



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE:

JOHANN SEBASTIAN BACH, CLAUDE DEBUSSY,

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Y ROBERT SCHUMANN

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MÚSICA, PIANO

QUE PRESENTA

MARÍA FERNANDA BARRERA MENDOZA

ASESORES

MTRA. MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE

MTRA. GABRIELA PÉREZ ACOSTA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres, mi hermano y mis abuelos por su apoyo, cariño y compañía en este recorrido.

A mi maestra Monique Rasetti por todo lo que me enseñó durante tantos años, su entrega, paciencia, tranquilidad y especialmente la confianza que depositó en mí.

A la maestra Gabriela Pérez por enseñarme a disfrutar del sonido y de la música.

A los maestros Ninowska Fernández, Mauricio Ramos, Arturo Uruchurtu, Paolo Mello, Luis Iván Jiménez, Krisztina Deli, Esther Escobar y Teresa Campos, que me aportaron parte de su experiencia y conocimiento a lo largo de mi carrera.

A mis amigos Sarai, Mitch, Io, Kike, Cesar y Richard por los buenos momentos, por el apoyo incondicional, las risas, las pláticas y todas las experiencias que hemos vivido. También, por su comprensión, apoyo y crítica como pianistas que somos.

A la Facultad de Música y a la UNAM.

A todas las personas que me aportaron algo durante mi formación, también a todos aquellos que me dijeron que no se podía o que pusieron obstáculos en mi camino, ya que me motivaron a seguir adelante en la búsqueda de mi sonido.

Indice

Introducción	iv
Johann Sebastian Bach	
Preludio y fuga en Mi menor BWV 789	
Contexto del periodo Barroco	1
Johann Sebastian Bach: Vida y obra	5
El clave bien temperado	7
Análisis: Preludio y fuga en Mi menor BWV 789 C.B.T II	8
Sugerencias técnico-interpretativas	19
Wolfgang Amadeus Mozart	
Fantasía K.475 y Sonata en Do menor K.457	
Contexto del siglo XVIII	23
Wolfgang Amadeus Mozart: Vida y obra	28
Análisis: Fantasía K.475	31
Sugerencias técnico-interpretativas Fantasía K.475	40
Análisis: Sonata en Do menor K.457	43
Sugerencias técnico-interpretativas Sonata en Do menor K.457	56
Robert Schumann	
Sonata en Sol menor Op.22	
Contexto del siglo XIX	60
Robert Schumann: Vida y obra	64
Análisis: Sonata en Sol menor no.2 Op.22	67
Sugerencias técnico-interpretativas	84
Claude Debussy	
Estampas	
Contexto de la primera mitad del siglo XX	89
Claude Debussy: Vida y obra	92
Análisis: <i>Estampes</i>	94
Sugerencias técnico-interpretativas	113

Anexo 1: Síntesis para el programa de mano	119
Anexo 2: Bibliografía	125

Introducción

Este trabajo de investigación tiene la finalidad de reunir información relacionada con el repertorio que ejecutaré en mi examen profesional. La información que se presenta proporciona una propuesta de soporte técnico necesaria para abordar las obras.

El repertorio fue seleccionado con el criterio que he adquirido durante mi formación como pianista. El programa abarca cinco formas musicales dentro de diferentes estilos. Así mismo, las obras contienen elementos técnico-interpretativos cuyo manejo y superación son necesarios en la formación de un pianista.

El contenido abarca el contexto histórico de cada compositor, haciendo énfasis en los cambios sociales y filosóficos que afectaban la producción del músico. También se recalcan las corrientes, elementos y rasgos estilísticos de cada época con la intención de relacionar la música con otras artes.

En segundo lugar se presentan datos biográficos de los compositores que son útiles para entender la relación de sus sucesos de vida con su producción musical. Igualmente, se mencionan obras relevantes que muestran los principales rasgos estilísticos y procesos de composición de cada uno.

Finalmente, se propone el análisis y las sugerencias de interpretación de cada obra con la intención de proporcionar elementos teóricos y prácticos que ayuden a mejorar su comprensión. Por la diferencia de estilos y formas de las piezas, los análisis varían según el caso. Sin embargo, todos muestran los principales elementos y recursos necesarios para su interpretación y ejecución. Para este objetivo, se utilizan ejemplos gráficos (esquemas y señalamiento en la partitura) acompañados del análisis específico y sus respectivas sugerencias.

La información obtenida a partir de esta investigación proporciona el soporte teórico-práctico necesario para generar una propuesta sobre las obras a ejecutar.

Johann Sebastian Bach

Preludio y fuga en Mi menor BWV 789

Contexto del periodo Barroco

Por definición, el Barroco se ubica después del Renacimiento y antes del Clasicismo, inicia en 1600 y finaliza en 1750. Se considera a Italia como el país en el que surge la música barroca, cuya expansión llega a otros países de Europa como Francia o Alemania. A grandes rasgos, surgen nuevas formas vocales como la ópera y el oratorio y formas instrumentales como la suite y el concierto *grosso*. La novedad en el estilo fue la monodia acompañada por el bajo continuo (Camino, 2002, p.33).

Determinar los límites temporales de un periodo es la primera dificultad a la que se enfrenta la historia. En las obras de musicólogos como Claude V. Palisca, Manfred F. Bukofzer y Stanley Sadie, por citar algunos de los más importantes, se encuentran diferencias entre las fechas que delimitan el periodo. Sin embargo, la convención de situarlo entre 1600 y 1750 encuentra su sentido en el hecho de que las obras creadas durante ese tiempo comparten características musicales que les da una unidad más profunda.

La monodia, el recitativo y el bajo continuo fueron los tres elementos determinantes de la música barroca. A través de éstos, los compositores de finales del siglo XVI desarrollaron una nueva forma de expresarse. Los rasgos esenciales de dichos elementos fueron indispensables para lograr esa expresión particular del periodo, que logró trascender y dar unidad a las obras (Camino, 2002, p.18).

La monodia y el bajo continuo surgieron como una reacción a la expresión del Renacimiento. La música renacentista superponía y combinaba múltiples voces dificultando el entendimiento de la palabra. Como reacción a este tipo de expresión, los madrigalistas comenzaron a buscar una voz predominante de manera que se lograra claridad en las palabras. El texto y la melodía eran el medio para exaltar las pasiones y debían llegar directo al corazón. El canto monódico trascendió evolucionando en lo que conocemos como aria. Los primeros ejemplos de este tipo de canto se encuentran en la obra "*Le nuove musiche*", colección florentina con versos de Gabriello Chiabrera y música de Giulio Caccini publicada en 1602 (Camino, 2002, p.44).

La línea melódica y verbal dada por el canto monódico carecía de armonía, por lo cual el bajo continuo fue imprescindible. Los acordes cifrados sostenían la melodía y reforzaban su expresión a través de la tensión generada por las relaciones armónicas. Cavalieri comenzó a utilizar el bajo continuo a partir de 1600 en su obra "*Rappresentazione di Anima et di Corpo*". El sistema de acompañamiento desarrollado por Cavalieri dominó durante más de un siglo y medio.

El recitativo fue otra manifestación de la búsqueda de nuevas formas de expresar palabra y música. Éste dio prioridad a la palabra liberándola de la rigurosidad mé-

trica de la música. El bajo continuo también era necesario para proporcionar el acompañamiento armónico. Este estilo, junto con su respectivo bajo continuo, fue utilizado en la ópera “*Dafne*” de Jacopo Peri que data de 1597.

La ópera surgió como una forma de recrear el teatro griego que los renacentistas italianos habían estudiado y rescatado. El teatro era una manifestación artística atractiva porque involucraba solistas, coros, declamación y acompañamientos instrumentales. Peri fue el primero en desarrollar el género en Florencia y Claudio Monteverdi en Mantua. Por el extravío de “*Dafne*”, se considera “*Eurídice*” de Peri y Caccini como la primera ópera publicada en 1600. Sin embargo y según Francisco Camino, la palabra superaba a la música y la expresión no estaba bien lograda (Camino: 2002, p.55). Por esta razón se considera que el padre de la ópera es Monteverdi, ya que en su “*L’Orfeo*” sí logra la expresión dramática y la exaltación de las pasiones a través de la música y la palabra en conjunto.

Por su extensión, el periodo Barroco se divide en tres momentos: Bajo, Medio y Alto, que abarcan 50 años aproximadamente. A continuación se describen características, formas, géneros, innovaciones, sucesos y personajes representativos de cada uno.

Bajo Barroco 1600-1650

Se buscaba la innovación estilística, la experimentación de elementos como el cromatismo, la disonancia, el recitativo, la monodia y el bajo continuo. Giulio Caccini, Jacopo Peri y Claudio Monteverdi, por citar algunos, pertenecieron a esta etapa. En Venecia comenzaron a aparecer teatros de ópera que fomentaron la experimentación con el nuevo género. La música coral e instrumental también se desarrolló, por ejemplo, Giovanni Gabrieli repartía las masas corales e instrumentales en diferentes puntos dentro de la catedral de San Marcos para experimentar con la sonoridad del espacio.

Barroco Medio 1650-1700

Se desarrolla el *bel canto*, nuevo estilo vocal que surge del aria da capo cuya intención era favorecer el virtuosismo de los cantantes. Las formas musicales crecieron gracias al desarrollo del lenguaje tonal que permitía progresiones armónicas. Por lo mismo, se retomó el contrapunto pero con una concepción totalmente diferente a la renacentista. La forma más representativa de esta fase y en general del periodo fue la sonata trio¹.

1. **Sonata trio:** forma musical escrita a tres voces repartidas entre solistas y el bajo continuo. Generalmente requieren de instrumentos melódicos para las voces solistas como violines o flautas y otro instrumento, normalmente de teclado, que lleva el bajo continuo.

La difusión de la nueva música comenzó a darse por todo el continente Europeo. Jean-Baptiste Lully difundió la ópera al grado de adaptarla al gusto francés a través de la introducción del ballet. También se le atribuye la creación de la orquesta de cuerda, a la cual se incorporaron después otros instrumentos como el oboe o la trompeta. La competencia generada por la creación de las orquestas elevó de manera significativa el nivel técnico de los intérpretes. Como consecuencia, los compositores crearon un mayor número de obras de cámara y orquestales, las cuales favorecían con solos a los virtuosos y exploraban los timbres de los instrumentos.

Surgieron los *luthiers*¹ principalmente en Italia por ser el violín el instrumento predilecto. Algunos de los más prestigiosos fueron Stradivarius, Amati y Guarneri. Dado el avance que se logró sobre este instrumento los compositores italianos compusieron principalmente para cuerda.

Debido al crecimiento económico, los músicos comenzaron a viajar y a instalarse en otros países de Europa. Como consecuencia se dieron a conocer los nuevos géneros, formas, estilos e instrumentos. La *cantata* y el oratorio fueron los géneros vocales más desarrollados. Éstos lograron mantener una estrecha relación con la ópera ya que utilizaban los mismos recursos.

Alto Barroco 1700-1750

Lo que favoreció la consolidación de una técnica compositiva que abarcaba la armonía y polifonía fue el establecimiento de la tonalidad y sus reglas. La música instrumental se desarrolló hasta alcanzar el mismo nivel de importancia que la música vocal. Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni y Giuseppe Tartini por mencionar algunos, desarrollaron el concierto solista. Mientras que Georg Friedrich Haendel y Giovanni Bononcini enriquecieron la ópera a través del incremento del uso de la orquesta.

El desarrollo de la ópera generó una idea de virtuosismo en los cantantes. Los divos comenzaron a surgir y dieron prioridad a su capacidad vocal por encima de la coherencia de la obra. También, surgieron los *castrati*³, quienes a través de su timbre encantaban al público. Algunos de los más reconocidos fueron Carlo Broschi, Nicolò Grimaldi y Francesco Bernardi conocidos como Farinelli, Nicolini y Senesino respectivamente.

Dado el desarrollo de la música instrumental, en Francia se dio mayor importancia al clavicémbalo. Francois Couperin en Francia y Domenico Scarlatti en España fueron

2. **Luthier:** en español “laudero” o “lutero”, se refiere a la persona que construye y repara instrumentos de cuerda frotada y pulsada como los violines, laúdes, violonchelos o guitarras, por ejemplo.

3. **Castrati:** plural del término italiano castrato. Se refiere a los cantantes que de niños fueron castrados para conservar la voz aguda con tesitura de soprano, mezzo-soprano y contralto.

los compositores que más explotaron el instrumento durante esta última fase del periodo. Bartolomeo Cristofori creó el pianoforte en 1680; que aunque fue utilizado mucho después, terminó por sustituir en al clave por ser más versátil y sonoro.

Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel fueron las figuras más representativas del periodo. Los tres dejaron un legado de obras esenciales, abarcaron todos los géneros y formas musicales; propusieron y explotaron todos los recursos y elementos. De igual modo, cada uno representa una de las tres formas de vida a la que un compositor de esa época podía aspirar: D. Scarlatti el trabajo para la corte, J. S. Bach trabajaba para la nobleza y para la iglesia, G. F. Haendel fue más noble que eclesiástico y logró libertad en su creación de dramas, especialmente óperas y oratorios.

Un siglo y medio caracterizado por variedad, extensión y vigor que tiene su fin en 1750, año de la muerte de Johann Sebastian Bach. Tras la muerte de éste y de Georg Friedrich Haendel en 1759 el panorama musical comenzó a transformarse. Los acontecimientos del alto barroco dieron lugar al desarrollo del Clasicismo.

Barroco en Alemania

Los estilos nacionales se dieron gracias a que cada músico asimilaba de diferente manera lo que los italianos u otros músicos pudieran enseñar. Cada quien tenía un gusto particular por determinado estilo nacional y aprendía de distinta manera. Por lo mismo, es imposible definir o hablar de un estilo musical barroco que sea específicamente alemán; sin embargo, sí se puede hablar de los rasgos dados por la lengua, la ubicación geográfica y los sucesos políticos y sociales.

Los músicos germanos acudieron a los himnos de Lutero para componer las melodías de sus corales. Este suceso ayudó a lograr homogeneidad en la música alemana, especialmente en la música sacra. Por otro lado, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) detuvo el desarrollo cultural retrasando el establecimiento de los teatros de ópera (Camino, 2002, p.29).

Los alemanes dominaron el contrapunto y desarrollaron formas como el preludeo, la fuga, la fantasía y la cantata sacra. En cuanto a los instrumentos, así como el violín fue el predilecto en Italia, el órgano y el clave fueron los instrumentos que más se utilizaron en Alemania. Dado el contexto, Bach pudo componer los primeros conciertos para clave.

Entre los compositores alemanes más reconocidos se encuentran Heinrich Schütz y Dietrich Buxtehude, quienes fueron más afines con el estilo italiano, Heinrich Ignaz Biber que prefirió el estilo francés y otros como Michael Praetorius, Jan Dismas Zelenka y Georg Philipp Telemann.

Johann Sebastian Bach: Vida y obra

La familia Bach mostró aptitudes por el arte que se transmitieron por seis generaciones sucesivas. Sus miembros contaron con un gran talento para la música y la mayoría fueron cantores u organistas en Turingia. Johann Sebastian conservó composiciones de sus antepasados de las cuales comenzó a aprender por tradición familiar. Por ejemplo, Johann Christoph, organista, experimentó con la sexta aumentada y utilizaba contrapunto a cinco voces. Johann Michael organista también, fue reconocido por sus motetes en los cuales llegó a manejar hasta ocho voces en doble coro. Johann Bernhard escribió overturas al estilo francés. A pesar del talento de los Bach, no lograron mayor fama ni fortuna por el hecho de haberse quedado en Turingia en lugar de viajar al extranjero. Fue gracias al talento y fama de Johann Sebastian Bach que la familia no quedó en el olvido.

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, perdió a su madre Isabel Lemmerhirt cuando era muy pequeño y a su padre Juan Ambrosio poco antes de cumplir 10 años. Fue su hermano Ordruff quien le enseñó a tocar el clavicordio.

A los dieciocho años logró ser violinista en la corte de Weimar, trabajo que abandonó al año para ser organista de la iglesia de Arnstadt; ya que le daba mayor libertad en el instrumento que más le gustaba. Ahí estudió las obras de los organistas más reconocidos y escuchaba constantemente las ejecuciones de Dietrich Buxtehude. Más tarde, tocó para el duque de Weimar quien lo contrató inmediatamente. Este trabajo en la corte le permitió perfeccionarse como organista. Más tarde, fue maestro de capilla del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. En 1723 fue nombrado Director de Música y “cantor” de la escuela de Santo Tomás de Leipzig cuyo puesto mantuvo hasta su muerte.

