entre otras cosas por la importancia que le daba a las obras barrocas para teclado como parte fundamental dentro de la enseñanza pianística, y para quien no era desconocido el talento de Ponce como compositor, se sintió muy sorprendido cuando después de ejemplificar durante una clase con fragmentos de Händel, se encontró con que a la siguiente sesión su discípulo mexicano había compuesto un preludio y fuga sobre uno de los temas de la suite en Mi menor de Händel. Sin embargo, pese a la gran cantidad de composiciones para piano escritas por Ponce tomando como fuente de inspiración el folclor nacional (el Scherzino Mexicano, las Rapsodias mexicanas I, II y III y por supuesto la Balada Mexicana, por sólo citar algunas), existen otras obras en las que el compositor zacatecano explora otros lenguajes, o en las que simplemente rinde homenaje a lugares, figuras o estilos de otros países o épocas como el mencionado *Preludio y fuga sobre un tema de Händel*, el *Preludio y fuga sobre un tema de Bach*, la *Gavota y Musete*, o el *Scherzino Maya*.

A su regreso en México en 1909, fue nombrado Profesor de piano y de historia de la música en el Conservatorio Nacional, formando toda una generación de pianistas como Carlos Chávez, Salvador Ordóñez y Antonio Gomezanda, entre otros. A lo largo de su vida Ponce hizo lo posible por no inmiscuirse en los movimientos políticos y sociales. Sin embargo, a la muerte de Madero, Ponce se sumó a la opinión de un grupo de intelectuales mexicanos entre los que se contaba a Federico Gamboa, Luis G. Urbina y Julián Carrillo, en el sentido de que el hecho de que Victoriano Huerta ocupara la presidencia de la república tendría como resultado el fin de la contienda revolucionaria y la conquista de una mínima estabilidad en el país. Sin darse cuenta de lo que esto representaría para su futuro, Ponce aceptó, además, un salario mensual del gobierno de Huerta por dedicarse a la composición. Sin embargo, en julio de 1914 Huerta abandonaría el país y en agosto del mismo año Venustiano Carranza entraría a la capital de la república al frente del ejército constitucionalista. Ponce no tardaría en darse cuenta del error de cálculo que había cometido al creer en la posibilidad de una paz huertista, pues además de que poco a poco se le fueron cerrando los espacios para su desarrollo musical, fue víctima de una campaña de desprestigio y persecución por parte de un grupo de enemigos.

Fue como resultado de estas circunstancias que Ponce parte el 12 de marzo de 1915 hacia la Habana en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga, para someterse a un exilio relativamente voluntario que durará hasta junio de 1917, regresando después a México. Sin embargo su estancia en Cuba no dejará de traer consecuencias favorables en el terreno de su labor creadora, pues Ponce, dejando de lado el desarrollo del lenguaje composicional de orientación nacionalista que había venido cultivando en obras como la *Arrulladora Mexicana* y

en el *Scherzino Mexicano* (ambas obras de 1909), o la *Rapsodia Mexicana I* (de 1911), tan sólo por citar algunas, se dejó impregnar por los ritmos y aires cubanos para crear una serie de obras como las *Rapsodias Cubanas I, II y III*, *La Elegía de la ausencia*, el *Preludio cubano* y la *Suite cubana*.

De 1917 a 1919, Ponce dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional, como también los doce números de la Revista Musical Mexicana durante 1919 y 1920. En 1925 se trasladó nuevamente a Europa (París), donde permaneció hasta 1933, donde desplegó una intensa labor creadora. La amistad y los consejos que le brindó Pul Dukas significaron para él una revisión total de su estilo y su escritura orquestal. Trabajó íntima amistad con Andrés Segovia, cuyo repertorio para guitarra enriqueció con innumerables composiciones de gran trascendencia. Al regresar nuevamente a México en 1933, ocupó nuevamente la cátedra de piano en el Conservatorio, y la recién fundada de Folclor Musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En 1945, fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música, teniendo que dejar este puesto por razones de salud. En escritos, revistas y conferencias abogó por el conocimiento conservación y difusión de la música mexicana, además de las tradiciones nacionales, estimulando el estudio de sus características e historia. Murió el 24 de Abril de 1948 en la Ciudad de México, donde fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

## 1.2. HISTORIA DE LA OBRA

El término balada aparece en Europa desde el siglo XIII como una forma poético-música y con el significado de “canción para ser bailada”. A través del tiempo, la balada fue adoptando diferentes estructuras, desarrollando un carácter narrativo. Ya para el siglo XVIII, hacen su aparición las primeras baladas para canto y piano sobre textos de importantes escritores. A partir del periodo romántico (S. XIX) nació la balada instrumental, destinada preferentemente al piano (Chopin, Liszt, Brahms), que en ocasiones era inspirada en una obra poética.