El último viaje que realizó fue a Potsdam en 1747 dado que el rey Federico el Grande quería conocerlo. La invitación fue principalmente para que Bach probara los clavicémbalos de Silbermann que poseía el rey. Para dicho suceso, el rey dio a Bach un tema y le pidió improvisar una fuga a seis voces. Este evento tuvo dos consecuencias importantes, la primera fue que tras el asombro, le hizo probar todos los órganos de Potsdam. La segunda fue que tras su regreso a Leipzig, Bach compuso la “*Ofrenda Musical*” sobre el tema proporcionado por el rey, el cual trató a tres y seis voces añadiéndole periodos tratados en canon.

El esmero constante y excesiva dedicación a su arte le provocaron problemas de visión, tuvo dos operaciones sin éxito. Perdió la vista y fue perdiendo constitución hasta perder la vida el 30 de julio de 1750 (Leuchter, 1950).

No se han podido definir los rasgos por los cuales se consideraba a Bach mejor clavecinista que cualquier otro. Según Johann Nikolaus Forkel⁴, la diferencia está en la pulsación, en la manera en que se produce en el teclado y lo compara con la pronunciación en

el lenguaje (p.49). Desde este punto de vista, la grandeza de Bach estaba en la grandeza de su claridad ya que genera un placer inmediato.

Físicamente, se observaba que Bach colocaba la mano sobre las teclas con los cinco dedos encorvados. De esta manera ningún dedo tiene que acercarse de diferente manera a ninguna tecla, los dedos no pueden ser lanzados, la cercanía permite el control del movimiento y el impulso se mantiene igual. El resbalamiento de los dedos le permitía conectar dos sonidos sin que ninguno destacara ni se encimara. A través de esa técnica lograba una pulsación que no era ni muy larga ni muy breve. Este dato es relevante porque permite entender por qué lograba ese efecto de nitidez en el sonido; sin embargo, hay que tomar en cuenta que esta técnica de Bach sólo es la apreciación de Forkel.

Es importante conocer cómo se realizaban las ejecuciones en aquella época sin dejar de lado que tanto los instrumentos de teclado como los espacios donde se presentan las ejecuciones musicales han evolucionado de manera diferente. Por esta razón, cada intérprete debe buscar diferentes maneras de aplicar su técnica según el contexto en que se encuentra.

Bach comprendió las diferencias naturales de fuerza y magnitud que tienen los dedos y para remediar el problema escribió estudios en los que todos los dedos de ambas manos solucionaran todo tipo de posiciones. De esta manera perfeccionó su técnica al igualar sus diez dedos.

También hizo innovaciones en la digitación, por ejemplo, en esa época no solía usarse mucho el pulgar a menos que fuera indispensable. Couperin había enseñado una digitación en la que se empleaba el pulgar de manera más frecuente. Sin embargo, la de Bach era diferente ya que el pulgar se convirtió en el dedo más importante de todos.

Su seguridad técnica lo llevó a desarrollar una excelente lectura a primera vista. La independencia que logró en sus dedos -junto con la buena lectura- le permitía hacer reducciones de tríos o cuartetos.

J. S. Bach prefería el clavicordio por encima del clavicémbalo y del pianoforte. El clavicémbalo no le daba tanta variedad en la graduación de los sonidos y el pianoforte apenas se estaba desarrollando. Sin embargo, llegó a conocer este instrumento a tal nivel que aprendió a ajustar los plectros para afinarlo a su gusto. Este conocimiento de sus instrumentos le permitía improvisar no sólo con la música sino

4. Johann Nikolaus Forkel: músico, musicólogo y teórico musical. Escribió la primera biografía de J. S. Bach en 1802, gracias a que contó con el testimonio directo de algunos de sus hijos.

con el temperamento, cosa que sorprendía y le daba mayor ventaja (Forkel, 1950). En estos pequeños detalles se encuentran las razones por las cuales adquirió su grandeza.

Catálogo

Dentro de sus obras para clave se encuentran: las Variaciones Goldberg, seis Partitas, Concierto italiano, quince Invenções a dos voces, seis Suites inglesas y seis Suites francesas, Fantasía cromática y fuga, Pequeños Preludios, quince Sinfonías y El clave bien temperado I y II. En la música vocal: las cantatas BWV 1-224, obras corales a gran escala BWV 225-249, como la Pasión según San Mateo BWV 244 y la Pasión según San Juan BWV 245, oratorios, entre otros. Realizó también música para laúd, órgano, música de cámara y música orquestal.

El Clave bien temperado

Es una colección de 48 preludios y fugas en dos libros. Cada libro contiene un preludio y fuga para cada tonalidad mayor y menor en orden cromático, iniciando en Do mayor y terminando en Si menor. El primer libro BWV 846 fue compuesto en Köthen, Alemania en 1722 y el segundo BWV 893 en 1742 en la ciudad de Leipzig. Sin embargo, la obra circuló como manuscrito hasta su publicación en 1801 en las ciudades de Bonn, Leipzig y Zurich.

Temperamento

El término se refiere al ajuste de los intervalos naturales, los cuales se obtienen a través de la multiplicación de una frecuencia fundamental. Desde este punto de vista, el temperamento es una “desafinación”. Hasta 1720 los instrumentos utilizaban la afinación por quintas justas, que aunque se considera la afinación natural genera desajustes en las relaciones de los sonidos. Dado que los instrumentos de cuerda y aliento podían ajustar los sonidos que no hacían consonancia al momento de la ejecución y los instrumentos de teclado no, esto generaba un problema que limitaba el uso de las tonalidades, al momento de componer.

En el siglo XVII el organista Andreas Werckmeister dividió la octava en 12 sonidos iguales, sacrificando la afinación por quintas que se usaba en los instrumentos de teclado. Este método hizo posible que se pudieran utilizar todas las tonalidades de manera que se podía componer en cada uno de los semitonos de la escala cromática. Bach utilizó este método para poder abordar las 24 tonalidades en cada libro, razón por la cual el término “bien temperado” está en el título de la obra.

Clave

El único requisito que implica la palabra “clave” es el de interpretar la obra en un instrumento de teclado. La idea musical de la obra es trascendente, por lo que debe adaptarse a las circunstancias de cualquier contexto. Lo importante es lograr transmitir el mensaje de la obra ya sea en un piano o un clavecín, por ejemplo.

Análisis: Preludio y fuga en Mi menor BWV 789 C.B.T II

El preludio

Se trata de una pieza que sirve para introducir otra de mayor extensión. Al enfren- tarse a un preludio no se sabe qué se puede esperar porque el título no implica una estructura, métrica o carácter específico.

En la época de Bach se utilizaba esta forma para adaptarse al instrumento, calentar las manos y captar la atención del público. Después, se convirtió en una forma indis- pensable para formar una unidad con respecto a otra, como es el caso del Preludio y Fuga. Los preludios del C.B.T. tienen esta característica.

Preludios del Primer libro

Contiene el desarrollo de los preludios Do mayor, Do menor, Re mayor, Re menor, Si bemol mayor, Sol mayor y Mi menor que fueron previamente escritos por Bach para enseñar a su hijo Wilhelm. Otros se caracterizan por la improvisación sobre motivos y figuras.

Preludios del Segundo libro

En algunos preludios, como el Si bemol mayor, Bach utilizó el principio de sucesión de ideas contrastantes y dejó de lado la dualidad tonal. Otros ejemplos de preludios que utilizan este principio son el no. 5 en Re mayor y el no. 12 en Fa menor.

La diferencia más notable entre ambos libros es la cantidad de preludios realizados en forma binaria. De éstos, el segundo libro contiene 10 en total mientras que el primero sólo uno.

Aspectos generales del preludio en Mi menor no. 10 del libro II

- Es un preludio de tipo polifónico.
- Está desarrollado a partir de un motivo y sus variaciones.
- Su métrica es de 3/8.
- La textura es generada por dos voces.
- Estructura binaria.
- Características semejantes a la Invención.

Sección I: Compás 1 -11 (caída del tiempo fuerte)

Región armónica: (i-v) Mi menor - Si menor

Estructura: Motivo con imitaciones y secuencias.

PRAELUDIUM X.

The image displays two systems of musical notation for 'Praeludium X'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/8 time signature. A red box highlights a specific melodic motif in the treble staff, and a yellow circle highlights a note in the bass staff. A blue box highlights another section of the treble staff. The second system continues the piece with similar notation and includes a blue box under the bass staff. Red horizontal lines are drawn above the first system, and blue horizontal lines are drawn below the second system.

Motivo

Abarca dos compases iniciando en anacrusa y concluyendo en la caída del tiempo fuerte del tercer compás. Se compone de dos mitades simétricas y se repite un total de 15 veces a lo largo de la obra.

La primera mitad: comienza en la nota Sol y asciende por grados conjuntos con un salto de tercera descendente y grado conjunto ascendente hasta llegar a la nota Si.

La segunda mitad: inicia en la nota Sol y desciende por grados conjuntos con salto de tritono ascendente y resuelve por grado conjunto descendente hasta llegar de nuevo a Sol.

La tensión incrementa en el ascenso del primer compás y disminuye con el descenso del segundo. El punto climático se encuentra en el tiempo fuerte del segundo compás.

Salto de octava en la voz inferior

Marca el tiempo fuerte y establece la tónica dando soporte armónico, no tiene función polifónica.

Contra motivo 1

Figura sobre el V con salto de séptima en dirección contraria. Tiene la función de reforzar el clímax del motivo imitativo en la voz inferior.

Contra motivo 2 (A)

Abarca dos compases que se componen de tres notas ascendentes con valor de octavos seguidos de un salto de 5ta justa con tres notas descendentes del mismo valor. Aparece sólo en la voz inferior.

Sección II: Compás 11-23 (caída del tiempo fuerte)

Región armónica: (v-VI) Si menor - Do mayor

Estructura: Motivo con imitaciones y secuencias.

Contra motivo 3

Acompañamiento melódico que cambia la figura del motivo. El patrón está formado por un arpeggio sobre el i, un salto de 6ta ascendente sobre el iv y un arpeggio ascendente sobre el III que finaliza con un adorno sobre el disminuido del V de Do sobre el que se repite el patrón.

Sección III: Compás 23-48 (caída del tiempo fuerte)

Región armónica: (VI-v) Do mayor - Si menor

Estructura: Variaciones de motivo y cadencia.

Variación 1

No altera la primera mitad del motivo y en la segunda presenta un ascenso de cuatro notas por grado conjunto.

Forma secuencias ascendentes donde las voces se alternan el motivo generando un *stretto*.

Variación 2

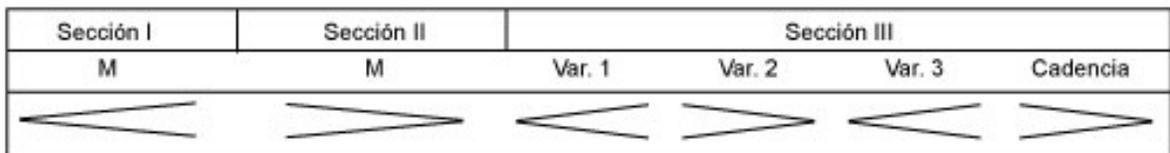
No altera la primera mitad del motivo y en la segunda presenta una escala descendente que relaja la tensión.

Forma secuencias descendentes y se sostiene en notas pedal generadas a través de trinos.

Variación 3

Invierte la dirección de la primera mitad del motivo seguido por un salto descendente para llegar al tiempo fuerte de la segunda mitad. En seguida hace un salto que varía pero supera siempre la octava; esta nota queda sincopada desplazando el punto climático del motivo. Al igual que la V1, forma secuencias ascendentes y textura de *stretto*.

Diagrama de tensión, sección A



Sección IV: Compás 49-72 (caída del tiempo fuerte)

Región armónica: (v-iv) Si menor - La menor

Estructura: Motivo invertido-variaciones 4 y 5 –cadencia

50

60

70

Cadencia a La menor

Motivo invertido

Aparece las últimas 4 veces del total de 15.

Secuencias

Después del motivo invertido se presentan dos secuencias parciales.

Contra motivo 2 (B)

Abarca dos compases que se componen de tres notas ascendentes con valor de octavos seguidos de un salto de 5ta justa con tres notas descendentes del mismo valor. El final invierte las voces.

Variación 4

Esta variación pertenece sólo a la sección B porque se deriva de la inversión del motivo. Toma el descenso de la primera mitad y desarrolla la siguiente con grados conjuntos ascendentes con valor de octavos. Se enlaza por salto de 5ta descendente. Forma secuencias ascendentes donde las voces se alternan el motivo generando un *stretto*.

Variación 5

También pertenece a la sección B porque deriva del motivo invertido y las secuencias que le siguen, por lo que abarca cuatro compases. El desarrollo de la primera frase de la voz superior hace lo mismo que la voz inferior con movimiento contrario, ligando el último valor de la figura con el tiempo fuerte de la siguiente. En seguida, las voces por movimiento contrario (espejo) hacen un efecto que va liberando la tensión generada por la primera frase.

Sección V: Compás 72-103 (caída del tiempo fuerte)

Región armónica: (i) - cadencia rota

Estructura: Motivo invertido - variaciones 1, 2 y 3 y cadencia

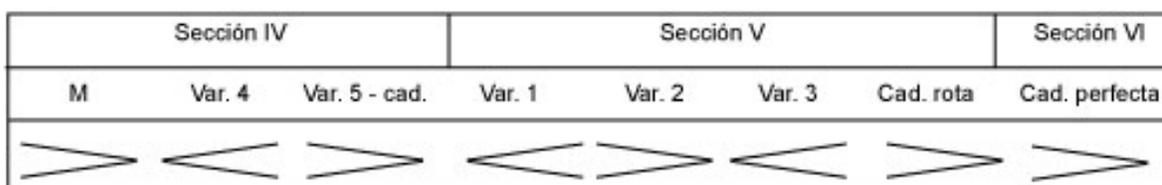


100 105

Cadencia rota (VI) **Sección VI: compás 103-108 Cadencia perfecta (V-i)**

- Motivo invertido
- Variación 1
- Secuencias
- Variación 2
- Contra motivo 2 (B)
- Variación 3

Diagrama de tensión, sección B



La Fuga

“Fügen” en alemán es un verbo que significa: unir meticulosamente. El sustantivo “Fuge” se refiere al despiece, es decir, al acomodo ordenado de un patrón.

La Fuga se caracteriza por ser una composición contrapuntística dada por el número de voces que contiene, cuyo mínimo son dos voces. Las dos formas que la preceden son el “ricercar” y el “motete”. El primero se refiere a un tipo de composición instrumental contrapuntística con estilo imitativo que se practicó desde el siglo XVI hasta el XVIII aproximadamente. El segundo es una composición vocal en la que se añaden líneas melódicas en contrapunto a la melodía principal. (Bruhn, 1993).

Esta fuga está escrita a 3 voces y el sujeto es uno de los más extensos de los 48 que contiene el Clave Bien Temperado en sus dos libros.

FUGA X.



Sujeto

Abarca seis compases, un rango de altura mayor a la octava y contiene variedad de motivos rítmicos.

Primer segmento

- Inicio en anacrusa con figura de tresillo y termina en el tercer tiempo del compás 2 con la tónica.
- El segmento asciende y luego desciende en la mitad de tiempo.
- Presenta figuras rítmicas de dieciseisavos como ornamentación.
- Un arpegio descendente sobre el (i).

Segundo segmento

- Presenta tres síncopas que conducen la melodía de manera descendente.
- De las notas síncopadas se forman intervalos descendentes de segunda.
- Dos saltos que funcionan como una textura oculta y conducen a la tónica a través de la sensible.

- La última síncopa desarrolla una suspensión con figuras de tresillo.
- En la suspensión aparece la sensible en el registro 5 que se expande y resuelve en la tónica.

Unidad

El sujeto presenta seis tipos de valores: octavo de tresillo, cuarto, dieciseisavo, cuarto ligado a cuarto (mitad), octavo con puntillo y cuarto ligado a octavo de tresillo.

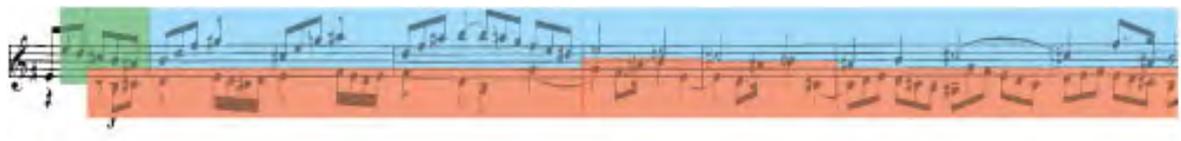
La proporción en el aumento y reducción de los valores junto con el ascenso y descenso de alturas dan unidad a todos los elementos.

Análisis armónico y melódico



- Melodía base sin ornamentos ni desarrollos con saltos o arpeggios.
- Clímax: primera síncopa que aparece generando sorpresa, punto donde cambia la dirección de la tensión y armónicamente es la subdominante.

Contrasujeto



- Estos cinco octavos de tresillo son recurrentes y tienen la función de unir el sujeto con el contrasujeto.
- Pertencen al último motivo del sujeto y se usa en ocasiones como material de Episodio, por lo tanto no se considera parte del contrasujeto.
- Sujeto en dominante (V)
- Contrasujeto
- Es similar al sujeto y se introduce contra la respuesta.

El primer segmento presenta arpeggios en figura de tresillo que llegan a la base melódica con valores de cuarto. La nota ligada aparece anticipando el giro de la síncopa del sujeto el cual apoya llegando con una escala descendente con figuras de tresillo.

El segundo segmento forma una escala descendente con valores de mitad hasta el cambio de dirección que se da contra la suspensión del sujeto. El valor más largo apoya la cadencia (V7-i) y finaliza con la figura de puntillo que resuelve a la tónica.

Estructura

La fuga se divide en cuatro secciones marcadas por el esquema armónico y los episodios, que no se consideran cadencias porque presentan material secundario, así como material desarrollado a partir del sujeto.



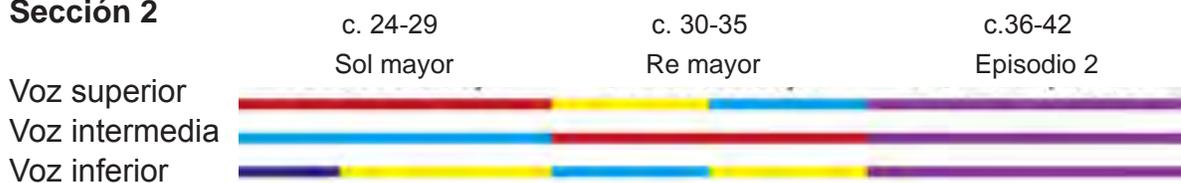
Sección 1



Episodio 1: presenta nuevo material y una modulación a Sol mayor. Concluye en el tiempo fuerte del c.24 que se traslapa con la entrada del siguiente sujeto en la voz superior.

Complemento: el contrasujeto se forma en las dos voces en el c.13 y 14, a partir del 15 se desarrolla en la voz intermedia.

Sección 2



La sección se caracteriza por estar en modo mayor.

En la entrada del sujeto en Re mayor el contrasujeto presenta la mitad en la voz inferior y la segunda mitad en la voz superior.

El episodio 2 también termina en el tiempo fuerte del compás 42 y se traslapa con la entrada del sujeto en la voz inferior.

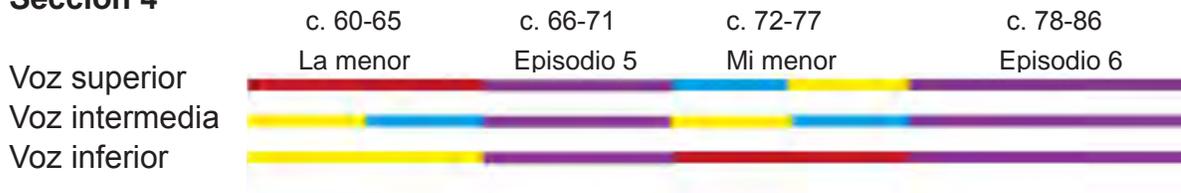
Sección 3



La sección regresa a la tonalidad original, mi menor.

El episodio 3 y 4 en conjunto forman seis compases, siendo iguales en proporción que el 1 y 2. Se puede considerar el episodio 3 como un segmento que anticipa el episodio que concluye la sección. Sucede el mismo traslape.

Sección 4



Se puede entender como una gran cadencia en Mi menor, inicia presentando el sujeto en la subdominante, un pedal sobre la dominante y la cadencia final.

Episodio 5: presenta una fermata donde la voz inferior hace un descenso cromático (Re-Do#-Do-Si-La#-Si) para llegar al pedal en dominante.

Continúa con la última presentación del sujeto en tónica.

Episodio 6: se puede dividir en tres partes. La primera (c.78-81) retoma el pedal de dominante expuesto por el episodio 5. La segunda (c.81-83) presenta la fermata y finalmente (c.83-85) prepara la cadencia final.

Sugerencias técnico-interpretativas

Preludio

El *tempo*, por el patrón rítmico en el que predominan los octavos y cuartos, se sugiere vivo. Se recomienda sentir el pulso por compás completo y su subdivisión en tres tiempos.

Para la articulación se aconseja desligar los valores de cuarto, hacer *non legato* para los octavos y *legato* para la ornamentación. La única excepción está en el compás (c.) 51 donde no es recomendable ligar los cuartos, esto es necesario por el adorno indicado en el segundo octavo.

Ornamentación

Los mordentes que se indican en el c. 18 y 20 forman parte de la línea melódica, por lo cual se sugiere iniciarlos en la nota superior abarcando un total de cuatro notas para integrarlos a la melodía. El único que se inicia en la nota real y que utiliza tres notas es el del c.51. En el caso del c.52 el adorno está escrito. En algunas ediciones el mordente del c.71 no está indicado. Sin embargo, por estar en una cadencia se puede adornar por cuestiones de estilo, específicamente el estilo de Bach.

Para los mordentes invertidos se toma la nota inferior que pertenece a la escala de Mi menor. Es importante que la primer nota del grupo coincida con el tiempo fuerte sin alterar el flujo de la frase.

En caso de que se quiera improvisar añadiendo grupetos, es importante considerar los puntos en los que se realiza de forma diferente. Por ejemplo, en el c.57, se recomienda adornar el segundo cuarto. Dada la secuencia ascendente que presenta la figura, se aconseja realizar un grupeto de cinco notas que comienza en la nota real. Lo mismo se puede aplicar para los casos similares como la sección del c.57 a 63 o el c.78. En los demás casos donde se indica el grupeto se realiza normal, con cuatro notas empezando por la nota superior.

Los trinos -por su función como nota pedal- se inician en la nota real. Por la misma razón es importante cuidar que la nota real coincida con los dieciseisavos de la línea melódica. A pesar de que estos trinos no necesitan resolución sí se debe cuidar que terminen con la nota real exactamente en el tiempo fuerte del compás indicado. Dada la disonancia que genera el intervalo y la velocidad, se recomienda aligerarlo lo más posible para que no interfiera con el fraseo de la melodía. Los trinos del c.77 y 97 son melódicos, por lo cual se pueden iniciar en la nota superior con valores de dieciseisavo. Su resolución está escrita por lo que sólo hay que cuidar la simultaneidad.

Fuga

Por la articulación y variedad de patrones rítmicos presentados se asume que se puede presentar un carácter calmado y cantado, sin perder la precisión rítmica y la medida de las articulaciones indicadas en *portato*.

Hay que mantener el *tempo* estable y moderado de manera que el sujeto suene firme y con claridad en todas las voces. También, es importante que el *tempo* de la fuga sea proporcional al del preludio, para que mantengan una relación. Como recomendación se puede tomar el pulso de compás completo del preludio como medio compás de la fuga.

La fuga permite realizar una variedad de articulaciones según el carácter que se le quiere proporcionar. Por esta razón, se aconseja tocar todo *legato* y reservar el *portato* para ciertas figuras. Por ejemplo, el arpeggio descendente del tema se puede hacer con *portato* para darle una intención más fuerte de la que se lograría al sólo desligar las notas. Para el *portato* se recomienda buscar un ataque diferente y una duración distinta de lo que se realice desligado.

Para los patrones rítmicos es importante notar que las figuras de dieciseisavos van siempre contra un cuarto, de manera que no se crean poliritmos. Por el contrario, la figura de octavo con puntillo aparece contra figuras de tresillo. Por cuestiones de estilo se debe atresillar la figura de puntillo haciendo coincidir el octavo con puntillo con el primer octavo del tresillo y el dieciseisavo con el último octavo del tresillo.

Ornamentación

Se indican adornos temáticos y cadenciales a lo largo de la fuga. Para el caso de los adornos que aparecen en el tema, se pueden omitir porque pueden alterar el flujo o la claridad dependiendo del *tempo* seleccionado. Por ejemplo: algunas ediciones sugieren mordentes en el tiempo fuerte del sujeto lo cual es necesario omitir cuando la textura se hace más compleja. Eliminar adornos durante la ejecución era común en la época. Por la misma razón, estos adornos se llegan a poner entre paréntesis.

Los adornos cadenciales se abordan de diferente manera. Los del c.70 y 83 se indican en el mismo punto que el calderón, por lo tanto hay suficiente tiempo para realizarlos de manera clara. Incluso, se recomienda iniciarlos en la nota real abarcando cinco notas. El mordente indicado en el c.85, que es un trino interrumpido por la resolución, no permite tanta libertad en cuanto a la flexibilidad del tiempo. Por esa razón, se aconseja iniciarlo en la nota superior y abarcar sólo cuatro notas. Finalmente, se presenta un grupeto en el c.37 que se sugiere realizar iniciándolo en la

nota superior y hacer mínimo cuatro notas. Para no generar un problema rítmico se deben hacer tres notas del grupeto con el primer octavo del tresillo, de forma que la cuarta nota del grupeto coincida con el segundo octavo del tresillo.

Movimiento

Tanto el preludio como la fuga tienen un flujo interno en el que toda la obra se despliega del primer sonido. Los motivos del preludio tienen notas “pivote” que funcionan como el final de un motivo y al mismo tiempo son el inicio del siguiente. Se recomienda mantener esa sensación de principio a fin. En la fuga no hay notas pivote pero hay episodios y traslapes que se aconseja cuidar especialmente para dar claridad a las entradas de los sujetos y contrasujetos. De igual manera, el balance es importante para mantener el flujo.

El uso del *ritenuto* se puede emplear para marcar entradas y puntos armónicos importantes. Se aconseja mantener la firmeza en las cadencias para no debilitarlas antes al hacer un *rallentando* excesivo. Ambos recursos bien utilizados sirven para que el escucha pueda comprender la obra.

Se sugieren a continuación algunas asociaciones que son útiles para lograr el fraseo y dinámicas; ya que durante el periodo Barroco no se utilizaba indicar articulaciones ni matices en las partituras.

Para el fraseo, que no está indicado en las obras para clave, es recomendable asociarlo con los instrumentos de cuerda. Desde esta relación el *staccato* debe aumentar la sonoridad de la nota para lo cual es mejor pensarlo como *portato* y asociarlo con el ataque *détaché*⁵ del arco de los instrumentos de cuerda. Los pasajes grandes en *staccato* no son comunes en la obra de Bach; sin embargo, este recurso de fraseo se presenta en el ritmo solemne en el primer episodio de la fuga y sus equivalentes (octavo con puntillo y dieciseisavo). Por lo tanto, para esta figura se recomienda desligar el octavo con puntillo del dieciseisavo pensando en el arco *détaché*, de manera que el dieciseisavo adquiera mayor importancia y se conecte con el octavo con puntillo que le sigue. Hacer esto da un efecto de gracia y cierto peso al pasaje. Otra recomendación para lograr un buen fraseo, es encontrar el antagonismo entre la acentuación de los temas y la del compás. Normalmente, el acento principal de las frases cae en contratiempo con respecto al compás. La plasticidad del tema se logra al hacer evidente la nota correcta.

Para los matices es recomendable asociar la obra con los grados de sonoridad y cambios de teclado del órgano. Para lograrlo se sugiere encontrar los diferentes

5. **Détaché:** término francés que significa suelto, separado o desatado. Se refiere a una técnica de los instrumentos de arco en la que se tocan las notas separadas sin llegar al *staccato*.

momentos y buscar cómo representarlos a través de analogías sonoras. Este preludio en Mi menor opone dos voces simultáneamente, por lo cual la aplicación de dos sonoridades está implícita. Con respecto a la fuga, se aconseja mantener la sonoridad y carácter del sujeto.

La oposición entre *piano* y *forte* son indispensables para lograr el estilo de Bach. Se recomienda empezar y terminar las obras con la misma sonoridad para darle unidad y sentido. Se sugiere evitar el inicio y final en *pianissimo* precisamente porque no impone presencia ni carácter conclusivo a las piezas. Para los matices se aconseja evitar el *diminuendo* al final de un pasaje en *piano* con la intención de dar mayor fuerza al siguiente pasaje en *forte*. Es importante cuidar este aspecto en las cadencias donde se tiende a hacer *diminuendo*. Para lograr estos efectos se puede pensar en pisos o escalones. En caso de tocar la obra en un piano moderno, se pueden hacer cantidad de niveles sonoros donde el toque es un recurso indispensable. La búsqueda de estos niveles es personal pero sí deben mantenerse sin hacer gradaciones que rompan los efectos. Para tener una idea más clara de cómo manejaba Bach estos aspectos se pueden escuchar los Conciertos de Brandemburgo.

Para lograr una buena ejecución del Preludio y Fuga en Mi menor C.B.T. II o cualquier otro, es necesario integrar todos los elementos y recursos mencionados anteriormente. El análisis armónico traducido al diagrama de tensión es recomendable para la planeación de cada pieza.

Wolfgang Amadeus Mozart

Fantasia K.475 y Sonata en Do menor K.457

Contexto del siglo XVIII

Durante el siglo XVII y XVIII el entorno social y filosófico del hombre se vio afectado debido a la ampliación del conocimiento científico y sobre todo a su aplicación práctica. Gracias a los avances tecnológicos y la creación de maquinaria, el trabajo exhaustivo se redujo al mismo tiempo que la capacidad de producción iba en aumento. Los trabajadores agrícolas emigraron a las ciudades y la generación de máquinas alcanzó tal magnitud que comenzaron a existir las patentes.

El hombre hizo consciencia sobre el poder que le daba el conocimiento, especialmente en física y química, los cuales relacionó y aplicó para manipular su entorno. El poder que había adquirido el ser humano lo llevó a cambiar su visión y pensamiento, colocándolo, por decirlo de alguna manera, en el centro del universo.

Artes

A mediados del siglo XVIII surgió la necesidad de adquirir otro tipo de conocimiento que no fuera sólo científico, por consiguiente se manifestó otra corriente de pensamiento que abordaba las artes. En 1764 el arqueólogo alemán Johann Winkelmann publicó la obra "*Historia del Arte del Mundo Antiguo*", que contenía sus descubrimientos sobre Grecia y Roma. Por lo tanto, el término "Clásico" se debe a la influencia del arte romano; el cual fue aplicado para definir parte del estilo de la época, principalmente el último tercio del siglo XVIII (Downs, 1998, p.126).

Es difícil hablar del estilo Clásico de manera general debido a que las líneas de pensamiento impactaron de diferente forma en cada rama artística. A principios del siglo había quienes practicaban aún el estilo del Alto Barroco, mientras que a finales prefiguraba el estilo Romántico que se consolidó hasta el siglo XIX. Otro de los cambios en las líneas de pensamiento se dio por la llegada del estilo Gótico proveniente del Norte de Europa; el cual se asociaba con lo misterioso, el horror, lo viejo y oscuro, oponiéndose a lo Clásico. La arquitectura, por ejemplo, adoptó con fuerza las formas rectas, los círculos y todos los elementos Clásicos de 1760 a 1770. Sin embargo, con la misma fuerza adoptó el estilo Gótico sustituyendo los elementos griegos y romanos por el arco apuntado y la búsqueda de verticalidad. En las letras, la devoción por la literatura antigua generó un fuerte interés por la poesía. La colección "*Reliques*" de Thomas Percy y "*The Poems of Ossian*" de James Macpherson publicados entre 1760 y 1763 fueron las obras que impulsaron el crecimiento de la poesía lírica alemana (Rosen, 2006p. 47). Por otro lado, nació la novela gótica aproximadamente al mismo tiempo que se generó el movimiento alemán *Sturm und Drang* en español "tormenta e ímpetu". Este término, cuyo mayor representante es Wolfgang von Goethe, se tomó de la obra de Maximilian Klinger que lleva el mismo título.