A esta última fase pertenece la balada mexicana de Ponce, que viene a ser la composición más representativa de su nacionalismo musical romántico. La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna, dividida en cuatro etapas: la primera, de 1891 a 1904 (anterior a su primer viaje a Europa), la segunda, de 1905 a 1924 (después del primer viaje), la tercera de 1925 a 1932 (su segundo viaje) y la cuarta de 1933 a 1948 (después del segundo viaje).

En la primera etapa (romántica) compuso un gran número de obras para piano que revelan la influencia del folclor nacional, en la segunda etapa (aún romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentando temas populares en forma ternaria, suites y variaciones. Además “como resultado de su profunda asimilación del elemento folclórico” escribió obras inconfundiblemente mexicanas sin recurrir al cancionero popular. En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, donde practicó la politonalidad, y gracias a su amistad con Andrés Segovia compuso un considerable

número de obras para guitarra. Finalmente, en la cuarta etapa (moderna), Ponce volvió a presentar temas folclóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales componiendo obras originales de auténtico sabor mexicano<sup>3</sup>.

A partir de esto, podemos encontrar un factor crucial en la trayectoria de Ponce que es la aparición de lo mexicano como elemento esencial de su lenguaje. Esta faceta que se convertiría en una de las fuentes fundamentales del repertorio de Ponce, se inició con la armonización de varias canciones populares, cuya sencilla e impecable transcripción les otorgaron una fama y difusión que perviven, pero esta búsqueda de lo mexicano no se limitó solamente a la estilización de las melodías, sino que se conjugó con el lenguaje romántico que el autor ya había desarrollado felizmente. El resultado lo constituyen una serie de obras donde dichos elementos (lo romántico y lo mexicano) se funden junto con la utilización de un tema popular como por ejemplo *El durazno* y *Acuérdate de mí* (Balada Mexicana, 1915), *Las mañanitas*, *El atole* (Rapsodia Mexicana I, 1911) como materia prima para el desarrollo de un lenguaje pleno de exaltación y virtuosismo.

## 2. ANALISIS.

### 2.1 ANDANTINO PLACIDO-ANDANTE

ANALISIS ESTRUCTURAL. La balada mexicana, está desarrollada en forma ternaria (tema A, tema B, y reexposición), donde podemos encontrar dos canciones mexicanas (*Me he de comer un durazno* y *Acuérdate de mí*), como primero y segundo temas respectivamente.

El primer tema A, andantino placido, está desarrollado sobre un compás de 3/4 2/4, y comienza exponiendo el tema de la balada tres veces de ocho compases cada una, primero haciéndolo en el registro de la soprano, luego una octava más grave, y por último en la misma tesitura del principio. A su vez, cada repetición del tema está dividido en dos semifrases, donde podemos encontrar en cada una de ellas la medida alternada 3/4-2/4, donde Ponce se sirve de ésta última (2/4) en el tercer compas de cada semifrase.

The image shows a musical score for 'Andantino placido' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is written for guitar, with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Andantino placido'. The music consists of a single melodic line. The score is divided into three measures, each containing two phrases. The first phrase of each measure is marked with a blue box and labeled 'Medida 3/4'. The second phrase of each measure is marked with a red box and labeled 'Medida 2/4'. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

En el compás 25, encontramos un breve episodio derivado del mismo motivo rítmico del tema A, el cual nos conducirá hacia un pasaje explosivo y brillante, de

<sup>3</sup> Extraído de Ponce, M. M. *Balada Mexicana*. Revisión de Paolo Mello. Edición especial Clema Ponce. México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2000.



solo ocho compases de duración (compas 36) que aparecerá por única vez en la balada.

**Episodio rítmico derivado del tema A**

**Pasaje que aparece por única vez en la Balada**

A partir del compás 44, encontramos nuevamente el tema A que ahora es presentado con reiteración durante 9 veces consecutivas en diferentes registros, donde se intercalan algunos fragmentos virtuosos. En el compás 86, Ponce solo utiliza el inicio del tema A, citándolo tres veces, para finalmente concluir por medio de una escala hexatona (tonos enteros) descendente de la mano izquierda, la exposición del tema A.

**Escala hexatona**

El tema B Andante (compas 96) es totalmente contrastante al tema A (alegre), ya que es de un carácter más romántico y melancólico. En dicho tema podemos encontrar una pequeña introducción a manera de contrapunto imitativo.

**Contrapunto imitativo en la introducción del tema B**

**Meno mosso**

A partir del compás 104, encontramos un cambio en el compás (4/4) y un cambio de carácter (andante), sobre en el cual será expuesto en su totalidad dicho tema,

que se desarrollará a base de puras variaciones (variaciones con trinos, polifonía, contrapunto y cromatismo). En la parte final de dicho tema, encontramos una escala que asciende y desciende, y que a su vez se escucha 4 veces, siendo ésta última en su descenso (cromático), anterior a las otras tres.

Variación a base de cromatismos

A partir del compás 131 nos encontramos con la parte media de la balada, la cual es un pequeño tema de transición. Esta sección comienza con la cita del primer tema (A), que nos conducirá hacia un elemento melódico nuevo el cual está construido por medio de arpeggios y de un compás de 3/4, y del cual es interesante resaltar la voz de la mano derecha que se encuentra semi-escondida, brindándole un carácter mucho más profundo, expresivo y a la vez apasionada a la sección, misma que nos conducirá a la reexposición de la balada.

Aparición del nuevo elemento melódico

Melodía semi-escondida

La reexposición de la balada (compas 157), empieza con el Tempo I, repitiendo prácticamente igual el tema A hasta encontramos un pasaje con notas dobles en la mano derecha y un crescendo espectacular, que nos servirá de puente entre el primer tema (A) y el segundo tema (B), que será adaptado al compás de 3/4, presentado en un brillante virtuosismo Lisztiano a base de octavas y acordes repetidos (no olvidemos que Ponce estudió en Berlín con Martín Krause, quien a su vez fue discípulo de Liszt, de donde sin duda por este conducto llegó a recibir una cierta influencia del gran músico húngaro), que finalmente nos conducirá a la coda en el compás 242 con la cual se culminará la obra.

Puente entre el tema A y el tema B

Tema B

ANALISIS ARMONICO. Dentro de la exposición de la obra, podemos decir que prácticamente el movimiento armónico que se presenta es el de I-V-I, en la tonalidad de La mayor, con algunas modulaciones hacia los grados vi y i del homónimo menor. Cabe señalar que al final de este tema, tenemos una escala de tonos enteros usada a menudo por Debussy.

En cuanto al tema B, podemos decir que sigue el mismo patrón rítmico de I-V-I, solo que ahora dentro de la tonalidad de Re bemol mayor, conectándonos de esta manera a la parte media de la balada que se encuentra en la tonalidad de Do sostenido menor.

La reexposición, se repite armónicamente tal como la exposición, con la diferencia de que el tema B ya no es presentado en Re bemol mayor, sino en la tonalidad original, concluyendo de esta manera la balada.

### **3. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS**

La manera en que recomiendo abordar la balada es: primeramente localizar los temas y variaciones que tiene cada una, para estudiarlos de forma separada con ambas manos, siempre tocando los pasajes virtuosos (arpeggios o escalas) de una manera muy articulada, esto con el fin de que los pasajes no se escuchen sucios, sino claros y precisos, utilizando la articulación y movimientos de muñeca adecuados para las diversas articulaciones que sugiere el compositor.

Es recomendable utilizar las dos manos en los pasajes cromáticos que aparecen en el tema B, con la finalidad de darles mayor precisión y uniformidad, creando la sensación sonora de una sola mano.