Contexto musical

Durante el siglo XVIII se dio un constante reajuste conforme a cómo debía apreciarse el arte, se buscaba un equilibrio entre lo racional y lo emocional. Esto se generó en gran parte por la Ilustración, cuyos intelectuales creían en una capacidad común de razonamiento. El gusto surgió por la idea de que una sociedad educada y culta era capaz de tener una experiencia artística similar. Debido a que no existen reacciones universales ante una obra de arte, la sociedad era educada para poder corregir sus reacciones. Por estas razones, la historia suele relacionar el siglo XVIII como la época en que la forma y la manera eran más importantes que el contenido. (Downs, 1998, p.331).

Por otro lado, la vida del músico también tuvo muchos cambios, principalmente en su estatus social. La calidad de vida de éstos se vio beneficiada gracias al sistema de patronazgo, los conciertos públicos y el crecimiento de las editoras.

A pesar de los avances, la estructura social aún tenía un carácter feudal donde el músico era un servidor de la nobleza. Dada esta situación más la exigencia del público en cuanto al gusto, el compositor se preocupaba por obtener aprobación por encima de su propio impulso creador. (Rosen, 2006). Al estar bajo la protección de un patronazgo y agradar al público, los compositores adquirirían reputación y tiempo libre para escribir o enseñar; lo cual les generaba mayor fama e ingresos. Denis Diderot fue uno de los ilustrados que más se opuso al sistema de patronazgo. Sin embargo, para los compositores de la época el sistema les dio comodidades, seguridad y oportunidades.

El siglo se caracterizó también por el desarrollo del concierto público, el cual cambió el entorno cultural. En Francia, por ejemplo, se fundó en 1725 la organización de conciertos *Concert Spirituel* (Concierto de Música Sagrada) (Irving, 1997). Viena fue otro punto focal en el crecimiento de la vida cultural durante el reinado de José II. El salón aristocrático fomentó el juego, el intercambio de ideas, libros, comida, bebida y cualquier tipo de entretenimiento; principalmente el de escuchar música. Otros salones famosos fueron el salón de la Condesa Wilhelmine Thun y el de Franz Sales von Greiner, por mencionar algunos.

Lenguaje musical

“.....el concepto de estilo no se adscribe a un hecho histórico, sino que responde a una necesidad: crea una forma de entendimiento.” (Rosen, 2006, p.24).

Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven son los principales exponentes del estilo. Estos personajes cambiaron la concepción de los elementos musicales y generaron rasgos estilísticos definidos que se explican a continuación.

El concierto, las sinfonías y la ópera siguieron en desarrollo durante el periodo. Así mismo, se abordaron otras formas como la sonata, las variaciones, el rondó, la fantasía, los cuartetos, entre otros. Sin embargo, la manera de construir el discurso fue lo que proporcionó una coherencia de lenguaje que definió el estilo. En general, la música Clásica impuso un gusto por la estructura simétrica y cerrada donde el mayor punto de tensión se encuentra en el centro de la pieza. Esta estructura debía presentar cierta insistencia dada por la repetición, contar con una resolución y basarse en un sistema tonal. A grandes rasgos, esta estructura se considera forma sonata y se explica mas adelante (Rosen, 2006, p.115).

Uno de los elementos fue la frase, que se caracterizó por ser breve y articulada. La más común fue la de cuatro compases dado que a los compositores les resultaba práctica porque permitía una subdivisión simétrica. La intención de este tipo de construcción era la de generar una ruptura constante de la continuidad. Dicha interrupción se puede ejemplificar con la danza, donde las pausas de frase indican los puntos de descanso y apoyo necesarios del cuerpo. Esto no quiere decir que se perdiera la secuencia, simplemente ésta no se consideraba como el elemento que impulsaba la música, a diferencia del Barroco. Este tipo de fraseo reforzó el gusto por la simetría y generó una estructura rítmica cuya lógica permitía que los ritmos se intercambiaran fácilmente generando texturas equilibradas. Así mismo, la articulación le dio a la frase una existencia propia e independiente (Rosen, 2006, p. 68-69) .

En cuanto al contraste dinámico, se comenzó a buscar una mayor gama de matices y diferentes maneras de hacer transiciones entre los niveles sonoros. Los contrastes a mediados del siglo XVIII estaban relacionados con el género, es decir, se hacían principalmente para las óperas, oratorios o cualquier género que se presentara en espacios grandes. De esta manera, las sinfonías contaban con una dinámica muy diferente a la de una obra para instrumento solo. En la música orquestal se desarrolló el *crescendo*, especialmente en Mannheim, pequeño pueblo que por el gran tamaño de su orquesta y el grupo de músicos virtuosos que la conformaban revolucionó la forma de hacer dinámicas. Mozart y Haydn comenzaron a componer obras para solista con una sonoridad operística y orquestal.

En cuanto a la textura, se utilizó principalmente la melodía acompañada que predominó hasta el periodo Romántico. Este tipo de textura se conforma por una melodía principal y su acompañamiento armónico que puede estar compuesto por voces secundarias que forman acordes. Aunque al haber varias voces se puede hablar de polifonía, la diferencia está en la importancia que lleva la melodía principal.

Gracias a la frase articulada y balances dinámicos se encontró una manera de mediar el ritmo. Era común, por ejemplo, introducir ritmos más rápidos en las voces principales durante un breve momento y después pasar el ritmo rápido al acompañamiento. La transición se lograba gracias a la relación que se daba entre los valores, es decir, un valor era la mitad o el doble que el otro. La sensación de este tipo de transiciones rítmicas lograba dar continuidad. Más tarde se introdujeron tresillos en tiempos binarios, lo cual rompía la idea obsesiva de la simetría que se compensaba con la independencia que lograban los elementos.

El conocimiento armónico fue indispensable, especialmente para lograr la construcción de la obra a través de tensión. La frase periódica necesitaba de un movimiento armónico que formara relaciones convincentes. Los acordes disonantes, por ejemplo, eran normalmente utilizados para introducir un cambio de ritmo o de material temático.

El empleo de la modulación también fue característico del estilo; sin embargo, la rigurosidad con la que era tratada afectaba la velocidad en que transcurría la música. Es decir, por mantener el equilibrio del sentido tonal, las transiciones no podían ser muy lentas. Por otro lado, el empuje hacia la dominante solía ser largo y vacilante, con acercamientos y retrocesos (Rosen, 2006, p. 78). A pesar de esto y como parte del lenguaje innovador, Mozart, Beethoven y Haydn experimentaron con diferentes maneras de conducir a la tónica. Por ejemplo, se encuentran obras en las que el cambio de tonalidad es brusco y sorpresivo porque se llega sin modulación. En sí, la modulación en el estilo clásico depende de su función; la naturaleza de las frases determina una proporción a la cual la estructura armónica debe ajustarse para hacerla funcionar.

La manera que encontraron los compositores para reforzar las modulaciones fueron las cadencias. Las escalas, arpeggios y secuencias fueron indispensables para generarlas y lograr cierta libertad en la obra. Cabe mencionar que el incremento del uso de estos pasajes fue dado en gran parte por la capacidad técnica de los intérpretes. Éstos demostraban su creatividad al improvisar con adornos cadenciales y figuras de acompañamiento además de los elementos antes mencionados. La improvisación es un recurso creativo que permite al intérprete aportar algo a la obra. Esta práctica se realizaba también durante el Barroco, principalmente en formas que contaban con un carácter improvisatorio como las *toccatas*, por ejemplo.

Forma sonata

Se caracteriza por determinar un centro tonal, un *tempo* y dos ideas contrastantes. A nivel estructural cuenta con una exposición, desarrollo y reexposición.

En el inicio, la exposición, se presentan ambas ideas y su respectivo puente, suele haber una modulación hacia la dominante (cuando está en modo mayor) seguida de una cadencia. La mayoría de las veces, la relación entre la animación rítmica y la tensión armónica es proporcional. En el desarrollo se toman algunas ideas o fragmentos del material presentado en la exposición. Las secciones pueden contener cualquier cantidad de melodías que suelen conducir a un punto climático. Se hace uso de modulaciones, progresiones, fragmentación de figuras melódicas, generación de rupturas rítmicas y demás; con el fin de intensificar el regreso a la tónica (reexposición). La reexposición regresa a la tónica y hace la cadencia final, donde lo importante es la resolución de la tensión armónica. Lo más común es resolver todo aquello que no se presentó en la tónica y retomar los primeros compases para facilitar la identificación de la sección.

Las proporciones entre las secciones son importantes para generar estabilidad y porque el punto climático suele estar en el centro. Es importante entender que el equilibrio no depende del número de compases sino del conjunto de elementos que contiene cada sección. Por ejemplo, las frases que se repiten implican una jerarquía distinta cada vez que aparecen. Desde este punto de vista, la repetición funciona como una reinterpretación que proporciona una intención diferente.

En conclusión, la forma de componer no es una regla formal ni es inquebrantable; simplemente es una norma estética que surge por la necesidad de expresar los acontecimientos de la época. La fuerza emocional de este estilo se dio por la tensión dramática, dada por la oposición entre la primera y segunda idea, en contraste con la estabilidad. El manejo de fuerzas como: la tensión armónica, la simetría de los temas y frases, la variedad de elementos rítmicos, la generación de movimiento, entre otros, debían estar equilibrados en esa lucha entre drama y orden (Rosen, 2006, p.86).

Wolfgang Amadeus Mozart: Vida y obra

Mozart perteneció a una familia dedicada a la música. Su padre Leopold Mozart fue violinista y compositor. Sus obras didácticas fueron reconocidas al mismo nivel que las de Emmanuel Bach. Concibió siete hijos con su esposa Anne Marie Pertl, de los cuales sólo sobrevivieron Marie Anne (mejor conocida como Nannerl) y Wolfgang, que fue el menor de todos.

A los tres años de su nacimiento en Salzburgo el 27 de enero de 1756, comenzó a mostrar su talento. Recibió sus primeras clases de teclado por parte de Nannerl y comenzó a aprender sus primeras piezas de una colección que había reunido su padre. A los cinco años comenzó a componer en las páginas en blanco del mismo libro. En las piezas *Köchel 1a* y el *Menuetto Köchel 1d* es notable el procedimiento que desarrollaría más tarde, como la cadencia interrumpida, figuras enlazadas a través de sus tónicas y una estructura armónica clara y contundente (Downs, 1998, p.267).

Sus primeros viajes fueron a Munich, Viena, Augsburgo, Stuttgart, Schwetzingen, Bruselas y París. Su estancia en Schwetzingen fue significativa porque tuvo la oportunidad de conocer la orquesta de Mannheim. Durante su estancia en París conoció al clavicembalista del Príncipe de Conti, Johann Schobert. Dentro del ambiente musical predominaban reconocidos clavecinistas como Eckhard y Honauer, quienes promovían el estilo alemán dentro del ambiente francés. Por el contrario, estaban los violinistas que promovían más la tradición francesa e italiana, como Pierre Gaviniès y Simon Le Duc. A pesar de la convivencia con la cultura francesa, Mozart nunca expresó algún tipo de gusto, atracción ni admiración por los músicos ni por el estilo francés. Dicha información se deduce del contenido de sus cartas.

En Londres fue acogido por Abel y Christian Bach quienes lo presentaron con la burguesía y la realeza. Ahí incrementó su actividad y compuso sus primeras sinfonías. La primera de éstas, en Mi bemol *Köchel 16*, muestra una estructura sonata binaria, proporción entre las partes, repetición del material en la dominante y pasajes con texturas contrastantes. El segundo movimiento está en el relativo menor e introduce figuras de tres contra dos.

Otro documento importante que muestra el proceso de Mozart es el *Cuaderno londinense*. Fue escrito en Chelsea cuando contaba con ocho años de edad. El libro contiene una colección de piezas y anotaciones que se publicaron más tarde. La mayoría de las composiciones eran piezas para teclado y bocetos de obras orquestales. Se encuentran también experimentos contrapuntísticos, rítmicos y armónicos que reflejan una capacidad creativa que lo colocó al nivel de cualquiera de sus contemporáneos (Downs, 1998, p.273).

Además de su inquietud por experimentar con el teclado, su contacto con la ópera y el canto también fue muy importante. Giovanni Manzuoli y Ferdinando Tenducci fueron dos *castrati* reconocidos de la época con los que Mozart mantuvo amistad. Ellos habían adquirido fama por su calidad vocal y de interpretación. La convivencia con ellos y los demás cantantes italianos que habitaban Londres en ese entonces, instruyeron a Mozart en la escritura vocal. En dicho lugar realizó su primera composición operística, el aria “*Va, del furor portata*”. Durante su estadía en Londres y después en Holanda compuso un total de 15 arias.

La infancia de Mozart fue sumamente productiva, hacía sus doce años ya había compuesto cinco sinfonías, dos óperas y Misas. Más allá del número de obras, cabe mencionar que el estilo había madurado significativamente.

En su estilo temprano, a partir de 1768 a 1773 abarcó obras para teclado, cuartetos de cuerda, veintitrés sinfonías, conciertos, obras para escena y música sacra. Su producción le dio fama y reconocimiento principalmente en Italia (Küster, 1996, p.397).

En Salzburgo estuvo al servicio del arzobispo Hieronymus Colloredo, quien tuvo fama de ser uno de los peores patrones de la época. La producción de Wolfgang bajo el patronazgo se caracterizó por la búsqueda de una mayor expresividad donde los cambios de *tempo* en medio de un movimiento aparecían constantemente. Por ejemplo, el *Concierto para Piano K.271* compuesto en 1777.

Al año siguiente compuso el *Concierto para dos pianos en Mi bemol K.365* y la *Sinfonía concertante en Mi bemol K.364*. Estas obras tenían una expresión dada principalmente por las disonancias del contrapunto imitativo, mostrando su madurez en el manejo del lenguaje (Küster, 1996, p.109).

En agosto de 1782 Mozart contrajo matrimonio con Constanze Weber al mismo tiempo que componía su ópera *Die Entführung aus dem Serail*. En Viena contaba con la admiración del Emperador y competía con Clementi (Küster, 1996, p.174). Tenía alumnas como Frau von Trattner y la Condesa de Rumbeck. También compuso el primero de los seis cuartetos de cuerda que dedicó a Haydn. Un año después conoció al libretista italiano Lorenzo Da Ponte, con quien realizó tres óperas.

En 1784 Mozart era reconocido como un gran concertista de piano. Por lo mismo, incrementó su producción de conciertos para piano realizando seis casi consecutivos: K.449, 450, 451, 453, 456 y 459. Con el primero de estos conciertos generó el catálogo de obras *Verzeichniss alle meine Werke*. Este cuaderno muestra su método de trabajo donde resalta su capacidad para componer varias obras al mismo tiempo. Inicialmente fue un año muy productivo y exitoso aunque a finales del mismo comenzaron sus problemas económicos.

Durante sus últimos diez años de vida que transcurrieron en Viena, mostró un perfeccionamiento en cada género que abordó. En la ópera *La Flauta Mágica* expuso gran imaginación y habilidades técnicas. Esta obra contiene un conjunto de contrastes entre lo complejo y lo sencillo, lo ideal y lo racional y lo sofisticado y lo ingenioso, por mencionar algunos. Así mismo, compuso sus últimas 9 sonatas para piano solo que se caracterizan por el incremento de exigencias técnicas. La *Sonata en Do menor K.457* pertenece a estas últimas. El *Requiem* fue la obra que lo mantuvo ocupado hasta su muerte el 5 de diciembre de 1791, quedando inconcluso (Downs, 1998, p.492).

Catálogo

El catálogo de obras de W. A. Mozart es muy extenso y abarca obras para piano a cuatro manos, sonatas para violín y piano, tríos, cuartetos y quintetos con piano, música de cámara para cuerda, canciones, serenatas, divertimentos, danzas, óperas, música sacra y los mencionados anteriormente como las sonatas para piano solo, sinfonías y conciertos.

Ludwig von Köchel realizó el catálogo de W. A. Mozart en 1862 en el cual la abreviatura *K.* y el número muestran el orden cronológico de las obras.

Análisis: Fantasia K.475

Fantasia

Se refiere a una forma libre que permite experimentar con la armonía, modulación, variedad temática y rítmica, entre otros elementos musicales. Suele contar con secciones espontáneas de carácter improvisado como *cadenzas* y pasajes virtuosos.

Mozart escribió un pequeño número de fantasías para piano; sin embargo, cada una explora la forma de una manera distinta que muestra la creatividad y manejo del lenguaje del compositor. Dichas obras son la Fantasia y fuga en Do mayor K.395, Fantasia en Do menor K.396/385f y Fantasia en Re menor K.397/385g.