En la parte media (zona de arpeggios), es muy recomendable estudiar dicho pasaje comprimiendo los arpeggios a manera de acordes, estudiándolos lo más rápido posible para que al quedar en su tiempo original, resulte más cómodo tocarlos. Cabe resaltar que también debemos de apoyar el dedo en la melodía semi-escondida, resaltándola de las demás figuras rítmicas.

En lo que respecta al tema B que es presentado de una manera Lizstiana, recomiendo resaltar la melodía diferenciándola de los octavos, por medio de los movimientos de muñeca adecuados mencionados anteriormente.

## FUENTES CONSULTADAS

### 1. BIBLIOGRAFÍA.

-Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello. México. Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1982.

-Cross, Milton y David Ewen. *Los Grandes Compositores*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, S. A. 1963.

-De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Historia y análisis. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1961.

-Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce*. Ensayo sobre su vida y obra. México. CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1998.

-Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Escuela Nacional de Música, 1995.

-Sadie, S. *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. London. Macmillan Publishers Limited, United States of America, 1995.

-Steen-Nokleberg, Einar. *Onsatge with Grieg: interpreting his piano music*. Bloomington, Indiana University Press, 1997.

-Stuckenschmidt, H. *Schönberg: vida, contexto, obra*. Madrid, Alianza Música, 1991.

## SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

**JOHANN SEBASTIAN BACH** nació en Eisenach, Turingia (Alemania) el 21 de Marzo de 1685. Bach comenzó su carrera musical con un puesto de corista en Lüneburg, para posteriormente obtener el puesto de organista en Arnstadt. Tiempo después ocupó el puesto de organista de la capilla Ducal de Weimar, donde escribió música para órgano, componiendo lo que probablemente sea la mayor contribución a dicho instrumento. Para el año de 1717 Bach se trasladó a Cöthen, ocupando el puesto de *Kapellmeister*, y empezó la etapa de sus numerosas obras para instrumentos solistas y para orquesta de cámara, así como sus conciertos y suites. En Mayo de 1723 se hizo cargo de su último puesto, el de *Kantor* en la *Sankt Thomasschule* de Leipzig, permaneciendo ahí durante los veintisiete años siguientes y hasta el momento de su muerte. En 1747 Bach visitó Potsdam, donde conoció a Federico el Grande, a quien dedicara su “*Ofrenda Musical*”. Antes de morir trabajó en lo que sería su última obra: “*El arte de la fuga*”. Murió el 28 de Julio de 1750. En cuanto a música se refiere, Bach compuso un amplio catálogo de obras como por ejemplo las seis sonatas para violín y clave, las seis suites para violoncelo solo, La Pasión según San Juan, La Pasión según San Mateo, la Misa en *Si menor*, los seis Conciertos de Brandeburgo, las suites francesas e inglesas, las partitas, el “Clave bien temperado”, entre otras.

El concierto es una composición musical generalmente en tres movimientos, para uno o más instrumentos solistas acompañados por una orquesta. A finales del siglo XVII comenzó a aparecer el *concierto grosso* gracias a Arcangelo Corelli (violinista y compositor) el cual utilizó dicho nombre para titular las doce piezas instrumentales de su opus 6, donde empleaba una orquesta de cuerda (llamada *concerto grosso, ripieno o tutti*) a veces en contraste y a veces en conjunción con un pequeño grupo solista llamado concertino, que en las piezas de Corelli constaba sólo de tres músicos. El *concerto grosso* continuó adquiriendo popularidad a lo largo del barroco hasta dar origen al concierto para solista, en el cual se remplazaba al concertino por un único instrumento solista.