La Fantasia en Do menor K.475 fue compuesta en 1785 y dedicada a su alumna Ma. Teresa von Trattner. Se compone de 5 partes: Adagio, Allegro, Andantino, Piú Allegro y Tempo primo. Cada una de estas secciones presenta un carácter específico y diversidad de temas. En conjunto, la obra logra su efecto dramático a través de la incertidumbre tonal dada por la cantidad de tonalidades presentadas.

Adagio

El inicio está formado por un unísono que abarca tres registros. La tonalidad no está indicada en la armadura. El inicio de la frase es ascendente, regresa por salto descendente de sexta menor a Do y desciende medio tono a Si (morado). La respuesta presenta un cambio de registro y se cambia la disposición de las notas en ambos motivos (verde y amarillo). La siguiente semi-frase realiza el mismo patrón conduciendo de Si bemol a La natural.

14a

Adagio

c. 1-2

c. 3-4

Nota: para los ejemplos se utiliza nomenclatura en inglés

La tercera semi-frase, por consecuente, inicia en La bemol y sólo presenta el unísono ascendente que conduce al desarrollo melódico acompañado por un bajo Alberti. Las notas melódicas principales son Do y Re bemol mientras que el bajo sigue descendiendo por medios tonos desde La bemol hasta Si bemol. La armonía pasa por La bemol 7, Re bemol, La disminuido 7 y Mi bemol menor.

Al terminar el desarrollo sobre el bajo Alberti, la melodía pasa a la voz inferior y la armonía se presenta en bloque. El bajo descende desde Si natural hasta Sol bemol. Las tonalidades por las que se mueve son: Si 7, Fa sostenido 7, La 7, Fa menor, Sol 7 y Mi bemol menor.



c. 10

Al finalizar la secuencia de descenso cromático aparece el motivo con suspensión. El bajo con valor de mitad sobre Fa sostenido es una enarmonía del último bajo (Sol bemol). El motivo se repite haciendo la inflexión a Sol mayor a través del Re becuadro de la melodía de la voz intermedia.



c. 16

Continúa con una transición sobre Sol mayor que se mueve sobre el I y V. La primera parte es estática porque se repite la figura tres veces. La segunda parte presenta un desarrollo de la figura que se repite en tres registros ascendentes. La última figura enlaza con el final de frase que hace una inflexión a Si mayor.

El pasaje sobre Si mayor está construido por cuatro voces que se mueven sobre el I y V Fa sostenido, donde la nota Fa sostenido de nuevo es relevante porque enlaza con la sección lírica sobre Re mayor (c.26).

Dicho pasaje sobre Si y Fa sostenido finaliza con el *calando* que se indica en el ejemplo.



c. 24



c. 26

El ejemplo muestra el final del Adagio, donde el calderón genera la tensión necesaria para enlazar con el Allegro.



c. 34

Allegro

Inicia con un pasaje sobre La menor que es introducido por el (V) Mi mayor 7 con octavas en el bajo (recuadro amarillo) y el acorde partido en la voz superior (recuadro verde). Le sigue una escala de terceras descendentes (azul) que concluye sobre el (i) La menor con un giro de carácter más lírico hacia la quinta (Mi). La respuesta (morado) compensa el incremento de tensión y remata con dos acordes contundentes Mi mayor (V) y La menor 7 (i). El pasaje se repite igual un tono abajo Sol menor y su dominante Re mayor 7.

The image shows a musical score for 'Allegro' in piano and vocal parts. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score is annotated with several colored boxes: a yellow box highlights the piano part's accompaniment, a green box highlights the vocal part's accompaniment, a blue box highlights a descending scale of thirds in the vocal part, a purple box highlights a section of the piano part, and a green box highlights a section of the vocal part.

c. 36

En seguida se introduce una sección de carácter más lírico que está construida sobre un bajo Alberti y se presenta primero en Fa y luego en su homónimo Fa menor.

Esta sección es el punto climático y presenta tresillos en la voz superior que forman una melodía con los primeros octavos (morado voz superior). En seguida, el bajo en octava descende por pasos cromáticos desde Fa sostenido registro 3 hasta Fa sostenido del registro 2 (ej.2 morado). En ese punto la voz superior hace un arpeggio descendente sobre Fa sostenido disminuido 7 (ej.2 rojo) que concluye con Fa natural en el bajo y un La en la voz superior donde inicia la cadencia.

The image shows a musical score for 'Ejemplo 1 c. 73' in piano and vocal parts. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score is annotated with several purple boxes highlighting specific sections of the piano and vocal parts.

Ejemplo 1 c. 73

The image shows a musical score for 'Ejemplo 2 c. 78' in piano and vocal parts. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score is annotated with a red box highlighting a section of the vocal part.

Ejemplo 2 c. 78

La cadencia se desarrolla sobre Fa con séptima menor que aparece como punto de apoyo en posición fundamental resaltando la séptima (Mi bemol) en tres registros diferentes. Inicia con un arpeggio ascendente sobre Fa con séptima menor que llega al Mi bemol del registro 7. De ese punto se compensa el ascenso con dos escalas descendentes. La primera escala se apoya en una octava de Mi bemol registro 5 y 6. La segunda escala se duplica una octava abajo hasta llegar a Mi bemol registro 3 y 4. Finalmente, una escala cromática ascendente conduce de nuevo al Mi bemol registro 7; del cual se forma un arpeggio descendente sobre Fa con séptima menor con valores de octavo (rojo) que a su vez conducen a las dos notas (Mi y Mi bemol) que enlazan al Andantino (recuadro rosa).

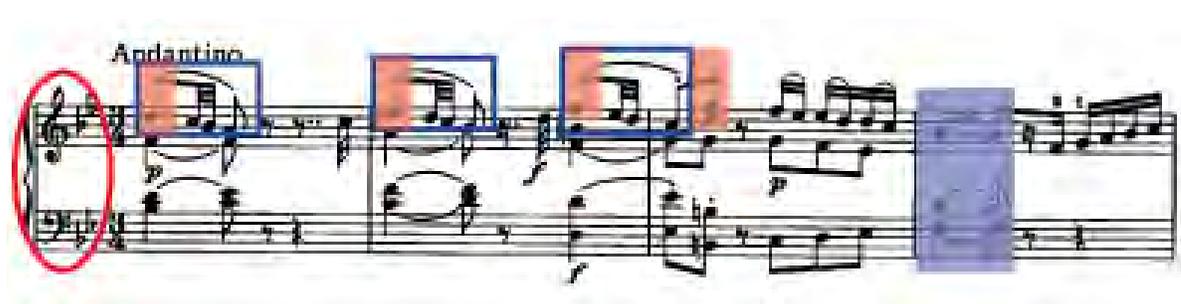


c. 82



Andantino

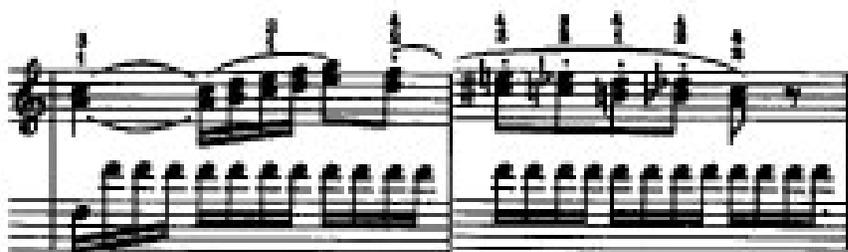
Como indica la armadura, está en Si bemol mayor y tiene forma ternaria. La sección A está compuesta por melodías que forman cuartas descendentes, principalmente.



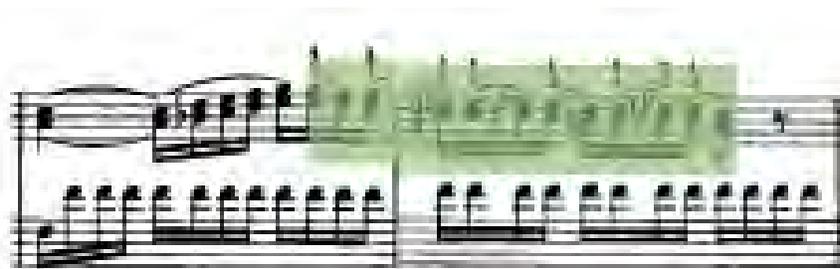
c. 86

Esta frase se repite con la figura melódica en el bajo por movimiento contrario. En seguida y con algunas variaciones, las dos frases se repiten un registro más abajo.

La sección B presenta un bajo pedal sobre Fa (V) y una melodía formada por terceras con variedad rítmica y de articulación (ejemplo 1). La frase se completa un registro más abajo sobre el mismo pedal y con las terceras invertidas a sextas. Más adelante, ambas frases (terceras y sextas) se presentan con un cambio rítmico y de articulación en el descenso (ejemplo 2). Entre éstas frases y al final de la sección B se desarrolla el motivo inicial sobre Si bemol.



Ejemplo 1 Semi-frase de terceras, semi-frase de sextas - motivo inicial Si bemol
c. 102



Ejemplo 2 Frase de terceras y sextas con variación de articulación - motivo inicial Si bemol - enlace a sección final

c. 110

La última sección es una secuencia formada a partir del primer motivo de la sección A. El patrón de la progresión presenta el motivo de cuarta descendente en la voz superior (azul) y su respectivo movimiento contrario en el bajo (rojo). La respuesta (naranja) repite el segundo motivo una octava arriba (verde) para hacer la inflexión al siguiente tono al alterar la última nota. La progresión inicia en Si bemol mayor, pasa a Do menor y termina en Re menor. El último patrón (Re menor) sustituye la inflexión por una repetición del motivo un registro arriba. Finalmente se añade otro motivo con su respectiva repetición sobre el homónimo (Re mayor) que funciona como V del I (Sol) en el que inicia el Più Allegro.

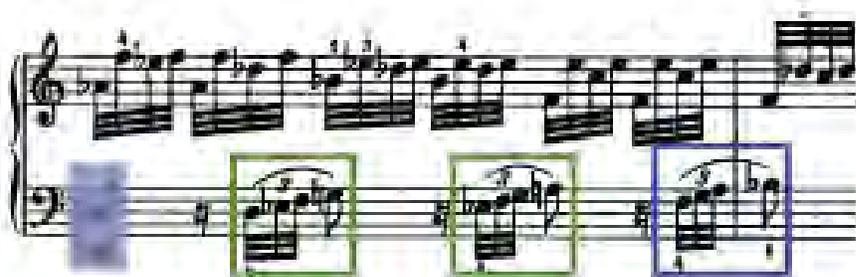
c. 118

Più Allegro

Este movimiento, al igual que el Adagio, no presenta armadura y se mueve por diferentes tonalidades cuya relación tonal que va de tónica a subdominante forma una cadencia de enlaces activos. La primera sección inicia en Sol menor (amarillo) y pasa por Do mayor (IV de Sol), Fa menor (IV de Do), Si bemol (IV de Fa), Mi bemol menor (IV de Si bemol), La bemol (IV de Mi bemol) y Re bemol (IV de La bemol). El bajo desarrolla el motivo de cuatro notas ascendentes en la primera nota de cada grupo de treintaidosavos (recuadro azul) que concluye con una octava que determina la siguiente región armónica (azul). La voz superior completa la armonía y forma choques armónicos que se generan por las suspensiones.

c. 125

Al llegar a Re bemol el motivo de cuatro notas ascendentes se presenta como tresillo (verde) donde la última nota, que corresponde al siguiente tiempo, forma una sucesión de tres notas ascendentes (Sol-La-Sib). Esta variación inicia en Re bemol y pasa por Si bemol y Sol bemol. Finaliza al presentar en el bajo los pasos cromáticos con valor de cuarto Mi bemol-Fa-Sol bemol y un registro más abajo Sol bemol-Sol-La bemol. La voz superior completa la armonía sin suspensiones.



c. 131

A partir de la última nota La bemol se despliega un arpeggio sobre La bemol que llega hasta un Mi disminuido con séptima disminuida (rosa) donde inicia la siguiente sección. Ésta se conforma por arpeggios descendentes y ascendentes formados por dieciseisavos con apoyaturas seguidas de un bloque de cuatro acordes que hacen la inflexión hacia la siguiente región tonal. La sección llega primero a Do mayor, luego a Fa menor, Re mayor, Sol menor y su homónimo Sol mayor.



c. 141

Esta sección resume las tonalidades presentadas en la pieza. El cambio al homónimo hace referencia al mismo recurso utilizado en el enlace del Andantino con este Piú Allegro, cuando se utilizó el homónimo de Re menor, por ejemplo.

En la conclusión de la sección se presenta una sucesión de acordes cuyos *sf* y apoyaturas los hacen muy expresivos, tensos y dramáticos. Finalmente, una progresión ascendente sobre Sol mayor seguida de un silencio con calderón generan la expectativa necesaria para enlazar con el *Tempo primo*.

Tempo primo

Retoma la figura inicial donde la segunda figura del Adagio que va de Si bemol a La es omitida y en su lugar se desarrolla la que va de La bemol a Sol, que no se había desarrollado (ejemplo 1). Continúa con el desarrollo melódico sobre Re bemol y Fa sostenido con séptima disminuida que es interrumpido por un cambio súbito de ritmo y disposición de las voces (ejemplo 2) que forman la cadencia K64-VI-IV-V que resuelve a Do menor (i).

Ejemplo 1 c. 163

Ejemplo 2 c. 167

Al resolver a Do menor retoma la figura del pasaje de transición sobre Sol mayor del Adagio inicial. Después se invierten las voces y el motivo se presenta en la voz superior. En seguida se da otra inversión y el motivo pasa a la voz inferior y esta vez va de Do menor a Fa menor (rosa). Enlaza con una escala descendente de terceras que junto con el bajo que asciende por movimiento contrario forman una cadencia rota (naranja). El La bemol (fundamental del VI) se sostiene mientras una escala ascendente en la voz intermedia (morado) junto con los octavos de la voz superior resuelven a Do menor. La resolución se hace de nuevo sobre el VI para repetir la idea una octava abajo y conducir a las escalas finales.

c. 173

Sugerencias técnico-interpretativas Fantasia K.475

Para la interpretación de esta obra se requiere comprender la estructura y sus elementos musicales de manera que se pueda mostrar la diversidad que contiene la pieza de una forma teatral. Es decir, lograr el dramatismo a través del equilibrio de las partes y la integración de todos sus elementos.

Los elementos que se deben tomar en cuenta para entender la estructura e integrar la obra son las suspensiones, el motivo de cuatro notas descendentes que luego son ascendentes y la forma cíclica, principalmente. Esta última es importante para entender el empleo de las relaciones tonales en la construcción del discurso. El carácter dramático se da en gran parte por este ciclo armónico que se cierra hasta el último compás de la obra.

Los unísonos del inicio (c.1) se pueden asociar con el *tutti* de la orquesta. Para las respuestas se aconseja buscar un cambio de color dado por el registro más que un *pianissimo* y marcar bien las ligaduras para hacer que las voces canten. Así mismo, se sugiere cambiar el pedal en cada octavo y no utilizarlo en los grupetos. Los silencios y la medida exacta de cada valor son indispensables para lograr la atmósfera.

Para las melodías del Adagio inicial (ejemplo c.10) se sugiere cantar la melodía para mostrar su carácter dado por la tonalidad y configuración melódica. En caso de no usar pedal, se aconseja utilizar doble escape para los intervalos y acordes del acompañamiento. Es importante mantener la tensión hasta el final de la sección, a través de la conducción de los descensos cromáticos del bajo. Para reforzar la dirección, se pueden hacer reguladores con la mano derecha.

La sección en Re mayor (ejemplo c.26) tiene un carácter lírico y tranquilo que presenta el momento más relajante de toda la Fantasía. Por la misma razón, se aconseja hacer un fraseo cantado sin *rubatos* que alteren la estabilidad del pulso y respetar la articulación. Se sugiere buscar un sonido cálido y redondo a través del toque y hacer el mínimo uso del pedal. Las repeticiones en esta sección requieren de un cuidado especial dada la cantidad de veces que aparecen. Para darle una intención diferente a cada una, se pueden asociar las frases del registro medio con una mezzosoprano y las de registro alto con una soprano; además de cuidar los pequeños adornos de variación.

Para la sucesión de acordes del final de esta sección (ejemplo c.34) se sugiere generar expectativa a través del manejo de dinámica y el valor de los silencios. Se aconseja realizar la última figura (Si mayor 7) indicada en piano a través de un cambio de color; ya que si se hace demasiado piano, la tensión generada por el *crescendo* se pierde. De igual manera, se sugiere cuidar que la duración del último silencio con calderón se mantenga lo suficiente para no perder la tensión que enlaza con el

fuerte inicio del Allegro; aunque esa medida dependa de la intuición y el momento.

Allegro

Presenta un carácter agitado y tenso que se sugiere mantener durante toda la sección. Para el inicio (ejemplo c.36) se aconseja cuidar el contraste dinámico y realizar un cambio de color en la respuesta. Para los acordes se sugiere un ataque *portato* y profundo así como respetar el silencio de dos tiempos.

La sección intermedia tiene un carácter lírico pero tenso, a diferencia del pasaje lírico en Re mayor del Adagio. Este pasaje se indica en piano y se sugiere planear el *crescendo* para llegar a la siguiente sección en *forte*.

Para la cadencia (ejemplo c.82) hay que cuidar que la tensión hacia el Mi bemol se mantenga, ya sea que se llegue por arpeggio o escala. Los puntos de apoyo (Fa con séptima menor) no tienen indicado ningún calderón y alargarlos rompe la continuidad y la tensión, por lo cual no es recomendable hacerlo. Para las notas del arpeggio descendente del final de la cadencia se aconseja un toque *portato* para diferenciarlas del Mi bemol al que llega la escala cromática ascendente. Finalmente, se sugiere buscar un sonido redondo para las últimas dos notas (Mi natural y Mi bemol) así como cuidar que su duración sea la misma.

Andantino

Está escrito de manera orquestal por lo cual se sugiere buscar timbres que, según el registro, sean convenientes para cada motivo o frase. Para el fraseo de estos motivos se aconseja apoyar la primera nota y hacer el final de frase con la salida de la mano. Este gesto ayuda a dirigir la idea. Dado el número de repeticiones que se presentan, se sugiere buscar un color diferente sin perder el fraseo propuesto al principio.

Para lograr el efecto dinámico de la progresión final (ejemplo c.118) y por el manejo de registros que se presenta, se aconseja buscar un color diferente para cada motivo. Se puede asociar un sonido denso y opaco para el primer motivo y uno más ligero y brillante para el último, por ejemplo.

Più Allegro

La dinámica, agógica y los valores de treintaidosavo sugieren un carácter agitado. Para lograr dicho carácter se sugiere mantener el *forte* todo el tiempo y cuidar el balance para resaltar lo más importante y lograr claridad armónica. Para la mano izquierda, se sugiere dirigir el peso hacia el quinto dedo porque el bajo lleva el motivo de cuatro notas ascendentes que, además de ser un elemento constante en la obra, define los

cambios armónicos. Debido a los choques armónicos que se dan entre ambas voces, no es recomendable utilizar el pedal. Para los tresillos se aconseja hacerlos ligeros y apoyar la última nota. Para este efecto, se puede levantar la mano para preparar el siguiente ataque. Para los bajos con valor de cuarto se puede buscar un sonido profundo para darles presencia, ya que también son elementos constantes que unifican la obra.

En la segunda sección surge un pasaje que parece improvisado pero que resume las tonalidades que se han presentado a lo largo de la obra (ejemplo c.141). Por esta razón se sugiere generar una atmósfera continua; así como cuidar la articulación, iniciar los arpeggios en *piano* y conducir los acordes en *forte* hacia la caída del tiempo fuerte para definir la siguiente tonalidad.

Tempo primo

Es importante retomar el carácter del inicio de manera que se cierre el círculo que ha generado el discurso hasta el momento.

Para el pasaje final (ejemplo c.173) se sugiere exagerar los contrastes dinámicos y resaltar el paso de Sol a La bemol en el bajo. Para la escala de la voz intermedia se aconseja asociar el sonido con algún instrumento de aliento y mantener la tensión generada por el cromatismo hasta llegar al Mi. El adorno indicado en la voz superior se sugiere ligero para lograr claridad y coherencia con la melodía.

Para las escalas finales se sugiere un carácter enérgico y sopresivo dado por el contraste dinámico. De igual forma, se aconseja pensar las tres escalas dentro de un mismo impulso y cuidar el octavo ligado de la primera escala. Este valor es importante porque unifica la obra al hacer referencia al Do cuarto con puntillo del motivo inicial.

Análisis: Sonata en Do menor K.457

Las tonalidades Re menor y Sol menor habían sido utilizadas por el compositor para generar emociones y atmósferas tristes, desesperadas y oscuras, principalmente. Sin embargo, hacia la última década de su producción, comenzó a utilizar frecuentemente la tonalidad de Do menor. Ésta se asocia con sus grandes obras para piano compuestas alrededor de la misma época, como el Concierto para Piano K.482 (1785) por mencionar un ejemplo. Por otro lado, en la ópera fue utilizada para representar escenas tenebrosas y trágicas, como en La Flauta Mágica o Bastián y Bastiana. Por lo tanto, se puede asociar esta tonalidad con obras extensas con una carga emocional de enojo, obscuridad y dramatismo.

La Sonata K.457 fue compuesta en octubre de 1784 y tiene la característica de utilizar los registros más bajos del instrumento de la época. Está escrita en tres movimientos Molto Allegro, Adagio y Allegro assai, en los cuales la forma sonata está presente de diferentes maneras que se explican a continuación.

Relación con la Fantasía K.475

Ambas obras se sostienen por sí mismas, es decir, se pueden interpretar de manera individual, aunque suelen tocarse en conjunto. Sin importar las diversas opiniones o años de publicación, las obras contienen material estructural que las relacionan. Los elementos constantes mencionados y analizados en la Fantasía están presentes en la Sonata. Las suspensiones, principalmente La bemol-Sol, y los motivos de cuatro notas descendentes o ascendentes son recurrentes y utilizados similarmente. Finalmente, la fórmula cadencial del final de la Fantasía es reutilizada al final de la Sonata.

El análisis de la Sonata muestra los aspectos más relevantes de cada movimiento donde resaltan los elementos unificadores mencionados.

Nota: para los ejemplos se utiliza nomenclatura en inglés

Molto Allegro

Respetar la forma sonata del primer movimiento con una estructura A-B-A-coda.

ESQUEMA ESTRUCTURAL			
Exposición	Desarrollo	Re exposición	Coda
Primer tema c. 1-19 Puente c. 19-22 Segundo tema (Eb) c. 23-35 c. 36-58 c. 59-67 c.67-71 Unión (repetición/desarrollo) c.71-74	c. 75-99 Material: motivo en C, Fm D, Gm, Bdis, Cm y G. Puente y segundo tema 1 (Fm).	Primer tema c.100-118 Puente c.118-120 Segundo tema en tónica c.121-68	c. 168-185

Inicia con un arpeggio ascendente sobre la tónica cuya indicación en *forte* y articulación sugieren un carácter declamatorio (rojo). Un silencio de octavo con puntillo introduce la respuesta cuyo matiz en piano y carácter ligero compensan la frase (azul). La disposición de las voces en la respuesta resaltan las notas Sol y La bemol (amarillo) que serán recurrentes a lo largo de la obra. La frase se presenta después en la dominante y su respuesta resuelve a la tónica.

Molto Allegro

Köchel Nr. 457

14b

i I vii7 V vii7 i

c. 1

Tras un silencio de cuarto se introduce una frase que presenta dos melodías sobre un bajo pedal en el V (recuadro naranja). La melodía de la voz superior (naranja) presenta el motivo constante de cuatro notas descendentes. Va de Mi bemol a Si becuadro, se mantiene en contratiempo y se repite igual. La otra melodía (morado) forma una cuarta descendente que va de Sol a Re a través de pasos cromáticos y se repite un registro arriba de manera que queda en la voz superior.



c. 9

En la siguiente frase el dibujo del bajo se modifica (recuadro verde) y conduce la armonía. La primera nota de cada grupo de octavos lleva una línea melódica (verde) mientras que en la voz superior los acordes sincopados presentan el motivo La bemol-Sol (amarillo). Todo conduce a una cadencia (I-IV-V-I) que relaja la tensión y enlaza con el puente.

V VII7 i6 V7 I VII7 i6 V7 I IV K64 V7 I

c. 13

El puente retoma el motivo de unísono ascendente y sustituye la respuesta por un pasaje que prepara la modulación. En el bajo se introduce el motivo unísono sobre el (V) del relativo mayor contrastado por figuras de tresillos en la voz superior.

El segundo tema se presenta en el relativo mayor Mi bemol y tiene un carácter lírico. Se desarrollan cuatro secciones que se presuelven al presentarse sobre la tónica en la re-exposición.

La primera sección está acompañada por un bajo Alberti y la melodía presenta pasos cromáticos (morado) principalmente.

c. 23

En la segunda sección los motivos melódicos se pueden entender como pregunta-respuesta por el cambio de registro, dirección y figura que presentan. Resalta la figura de mitad ligado a cuarto (rojo) que concluye cada semifrase, ésta es ascendente en la pregunta y descendente en la respuesta. El bajo lleva una melodía secundaria y un pedal sobre Si bemol que se sugiere mantener lo más ligero posible.

The musical score shows measures 235 to 240. The treble staff contains a melodic line with red boxes highlighting phrases like G4-A4-B4 and F4-G4-A4. The bass staff has a secondary melody and a pedal point on Bb3. A purple box highlights a unison passage in the bass staff (measures 238-239). A yellow box highlights a cadence in the bass staff (measure 240). Chord symbols include K64, ii, vii7/vi, Fm, and i. Fingerings and dynamics like *p* and *f* are indicated.

c. 36

Al finalizar ambas frases, la atmósfera lírica es interrumpida por un motivo de unísono en *forte* que asciende cromáticamente desde Si bemol hasta Re bemol mientras el bajo se conduce por movimiento contrario (recuadro morado). Después del silencio de mitad se introduce una figura de carácter lírico sobre Fa menor que conduce al final de frase donde destaca el elemento constante Sol-La bemol (amarillo). Se forma una cadencia rota que a su vez enlaza al motivo unísono en *forte* (recuadro morado) a través de un motivo cromático descendente (morado). Después del silencio se desarrolla una prolongación de Fa menor con un arpeggio descendente con figuras de tresillo que después asciende con octavos hasta resolver con una cadencia perfecta. La misma cadencia con el elemento Sol-La bemol enlaza a la tercera sección al resolver a Mi bemol.

La tercera sección presenta el momento más rico en articulación en un pasaje se compone de dos frases contrastantes desarrolladas sobre el mismo material armónico y melódico. La melodía se puede simplificar a Mi bemol-Fa-Sol-La bemol-Si bemol y Do. La primera frase (morado) se utiliza la figura ligada de tres notas con paso cromático. La segunda frase (verde) duplica la nota melódica en *staccato* y avanza a la siguiente a través de un trino. El acompañamiento se presenta un resgitro más abajo y asciende hasta enlazar con la cadencia.

La sección termina con una cadencia perfecta sobre Mi bemol con acordes en bloque con valor de cuarto. La caída a la tónica enlaza con la última sección del segundo tema. Ésta presenta un patrón de escalas descendentes con figura de tresillo y remates en el bajo que se mueven sobre I/IV y VII/I. Se repite igual una octava abajo donde la caída a la tónica despliega el arpeggio ascendente del tema A sobre Mi bemol marcando el final de la exposición.

c. 59

Desarrollo

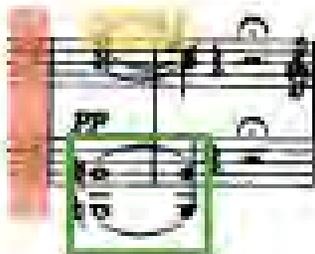
Presenta el arpeggio en unísono del tema A sobre el homónimo Do mayor (rojo) y utiliza el mismo recurso del puente para hacer la inflexión a Fa menor; es decir, el pasaje de tresillos en la voz superior (azul) contra el arpeggio en unísono en la voz inferior sobre el séptimo disminuido con séptima (vii dis7) de Fa menor (rojo). Sobre esta región tonal se representa el material de la sección 1 del segundo tema (ej.1 página anterior).

c. 75

El segundo tema sobre Fa menor enlaza con un desarrollo que presenta el arpeggio del tema y la línea melódica con figuras de tresillo que completan la armonía. Inicia con el arpeggio sín unísono en la voz superior sobre Fa menor (ejemplo 1), luego se invierten las voces y se duplica el arpeggio sobre Re mayor. Regresa a la voz superior sin unísono y pasa por Sol menor, Si disminuido para llegar a Do menor y finalmente Sol mayor donde se vuelve a duplicar. A partir de la presentación del arpeggio en Sol menor, el primer octavo de cada tresillo lleva una melodía secundaria. Finalmente, se hace la cadencia VII^{dis}/I-V⁷ para regresar a Do menor (ejemplo2). La importancia e intención de esta cadencia se enfatiza por su duración, ya que el bajo se mantiene por 5 tiempos mientras el motivo La bemol-Sol genera el paso de la séptima del VII^{dis}/I a la quinta de Do menor. Al resolver a la tónica se genera tensión a través de un silencio con calderón.



Ejemplo 1 c. 83



Ejemplo 2 c. 98

Reexposición

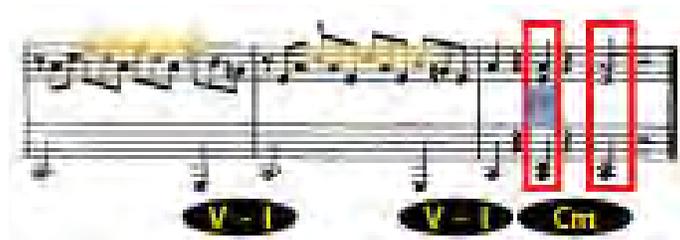
Presenta una variación en el puente al traslapar el arpeggio sobre Do menor entre las voces, seguido por otra frase que se mueve sobre La bemol y Re bemol que enlaza con el segundo tema en la tónica como lo indica la forma. La cadencia entre la sección 2 y 3 del segundo tema sucede igual sobre Fa menor sólo que esta vez mantiene los tresillos en el ascenso. La última sección del segundo tema concluye en Sol con séptima (G⁷) (V) para enlazar con la coda.

Coda

Inicia con el arpeggio del tema A traslapado donde sólo el bajo hace el unísono. Primero se realiza sobre Do menor, luego La bemol y finalmente se desarrollan tresillos en la voz superior en oposición al arpeggio sobre el VII/V. Para finalizar, el bajo presenta una melodía (amarillo, ejemplo 1) que se duplica y completa con los tresillos de la voz superior. El silencio del primer octavo de tresillo da a entender que los dos restantes son un eco de la melodía principal, por lo que se sugieren más ligeros. El patrón de tres compases, que finaliza con el paso cromático Fa-Fa sostenido-Sol (morado), se repite una octava abajo para enlazar con la frase final que forma una cadencia perfecta.



c. 176



c. 182

Adagio

Tiene forma sonata-rondó dentro de una estructura ternaria construida sobre Mi bemol.

Se presenta un esquema estructural para tener una noción general del movimiento.

ESQUEMA ESTRUCTURAL		
Parte 1	Parte 2	Parte 3
Tema c. 1-7	Episodio 2 (Ab) c.24-31	Tema-variación c.41-47
Episodio (V) c. 8-16	Episodio 2' (Gb) c.32-37	Coda c.47-57
Unión c.16	Cadencia c.38-40	
Tema-variación c.17-23		

El tema abarca siete compases y presenta los motivos que se van a desarrollar y a variar a lo largo de la pieza. El tema se puede dividir en dos frases de tres compases donde la segunda frase presenta una variación de los motivos y concluye en un compás de resolución (c.7) que afirma la tónica. El silencio de cuarto funciona como una pausa para concluir la atmósfera del tema e introducir los episodios. Destacan los elementos constantes como los pasos cromáticos (morado), el motivo Sol-La bemol (amarillo) que es ornamentado y el motivo de cuatro notas ascendentes (azul).

c. 1

The image displays a musical score for a piano piece, measures 1 through 7. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into two systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is annotated with several colored boxes highlighting specific motifs: a red box highlights the first three measures of the first system; a yellow box highlights the fourth measure of the first system; an orange box highlights the first measure of the second system; a purple box highlights the second measure of the second system; a blue box highlights the third measure of the second system; a green box highlights the fourth measure of the second system; a light blue circle highlights the final note of the second system; and a light blue box highlights the first measure of the third system. The text 'c. 1' is located to the left of the first system.