En cuanto al concierto BWV 1055, éste pertenece a la serie de siete conciertos para clavecín solo (BWV 1052-1058). Probablemente esté basado en un concierto perdido para oboe de amor compuesto por el mismo Bach durante su estadía en Cöthen como *Kapellmeister* (1717-1723). Este concierto contiene tres movimientos que son claramente contrastantes, donde podemos encontrar el *ritornello* que será la parte fundamental de enlace entre tema y tema, así como de la exposición y la reexposición en cada movimiento. Tanto el primer movimiento como el segundo contienen dos temas (A y B), con la diferencia de que en el segundo movimiento ambos temas repiten en forma de variación. En cuanto al tercer movimiento, este contiene 3 temas básicamente.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** fue un compositor cuyo talento y genialidad se expresó con gran maestría en sus sinfonías, música de cámara y sonatas para piano. Nació en Bonn, Alemania el 16 de Diciembre de 1770. Tuvo una infancia desdichada, pero aun así creó algunas de las obras musicales más extraordinarias concebidas por el hombre. A lo largo de su vida, Beethoven tuvo la fortuna de encontrarse con importantes y acaudalados amigos y admiradores, como el Conde Waldstein, a quien dedico su sonata No. 21 Op. 57; el príncipe Karl Lichnowsky quien lo invitó a vivir en su palacio; el embajador de Rusia en Viena, Razumovsky, a quien dedicara sus tres cuartetos Op. 59; y el archiduque Rodolfo, que en el año de 1809 le concedió una aceptable pensión mensual. La temprana carrera de Beethoven en Viena fue de gran éxito, pero lamentablemente su progreso se vio afectado por una sordera que alcanzó su mayor crisis en el año de 1802, arrastrándolo a un periodo de gran desesperación. Sin embargo, bajo esas condiciones le dio al mundo una obra maestra tras otra, como las sonatas *Claro luna*, *Waldstein* y *Appassionata* para piano; la *Sinfonía heroica*; y la *Sonata a Kreutzer* para violín y piano. El genio Beethoven entró en un periodo de calma, pero en el año de 1818 dio otra vez señales de fuerza creativa entrando ya en la última etapa productiva de su vida, y quizá la de mayor grandeza ya que fue el periodo de la Novena sinfonía, de la *Missa solemnis* y de los últimos cuartetos para cuerda. Finalmente muere en Viena la tarde del 26 de Marzo de 1827. Cabe destacar que su música marcó la división entre el periodo clásico del siglo XVIII y el nuevo espíritu romántico característico del Siglo XIX.

La sonata es la forma musical más importante del clasicismo que se utilizó hasta finales del siglo XIX en el primer tiempo de las sinfonías, los conciertos y la música de cámara, así como en las sonatas. Ha sido considerada la expresión fundamental y predominante de la música tonal dado que funciona por el contraste y la eventual resolución de tonalidades contrapuestas. Un movimiento de forma sonata consiste de dos grandes partes, divididos en tres principales secciones. La primera parte de la estructura es llamada “exposición” (**A**). La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes, “el desarrollo” (**B**) y “la recapitulación” (**A** o **A'**).

La *Sonata Tempestad*, fue escrita en 1802, un período muy duro para Beethoven, en el que debió asumir la fatalidad de su sordera. La composición es contemporánea a la redacción del llamado Testamento de Heiligenstadt, en el que Beethoven comunica a sus hermanos la gravedad de su mal. El apelativo de *La Tempestad* fue explicado por Anton Felix Schindler, secretario y biógrafo de Beethoven, quien sostuvo que el músico le dijo que el origen de esta sonata se encontraba en el drama del mismo nombre de W. Shakespeare. En esta sonata podemos encontrar que sus tres movimientos tienen dos temas (A y B), así como una exposición, un desarrollo y una reexposición, pero con la diferencia de que el tercer movimiento contiene una célula rítmica y melódica que se repite de manera constante, dando la sensación de ambiente de agitación y angustia.

**EDVARD GRIEG** fue un compositor noruego, siendo el más importante de su país durante el siglo XIX. Nació en Bergen el 15 de junio de 1843. Estudió piano con su madre, pianista profesional, y más tarde en el conservatorio de Leipzig. Fue el compositor danés Niels Gade quien le animó en la labor de componer. El noruego Rikard Nordraak despertó su interés por la música folclórica noruega. Con él, dijo, “aprendí a conocer los cantos del norte y mi propia naturaleza”. Entre 1866 y 1876 Grieg vivió en Cristianía (hoy día Oslo), donde fue profesor de música y director de la Sociedad Filarmónica. En 1867 contrajo matrimonio con su prima, la soprano Nina Hagerup. En 1874 el gobierno noruego le concedió un salario anual que le permitió dedicarse por entero a la composición. Se hizo famoso por su música incidental para el drama poético *Peer Gynt* (1875), de Henrik Ibsen. En 1885 mandó construir la villa *Troldhaugen* (Colina de los montañeses), cerca de Bergen, donde vivió el resto de sus días, convirtiéndose su casa como una especie de segunda *Meca* para los amantes de la música en todo el mundo. Finalmente, Grieg murió el 4 de septiembre de 1907.