En la parte central se presenta un episodio sobre La bemol. El pasaje está formado por dos voces de las cuales la primera forma una cuarta descendente Mi bemol, Re bemol, Do, Si bemol y la segunda desarrolla las mismas notas en diferente orden Do, Si bemol, Mi bemol, Re bemol. Ambas melodías se sostienen sobre una nota pedal de (I) y (V) de La bemol. Para concluir el pasaje se hace un contraste a través del cambio de registro y dinámica. El Re becuadro del último motivo (verde) es la anacrusa de la siguiente frase por lo que se sugiere realizar un cambio de carácter y sonoridad. Más adelante se presenta el mismo episodio sobre Sol bemol que conduce a una cadencia para regresar al tema en la tónica Mi bemol (parte 3).

c. 24

El final del movimiento es igual al final de la parte 1 con la diferencia que el primero sucede en la dominante y éste último sucede en la tónica. En el penúltimo compás la resolución V-I se repite tres veces mientras disminuye la dinámica. La última figura melódica cambia de dirección (rojo) y la disposición de los acordes forma el elemento La bemol-Sol (amarillo). La segunda parte de la cadencia hace un contraste dinámico, invierte las voces y cambia la disposición de los acordes. Finaliza con un elegante giro donde la dominante es la que cambia de dirección y el Mi se mantiene.

c. 56

Allegro assai

Está en Do menor y tiene forma sonata-rondó con la indicación *agitato*.

ESQUEMA ESTRUCTURAL								
Tema c.1-44	Puente c.45	Segundo tema Eb c.46-96	Puente c.96-103	Tema c.103-142	Puente c.143-166	Segundo tema Cm c.167-220	Tema c.221-271	Coda c.273-319

El tema es anacrúsico y con retardos y el bajo apoya la caída del tiempo fuerte. El argumento abarca dos frases de las cuales la primera se repite una octava abajo y la segunda cierra con una cadencia perfecta (rojo). En seguida y con gran fuerza, también en anacrusa, aparece la figura de cuatro notas descendentes (azul) seguidas de octavas sobre Sol cuya armonía se mueve entre tónica y dominante (naranja).

El patrón se repite y presenta dos acordes arpegiados sobre el VII^{dis}7 y I (amarillo) que hacen referencia a los mismos acordes de la exposición del primer movimiento. A éstos le siguen tres acordes sobre el V (verde). El calderón (rosa) alarga los silencios para generar expectativa y dar fuerza a la respuesta contrastante (óvalo azul). Finaliza con una cadencia perfecta (rojo) similar a la del c. 15-16. El tema se repite desde la figura de cuatro notas descendentes hasta la cadencia perfecta con apoyatura en el c.44.

El paso cromático Fa sostenido-Sol-La bemol se encuentra en los retardos del tema (amarillo). Sin embargo, adquiere mayor relevancia al presentarse con un carácter recitativo y en piano (óvalo azul). Este momento hace referencia al inicio de la Fantasía ya que utiliza las mismas notas Do-Mi bemol-Fa sostenido-Sol-La bemol.

Allegro assai

c. 1

En último puente se presentan dos pasajes con la misma estructura, el primero sobre Fa menor y el segundo sobre Sol menor (ejemplo). El cambio de región tonal se marca con tres acordes con el bajo por movimiento contrario seguidos de un silencio con calderón, que hacen referencia al tema. Las siguientes dos frases contrastantes dibujan el paso cromático Sol-Fa sostenido en el bajo al moverse sobre el i-V (amarillo). En la voz superior se hace una variación de la segunda menor entre Re y Mi bemol (recuadro amarillo). La idea concluye con una cadencia (verde) que resuelve a Do menor para introducir el segundo tema en la tónica.

Esta cadencia, enfatizada por el valor de compás completo y el *fp*, hace referencia a la que concluye el desarrollo del primer movimiento. Igualmente, es recurrente la presentación de una misma estructura sobre dos regiones tonales.

El segundo tema se desarrolla en las mismas tonalidades que el tema B del primer movimiento, Mi bemol y Do menor; y de la misma forma se sugiere cuidar la articulación y el fraseo.

Al final del segundo tema en ambas tonalidades se presenta el motivo constante de cuatro notas ascendentes (azul).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 289 to 301. The score is presented in two systems. The first system (measures 289-300) features a descending sequence of notes in the right hand, with a red box highlighting measures 293-300. The second system (measures 301-301) shows an ascending sequence of notes in the right hand, with a red box highlighting measures 301-301. The left hand accompaniment is also visible. The score is annotated with various colors and boxes to highlight specific musical elements.

c. 289

El final está construido sobre dos secuencias. La primera (c.293) inicia en la tónica y desciende por Si bemol-La bemol, omite el Sol, continua con Fa-Mi bemol-Re bemol (verde) que es ajeno a la tonalidad, Do y Si becuadro. En el c.301 se invierten las voces y se forma el arpeggio del VI (La bemol) en diferentes registros. La siguiente secuencia hace el giro cromático alrededor de Sol, nota que había sido omitida en la primera secuencia. El giro Fa sostenido-Sol-Lab (azul) seguido de la resolución

cadencial Fa becuadro-Sol-Do (recuadro azul) aparecen en el registro más grave en contraste al registro alto de la primera secuencia descendente. El pasaje final forma una cadencia perfecta que se invierte para terminar en el registro grave. Remata con dos acordes en Do menor que concluyen con fuerza toda la obra. Tiene la misma fórmula que el final del primer movimiento, donde también se repite el patrón una octava abajo y cierra con dos acordes en tónica con silencios entre ambos.

Las secuencias resumen los giros cromáticos que la Fantasía presenta hacia el final del *Tempo Primo*. La figura del pasaje final de este Allegro (Sol-La-Si-Sol-Do) es similar a la del c.19 de la Fantasía que aparece sobre Sol mayor (Re-Mi-Fa sostenido-Sol-La-Fa sostenido-Sol) y en el *Tempo Primo* sobre Do menor (Sol-La-Si-Do-Re-Si-Do).

Sugerencias técnico-interpretativas Sonata en Do menor K.457

Molto Allegro

Tiene un carácter muy enérgico y rítmico con momentos líricos contrastantes. Para lograr la atmósfera y el carácter, se aconseja pensar el impulso por compás para evitar que las ideas se fragmenten. Así mismo, se aconseja escuchar el Concierto para Piano K.491 y el Cuarteto con piano K.478 para tener referencias de orquestación, fraseo, dinámicas y sobretodo, intenciones.

Para los arpeggios del tema (c.1) se sugiere poner pedal sólo en la primera nota con valor de mitad y cuidar que la última nota sea más ligera para que no altere la caída del tiempo fuerte. Para la respuesta se aconseja buscar un sonido ligero, especialmente para el trino, y apoyar más las notas Sol y La bemol como indica la articulación.

Para el pasaje sobre Sol mayor (c.9) se sugiere acompañar el impulso de las melodías, que va de *piano* a *forte*, con reguladores en el bajo. Ambas melodías se distinguen por la manera en que están compuestas por lo cual pueden tocarse en el mismo plano sonoro.

El carácter lírico del segundo tema (c.23) se puede lograr al mantener el bajo parejo y piano y apoyar las notas que llevan la melodía secundaria implícita. Para la voz superior se aconseja buscar un sonido ligero y cantado, así como exagerar las articulaciones y pasos cromáticos con el fin de lograr mayor expresividad.

Aunque en la sección de pregunta respuesta (c.36) el registro proporciona una diferencia natural, se sugiere asociar los registros con diferentes instrumentos para darle a cada figura un color particular. Así mismo, se aconseja utilizar el silencio de cuarto para preparar el ataque de la siguiente semifrase.

Para la frase del final del segundo tema, que presenta riqueza de articulación (c. 59), se sugiere mantener la melodía ligera. El *forte* se logra naturalmente por la densidad rítmica y el cambio de registro del acompañamiento. Para todo el pasaje se puede asociar el sonido con el de una flauta u otro instrumento de aliento que sea brillante y ligero.

Para la cadencia que concluye la exposición (c66-67), atacar los acordes con presencia y carácter conclusivo. Se puede asociar la sonoridad con el *tutti* de la orquesta y en caso de poner pedal para redondear el sonido, se aconseja cortarlo junto con la salida de las manos.

Desarrollo

Esta sección requiere principalmente de balance, por lo que se sugiere mantener los tresillos por debajo del arpeggio pero no tanto como para perder el *forte* y la tensión (c.83). Para la cadencia es importante aprovechar la sonoridad del registro dentro del matiz indicado, que no se aconseja demasiado *pp*. Se sugiere también dar un bajo profundo y timbrar la nota superior de cada acorde para resaltar el paso de La bemol a Sol. Finalmente, se aconseja tomar en cuenta que la medida del silencio con calderón determina la fuerza expresiva de la reexposición del tema.

Reexposición

Se sugiere que los ataques, timbres, dinámicas y articulación sean coherentes entre la exposición y la reexposición; debido a que la representación de los temas en la tónica implica una resolución que le da a cada motivo una intención diferente.

Hacia el final de la Coda (c.176) se presenta la última nota de cada compás en *forte* y dado que no son acentos sólo se requiere de mayor apoyo en el bajo. Para la frase final (c.182) se sugiere desligar los bajos y resaltar la primera nota de cada tresillo. Para los últimos acordes se aconseja preparar el ataque para lograr el *pp*.

Adagio

Presenta un carácter tranquilo y lírico en los extremos mientras que la parte central contiene la carga emocional más oscura. Para la interpretación se sugiere asociar la intensidad vocal con las melodías de manera que éstas lleven una dirección clara.

El pedal ayuda a redondear los sonidos y ligar puntos importantes de las frases; sin embargo, se sugiere cuidar que no altere los silencios ni los adornos.

Por la extensión del movimiento y la repetición del tema con variaciones en las figuras rítmicas, articulación, ornamentación, dirección de los motivos y disposición de las voces; representa un reto para la memoria. Una duda sobre algún adorno o cambio de articulación, por ejemplo, rompe la conducción de la voz y altera el sentido. Para los episodios se requiere claridad para poder resaltar los elementos que tienen en común, ya sea con otro episodio o con el tema. Lo mismo sucede con la coda.

Para tener noción del fraseo, principalmente de la indicación *sotto voce*, se sugiere escuchar la *Serenata* para alientos K.388 o el aria “*Per pietá*” de la ópera *Così fan tutte*.

La indicación *sotto voce* se puede asociar con un *mezzoforte* y el *forte* indicado en el c.2 puede entenderse como un incremento de sonoridad y cambio de color que genera el contraste. Se sugiere buscar una intención para cada idea y buscar la medida de los impulsos según las frases. Así mismo, se aconseja utilizar los silencios para marcar las conclusiones de cada idea y preparar el ataque de la siguiente.

Las secciones sobre La bemol y Sol bemol son relevantes porque cambian la atmósfera radicalmente por el cambio de tonalidad, registro y valores que presentan; por lo que no pueden pasar desapercibidos. Estos episodios encuentran su relación con el pasaje sobre pedal de Sol mayor de la exposición del Molto Allegro (c.9). Por lo tanto, esta estructura en la Sonata se realiza sobre Sol bemol-Sol y La bemol que hace referencia al cromatismo Fa sostenido-Sol-La bemol constante en la Fantasía y en el primer movimiento de la Sonata.

Allegro assai

Por la relación entre métrica (3/4) y velocidad se aconseja sentir el pulso por compás completo. El carácter es muy agitado y angustiante. Los silencios son indispensables para generar la atmósfera ya que son los encargados de los enlaces, las respiraciones cortas y la generación de expectativa. Así mismo, se presentan los elementos constantes que le dan unidad con respecto a los otros dos movimientos y la Fantasía, donde la estructura de la cadencia final es uno de los más importantes.

Para el inicio del tema se sugiere seguir el fraseo con el gesto de la mano derecha y cuidar que la salida de la última nota de cada figura no esté acentuada para no alterar la sensación del compás. Para la parte enérgica introducida por la figura descendente se aconseja mantener el *forte* y conducir las octavas de Sol hacia adelante y mantenerlas ligeras. Para los acordes se sugiere realizar el arpeggio cerrado y dirigir el peso hacia la nota superior. En el último acorde sobre el (V) se puede abrir el arpeggio como recurso expresivo.

Para los pasajes con cambios rápidos de articulación es recomendable buscar una salida rápida de la tecla. Los pasajes con octavas en *forte* requieren del apoyo de todo el cuerpo para que contrasten con una sonoridad redonda.

El cambio de registro le da un cambio de color natural a las repeticiones; sin embargo, se sugiere asociar el registro con diferentes instrumentos. Para el Do del último motivo de cuatro notas (c.293) se aconseja un súbito cambio de color ya que es el inicio de la secuencia final.

Para la secuencia final se sugiere mantener el *forte* desde el inicio marcado por el Do del c. 293. También se aconseja invertir las manos en el c.301 donde está el arpeggio de La bemol (VI) y cruzar la mano izquierda para lograr las notas del registro

agudo. El Do que inicia el pasaje final también determina el final de ambas secuencias, por lo que se sugiere el mismo ataque que las notas largas de la segunda secuencia y cortarlo abruptamente.

Robert Schumann

Sonata en Sol menor Op.22

Contexto del siglo XIX

El periodo Romántico se ubica de manera amplia entre 1789 y 1914 ya que cada rama artística tuvo su punto climático en diferentes momentos que a su vez diferían según el país en que se desarrollaron. En la literatura, por ejemplo, los alemanes definen la década a partir de 1790 como la fecha de inicio mientras que los franceses establecen la de 1830. Otra teoría, que se entiende más como una moda, considera el romanticismo como el opuesto al clasicismo durante el periodo comprendido entre 1740 y 1830 (Longyear, 1969). En sí, es imposible proporcionar el lapso exacto en que sucedió este periodo debido a que se dieron numerosos cambios aislados.

El Romanticismo musical, dada la cronología, se refiere a generaciones que forman una unidad estilística. Por esta razón, se marca la década de 1880 como el final de esta unidad dado que fallecen los compositores que habían alcanzado su madurez hasta esa fecha. En la literatura se considera 1843 como el final del periodo tras el fracaso de la obra dramática “*Les Burgraves*” Los Burgraves⁶ de Victor Hugo (Taruskin, 2005). A este suceso le siguieron géneros como el realismo, el naturalismo y el simbolismo, los cuales comparten características románticas.

Otra dificultad para establecer los límites del periodo se da por la coexistencia de éste con otras líneas de pensamiento, principalmente al inicio y al final. Por ejemplo, entre 1790 y 1799 el nuevo lenguaje musical coexistió con el lenguaje de Haydn. En el otro extremo, de 1890 a 1914, este lenguaje se transformó en lo que se conoce como música moderna, por decirlo de alguna manera (Samson, 2002). Estos cambios aislados son los que hacen imposible definir las fechas exactas.

Este movimiento tuvo un fuerte impacto en países como Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia, Polonia, Italia, España, entre otros. El romanticismo dio mayor peso a la lucha por encima de la realización y sobre todo a la inspiración y las emociones por encima de la razón.

Durante el siglo XIX los acompañamientos musicales aumentaban por exigencia de la ópera y la canción. Los compositores buscaban generar melodías más expresivas, armonías coloridas y experimentar con la rítmica y los timbres instrumentales. En las otras ramas artísticas como la poesía, el teatro, artes plásticas, entre otras, también surgieron nuevas tendencias.

La música influyó fuertemente a los escritores alemanes mientras que en los escritores de la Revolución Francesa su papel no tuvo tanta fuerza. La unión entre poesía y música iba más allá del hecho de juntar palabras con sonidos, cosa que ya sucedía en la ópera. El significado estaba en el interés por dar a la música una

6. **Burgrave:** palabra que procede del alemán *Burggraf*, de Burg “ciudad, villa” y *Graf* “conde”.

narrativa que generara un imaginario visual. Esta búsqueda llevó a la creación de géneros como la canción, el ciclo, el nocturno o el poema sinfónico, por ejemplo (Samson, 2002, p.153).

Los músicos del siglo XIX, a diferencia de los del siglo anterior, adquirieron más capacidades e intereses en otros campos aparte del musical. Carl Maria von Weber y Robert Schumann, por ejemplo, fueron escritores además de compositores. Felix Mendelssohn era pintor junto con Mikolajus Ciurlionis cuyos cuadros con títulos musicales hacen referencia a la sinestesia. Otros fueron cronistas o editores de música antigua como Johannes Brahms o Piotr Ilich Tchaikovsky.

Romanticismo alemán

La música del siglo XIX fue dominada por compositores que nacieron entre 1803 y 1813 como Frédéric Chopin, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Franz Liszt, entre otros. Estos músicos tuvieron la oportunidad de ocupar los lugares que habían dejado grandes compositores previos como Ludwig van Beethoven, por ejemplo. La vida en las ciudades alemanas estaba llena de música alrededor de 1830. En ese tiempo se generó mucha competencia tanto en el periodismo como en las salas de conciertos y teatros de ópera. Debido a múltiples causas, muchos de estos jóvenes compositores murieron antes de 1850. Franz Liszt y Richard Wagner, por el contrario, tuvieron una larga vida que justificó el tiempo que tardaron en alcanzar su madurez. Es decir, su obra tuvo mayor influencia hacia la segunda mitad de su vida (Taruskin, 2005).