Aunque su música está influida por la de los compositores románticos—especialmente Robert Schumann y Frédéric Chopin—Grieg adaptó sus propias melodías basándose en el estilo del folclore noruego. De su producción musical destacan *Heridas de corazón*, *La última primavera* (inspiradas en un poema noruego), y la suite *En tiempos de Holberg* (para orquesta de cuerda); *El retorno al país*, un cuarteto de cuerda y numerosas obras para piano, entre ellas una balada en Sol menor y el famoso *Concierto para piano y orquesta en La menor*.

El concierto romántico se derivó del concierto clásico, mismo que proviene del *concerto grosso*. Este género dio paso a la sinfonía, la cual mantuvo gran parte de sus rasgos. No obstante, el concierto para solista persistió como vehículo del virtuosismo, indispensable para los compositores que a la vez eran intérpretes de su propia obra. El piano suplantó gradualmente al violín como instrumento solista preferido, siendo el instrumento favorito tanto de Wolfgang Amadeus Mozart como de Ludwig van Beethoven. Ya en el romanticismo, a partir de 1820, sólo unos pocos compositores escribieron algunos conciertos, destinados generalmente a un intérprete virtuoso determinado, siendo el caso de Grieg y su concierto para piano y orquesta en La menor.

Este concierto fue escrito por Grieg en 1868, y fue interpretado por primera vez en Copenhague el 3 de abril de 1869. El primer movimiento del concierto está presentado en una forma sonata y consta de tres temas básicamente, siendo los dos primeros de un carácter muy rítmico y vivo, mientras que el tercero de un carácter tranquilo y ensoñador. En cuanto al segundo movimiento, éste se encuentra desarrollado en la forma ABA y tiene dos temas, uno presentado por la orquesta y otro por el piano. Finalmente el tercer movimiento del concierto se encuentra desarrollado en una forma mixta (rondó-sonata), donde podemos encontrar tres temas: los dos primeros muy rítmicos, mientras el tercero es de un carácter dulce.

**ARNOLD SCHÖNBERG** fue un compositor de origen austriaco, creador del sistema dodecafónico de composición musical y uno de los compositores más influyentes del siglo XX. Nació el 13 de septiembre de 1874 en Viena en el seno de una familia judía. Tuvo como profesor de contrapunto al compositor austriaco Alexander Zemlinsky y en 1899 escribió el sexteto para cuerda *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*). En 1901 se casó con la hermana de Zemlinsky, Matilde, con la que tuvo dos hijos. La pareja se trasladó a Berlín, donde durante dos años se mantuvieron con el trabajo de Schönberg como orquestador de operetas y director de una orquesta de cabaret. En 1903 Schönberg regresó a Viena para dar clases, y conoció a dos compositores que se convirtieron en sus mejores amigos y sus alumnos más aventajados: Anton Webern y Alban Berg.

Durante estos años Schönberg también pintaba y, junto con varios artistas, exhibió sus cuadros en el círculo del pintor ruso Wassily Kandinsky. En 1911, año en el que publicó el libro *Theory of Harmony* (*Teoría de la armonía*), aceptó una plaza de profesor en Berlín y en 1923 terminó su formulación del método dodecafónico de composición. La muerte de su mujer en ese mismo año supuso un duro golpe para él, pero en 1924 conoció a Gertrud Kolisch, hermana de un violinista austriaco, con quien más tarde contrajo matrimonio. La oferta en 1925 de un puesto de profesor de composición en la Academia de Artes de Berlín le proporcionó por último una posición prestigiosa, una seguridad económica y una vida familiar estable. En 1934 Schönberg y su familia huyeron de la Alemania nazi hacia Estados Unidos donde fue profesor en Boston y en la Universidad de California, en Los Ángeles. En el año de 1941 adoptó la nacionalidad estadounidense. Finalmente murió el 13 de julio de 1951 en Los Ángeles.

Las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 (*Sechs Kleine klavierstücke* Op. 19) fueron compuestas en 1911 y corresponden al periodo "atonal libre", donde el eje tonal quedaba evadido por diversos mecanismos, básicamente por el tratamiento interválico. Las primeras cinco piezas fueron hechas en un "delirio creador" en un solo día (19 de febrero), mientras que la sexta unos meses más tarde, tras la muerte de Gustav Mahler. Fueron estrenadas en febrero de 1912 en Berlín, interpretadas por Louis Closson. Schönberg concibió este grupo de brevísimas piezas (9 compases las más cortas y 17 la más larga) como un ciclo para ser tocado completo, pero conformando por momentos independientes de intensa expresión. En cuanto a la estructura armónica de las seis pequeñas piezas, Schönberg evita las consonancias y las funciones tonales, haciendo totalmente difícil identificar alguna armonía existente en ellas.



**MANUEL MARÍA PONCE** nació en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas el 8 de Diciembre de 1882. Fue un compositor mexicano y pianista que junto con sus amigos Saturnino Herrán y Ramón López Velarde concebirá la idea de desarrollar un arte netamente nacional. Estudió en la capital del país y en el Conservatorio Stern de Berlín con Martin Krause, uno de los más importantes discípulos de Franz Liszt. A su regreso en México en 1909, fue nombrado Profesor de piano y de historia de la música en el Conservatorio Nacional, sin embargo a causa de movimientos políticos en el país, Ponce parte el 12 de marzo de 1915 hacia La Habana para someterse a un exilio relativamente voluntario que durará hasta junio de 1917, donde regresará a México a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional, y también para dirigir doce números de la Revista Musical Mexicana. Para el año de 1925 se traslada nuevamente a Europa (París), donde permaneció hasta 1933, desplegando una intensa labor creadora. La amistad y los consejos que le brindó Paul Dukas significaron para él una revisión total de su estilo y su escritura orquestal. Ponce regresó nuevamente a México en 1933, ocupando nuevamente la cátedra de piano en el Conservatorio, y la recién fundada de Folclor Musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En 1945, fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música, teniendo que dejar este puesto por razones de salud. En escritos, revistas y conferencias abogó por el conocimiento conservación y difusión de la música mexicana, además de las tradiciones nacionales, estimulando el estudio de sus características e historia. Finalmente murió el 24 de Abril de 1948 en la Ciudad de México, donde fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

En cuanto a su música, dentro de su lenguaje de orientación nacionalista podemos encontrar la *Arrulladora Mexicana*, el *Scherzino Mexicano*, las *Rapsodias Mexicanas I, II y III*, *Estrellita* o la *Balada Mexicana* tan sólo por citar algunas. Cabe destacar también que el compositor zacatecano exploró otros lenguajes, y también compuso obras en las que simplemente rinde homenaje a lugares, figuras o estilos de otros países o épocas como el *Preludio y fuga sobre un tema de Händel*, el *Preludio y fuga sobre un tema de Bach*, la *Gavota y Músete*, las *Rapsodias Cubanas I, II y III*, *La Elegía de la ausencia*, y la *Suite cubana* entre otras.

La balada es un término que aparece en Europa desde el siglo XIII como una forma poético-música y con el significado de “canción para ser bailada”. A través del tiempo, la balada fue adoptando diferentes estructuras, desarrollando un carácter narrativo. Ya para el siglo XVIII, hacen su aparición las primeras baladas para canto y piano sobre textos de importantes escritores. A partir del periodo romántico (S. XIX) nació la balada instrumental, destinada preferentemente al piano (Chopin, Liszt, Brahms) que en ocasiones era inspirada en una obra poética. A esta última fase pertenece la *Balada Mexicana* de Ponce, que fue estrenada por él mismo el 31 de octubre de 1914, siendo la composición más representativa de su nacionalismo musical romántico. Dicha pieza está construida a base dos canciones mexicanas, *El durazno* y *Acuérdate de mí*, siendo la primera de un carácter alegre, mientras la segunda de un carácter romántico y ensoñador.