Alemania dejó un enorme legado romántico gracias a sus compositores. Felix Mendelssohn, por ejemplo, fue para los escandinavos y anglosajones un modelo de compositor académico. Por el contrario, la estética del *Lied*⁷ y las ideas con respecto a la música instrumental de Schumann trascendieron influenciando la producción musical después de 1860 (Longyear, 1969, cap.4).

Sociología del romanticismo musical

Las diferencias entre el periodo Clásico y Romántico son notables en los cambios de función y estatus social. La vida del músico del siglo XVIII era regida por la Iglesia, la corte o el patronazgo. Por el contrario, los músicos del siglo XIX se independizaron de estas instituciones; suceso que se vio reflejado en un significativo ascenso de estatus social. Johann Nepomuk Hummel y Richard Wagner fueron de los pocos compositores que continuaron al servicio de una corte.

7. **Lied**: canción lírica breve para voz solista y acompañamiento de piano, generalmente, propia de los países germánicos en la música clásica y romántica.

La situación de los compositores con las editoriales también cambió. Surgieron leyes de derechos de autor que impidieron que éstas abusaran de los músicos. Los papeles se invirtieron y el editor comenzó a depender de las relaciones que hiciera con los alquileres de partituras y los compositores.

Los Conservatorios lograron adquirir apoyo tras la fundación del Conservatorio de París en 1795. Estas instituciones proporcionaron oportunidades de trabajo a los músicos debido a que generaron puestos para instrumentistas, cantantes, compositores, etc. Desde su origen en Italia, los Conservatorios tenían la misión de enseñar a los huérfanos. Así mismo, no había distinción de géneros, se enseñaba desde banda militar hasta orquesta sinfónica. También, los maestros obtenían las mismas recompensas sin importar si eran reconocidos virtuosos o músicos humildes.

Con mejores oportunidades, la música se convirtió en el medio para ascender en la escala social. Esto tuvo como consecuencia el surgimiento del promotor o empresario musical. Esta figura, independientemente de su integridad, fue importante por la difusión musical que logró.

La Revolución Industrial impactaba favorablemente en diferentes aspectos de la música y del músico. Los públicos crecieron gracias al mejoramiento del transporte ferroviario y marítimo. El precio de las partituras disminuyó gracias a la imprenta. Los avances en metalurgia y en general el avance tecnológico, hicieron que la producción de instrumentos fuera más rápida, económica y sencilla. Los pianos evolucionaron, se añadieron válvulas a los instrumentos de metal, se colocaron el puntal y la mentonera en los instrumentos de cuerda, entre otras innovaciones en todos los instrumentos. Como consecuencia, los instrumentos fueron más accesibles para tocarlos y adquirirlos. Por otro lado, dichas innovaciones provocaron cambios en los timbres que los compositores decidieron aprovechar.

La industria musical se desarrolló de tal manera que surgieron fondos públicos para financiarlos. Este apoyo económico terminó por sustituir el que proporcionaban las cortes del siglo XVIII. A pesar de todo, fue necesaria la creación de

patrocinios, es decir, grupos privados para evitar el control absoluto por parte de los gobiernos. Fue entonces cuando surgieron instituciones como: *la Société nationale de musique*, *la École Niedermeyer* y *la Schola Cantorum*, por mencionar algunos (Longyear, 1969, cap.10).

Las profesiones

Los cambios sociales colocaron al músico en un mercado altamente competitivo en el cual había muchas libertades pero también muchos riesgos. Las oportunidades variaban constantemente según las modas, los eventos políticos y la economía. Las

enfermedades eran comunes y en muchos casos mortales, mientras que la exigencia técnica provocaba daños físicos irreversibles en los músicos.

Los compositores vivían de la ejecución y la docencia, pero pronto comenzaron a vivir sólo de la composición y dejaron de interpretar sus propias obras. Así mismo, se comenzaron a preocupar por trascender; es decir, componían con la intención de que sus obras permanecieran vigentes más allá de lo que duraban las temporadas de conciertos. El compositor del siglo XIX comenzó a concebir su obra como un argumento artístico y no sólo como un medio para adquirir comodidades. Las mujeres en Francia, por ejemplo, componían música de salón y romanzas, principalmente. Algunas de las más destacadas fueron Marie Jaëll, Löisa Puget y Josephine Martin. En Alemania destacaron por sus composiciones y virtuosas interpretaciones en sus instrumentos Clara Wieck, Fanny Mendelssohn, Sophie Menter y Louise Japha.

En cuanto a los instrumentistas solistas, comenzaron a predominar los pianistas virtuosos y los cantantes. La primera mitad del siglo se caracterizó por la revolución en la técnica pianística, dada en gran parte por los desarrollos que se dieron sobre este instrumento. Surgió el *stile brillante* que consistía en que los intérpretes mostraran su virtuosismo en público. Franz Liszt, Frédéric Chopin, Sigismund Thalberg, Jan Ladislav Dussek, entre otros, figuran como los grandes pianistas de la época. Las mujeres formaron *Le Ménestrel* (reino de las mujeres) en París alrededor de 1840. María Szymanowska, una de las más reconocidas, fue pianista de la *Philharmonic Society* de Londres. En menor medida con respecto al piano, surgieron otros grandes solistas principalmente en clarinete, corno y fagot. Uno de los violinistas más reconocidos fue Niccoló Paganini.

La profesión de Director surgió gracias al acelerado crecimiento de las orquestas. Los directores no recibían un pago fijo y solían dirigir con su arco o desde el piano, según el caso. La batuta comenzó a usarse en gran parte gracias a Felix Mendelssohn e Ignaz Moscheles alrededor de 1830. El violinista Francois-Antoine Habeneck comenzó a tratar a la orquesta de una forma democrática en la que todos los músicos ganaban lo mismo y el director el doble. F. A. Habeneck obtuvo su reconocimiento como director tras su dirección de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en París en 1831 (Samson, 2002).

Las editoriales comenzaron a aparecer en toda Europa, principalmente en Londres, París y Leipzig. En un principio añadían títulos que llamaran la atención para vender más, cosa que los compositores no aprobaban. En Leipzig, se enfocaron en las ediciones de repertorio de los siglos pasados así como obras contemporáneas. Dos ejemplos representativos son: la edición completa de la obra de Wolfgang Amadeus Mozart por *Breitkopf & Härtel* en 1798 y la primera edición completa de las obras para teclado y órgano de Bach por *Hoffmeister and Kühnel's Bureau de Musique* fundado en 1800 (Döhning, 1990, cap. V).

Robert Schumann: Vida y obra

En la casa de Schumann, a diferencia de la de Mozart o la de Bach, la música no era la principal actividad. Sus padres, August y Christiane, eran personas cultas con un gran sentido estético cuyo principal gusto era la literatura.

Robert nació el 8 de junio de 1810 en Zwickau, Alemania. Su padre, que era editor y vendedor de libros, le inculcó el gusto por la literatura, hecho que marcaría su vida y obra. Desde temprana edad adquirió gusto por la música y fue apoyado una vez más por su padre, quien le proporcionó un maestro de piano. A los siete años ya mostraba talento para componer así como para escribir poemas y ensayos principalmente.

Las obras de Robert Schumann son un claro ejemplo de unión entre el romanticismo literario y musical. Se vio influenciado por otros compositores como Ludwig van Beethoven o Franz Schubert, a partir de los cuales generó su propio estilo. Su fracaso como pianista virtuoso, a causa de la lesión en la mano⁸, lo llevó a lograr una intimidad que se percibe en sus composiciones. Su obra es como una autobiografía. Estudiar las obras de R. Schumann es como hacer un estudio psicológico que abarca todos sus aspectos (Taylor, 1987).

Su vida se vio afectada por fuertes acontecimientos y crisis psicológicas y emocionales que se reflejaron directamente en la producción de su obra.

El primer acontecimiento sucedió en 1833 cuando se intentó suicidar y coincide con sus primeras obras: las *Variaciones Abegg Op.1* y *Papillons Op.2*. Su estado comenzó a mejorar y logró mantenerse estable entre 1834 y 1840. Durante esos años de tranquilidad trabajó como director del periódico *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista de Música)(Taruskin, 2005) y compuso el *Carnaval Op.9* y el *Carnaval de Viena Op.26*.

Durante este temprano periodo, su personalidad ya se había dividido. Los personajes ficticios o alteregos Eusebio y Florestán ya estaban presentes en la mente del compositor. Eusebio, el introspectivo, había firmado el *Carnaval Op.9* y Florestán, el caprichoso e impulsivo, el *Davidsbündlertänze* (Danzas de la Liga de David), *Op.6 No.9 Lebhaft*, por mencionar una obra (Longyear, 1969, cap.4).

Su matrimonio con la pianista Clara Wieck en 1840 coincide con su producción de *lieder*. Durante todo este año explotó el género escribiendo aproximadamente 124. Algunos de los ciclos más interpretados son: *Myrthen, Liederkreis y Frauenliebe und Leben* (Taylor, 1987, cap. 6).

El valor de las canciones de Schumann se encuentra en la relación entre la voz y el piano, ya que este último no se reduce a hacer un acompañamiento. El *cantabile* presente en su obra es tanto para el piano como para la voz. También, la conjunción entre música y letra son característicos de sus canciones. Su conocimiento y admiración por la poesía le dieron material para crear canciones con versos de Heinrich Heine, Joseph von Eichendorff y Robert Burns, por mencionar algunos.

Tras el año de *Lieder* siguieron otros dos géneros que abordó con la misma intensidad también en el lapso de un año. En 1841 se dedicó a explorar las obras orquestales de las cuales destacan: el *Concierto para piano Op.54*, el *Concierto para violonchelo Op.129*, cuatro sinfonías y la *Konzertstück* (pieza de concierto) *para trompas Op.86*. En 1842, año de la música de cámara, compuso los tres cuartetos de cuerda, el Quinteto y el Cuarteto con piano.

Alrededor de 1844 aparece el Maestro Raro, la tercera personalidad de Schumann. El Maestro, que se caracteriza por su sensatez, surge como una especie de supergo que se manifiesta a través de las estructuras formales y el dominio del contrapunto.

En 1845 Schumann sufrió otro colapso nervioso cuyo malestar previo lo había llevado a renunciar a su trabajo en el periódico. El contrapunto caracteriza las creaciones de este año ya que realizó estudios canónicos y fugas, principalmente.

El gusto del compositor por la relación entre letras y notas se percibe también por el uso de acrósticos, los cuales se presentan desde sus obras tempranas. Por ejemplo, el *Carnaval Op.9* está construido sobre permutaciones de la palabra Asch⁸ que en notación musical alemana pasa a ser La bemol, Do, Si natural (Longyear, 1969).

El piano fue el instrumento que dominó su actividad. En sus primeras obras para este instrumento es constante la idea del baile de máscaras. *Papillons Op.2*, por ejemplo, está basado en la escena final de “*Flegeljahre*” (Años difíciles), novela de Johann Paul Friedrich Richter que representa un baile de máscaras. Las Danzas de la Liga de David “*Davidsbündlertänze*” fue la última obra en la que utilizó esta idea (Taylor, 1987, cap. 4-5). Después de las máscaras, Schumann se enfocó en representar retratos ambientales como en *Waldscenen Op.82* o el *Fantasiestücke Op.12*. La *Kreisleriana* y las *Novelletten* son algunos ejemplos de las series de grandes piezas que representan su estilo pianístico. La *Fantasia Op.17* muestra la libertad única con la que abordó y exploró la forma sonata. En general, sus composiciones pianísticas se construyen sobre motivos que junto con su particular empleo rítmico y armónico generan una sensación de inercia y contrastes expresivos.

8. **Asch:** ciudad en Alemania.

En 1854 Schumann tuvo otro intento de suicidio provocado en gran parte por la renuncia a su puesto de director en Düsseldorf dos años antes. A su vez, este hecho había sido consecuencia de su deterioro mental. Tras el fallido intento fue internado en una clínica en Endenich, hoy Bonn, donde permaneció hasta su muerte el 29 de julio de 1856.

Análisis: Sonata en Sol menor no.2 Op.22

La sonata no era una forma que los compositores románticos abordaran comúnmente porque contenía elementos, como el orden y la simetría, que pertenecían al orden Clásico. Robert Schumann, Johannes Brahms y Frédéric Chopin desarrollaron la forma sonata y lograron contextualizarla de acuerdo a su filosofía y estética de la época; razón por la cual se consideran sus principales representantes.

Entre 1831 y 1838 Schumann experimentó con la forma sonata y compuso la Sonatas en Fa sostenido menor no.1 Op.11, Sol menor no.2 Op.22 y Fa menor no.3 Op.14. La contradicción entre el número y el opus se debe a que la no.2 obtuvo el número de catálogo hasta su reimpresión en 1839 y no en su primera publicación.

Después de casi cien obras y durante otro periodo en la vida del compositor romántico, fueron publicadas las Tres Sonatas para piano Op. 118, las cuales tienen un enfoque dirigido al joven pianista que Schumann siempre estimó y aconsejó a través de su obra musical y literaria.

Una de las principales diferencias entre la sonata clásica y la romántica de Schumann se da por el proceso de composición en el cual se conciben los movimientos de manera independiente. Este aspecto se deduce por las fechas de composición y contenido de cada uno de éstos. Así mismo, suele retomar material de piezas compuestas previamente para desarrollar algún movimiento. Por ejemplo, la transcripción de la canción *An Anna* (para Anna) fue utilizada para el Aria de la Sonata en Fa sostenido menor. Otro caso es el del *Andantino* de la Sonata en Sol menor que se explica con detalle más adelante.

El análisis muestra los elementos constantes como la síncopa, los acentos, el manejo de la polifonía, títulos, cambios de tempo, estructura fragmentada e interrupciones que caracterizan el estilo de Robert Schumann.

La Sonata en Sol menor se compone de cuatro movimientos:

- I. *So rasch wie möglich-Schneller Noch schneller*
- II. *Andantino. Getragen*
- III. *Scherzo. Sehr rasch und markiert*
- IV. *Rondo. Presto, Prestissimo e Immer Schneller und schneller*

Nota: para los ejemplos se utiliza nomenclatura en inglés

I. So rasch wie möglich-schneller-noch schneller

La indicación quiere decir que se debe tocar lo más rápido posible; más adelante indica que se debe aumentar la velocidad (*schneller*) y después todavía más (*Noch schneller*). El movimiento tiene forma sonata y temas de carácter contrastante que se interrumpen súbitamente.

El esquema estructural muestra la tonalidad de cada tema así como las regiones a las que se hacen inflexiones en el desarrollo. El recuadro de color sugiere el carácter dominante de los pasajes, rojo para lo más ansioso y enérgico, azul para lo tranquilo y lírico y naranja para los puentes.

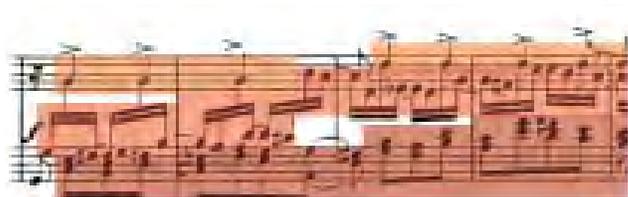
Forma Sonata			
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RE EXPOSICIÓN	CODA
Tema A Gm ■	D - 1 G/Cm-M/Fm/D ■	Tema A Gm ■	Tema A - var. Gm ■ <i>Noch schneller</i>
Puente Bb ■	D - 2 C / D / E ■	Puente Gm / G ■	
Tema B Bb ■	D - 3 (prog.) A / Edis7 ■	Tema B' G ■	
Transición ■	D - 4 Fm/Eb/Cm/G ■	Transición ■	
Conclusión Bb ■	Cadencia Dm / A - E/A/D ■	Cadencia (prog.) ■ <i>Scherzler</i>	
	D - 5 Gm/Fm/Cm ■		
	Cadencia Gm / Cm / D ■		

El movimiento inicia con el acorde de tónica que establece la tonalidad y el carácter dado por el *sf*. La sonoridad se expande por el calderón y el valor de compás completo. Se despliega el arpeggio sobre Sol menor cuyos valores de dieciseisavo y nota pedal estarán presentes a lo largo del movimiento. El motivo Sol-Fa-Mi bemol-Re del tema y la síncopa del segundo motivo serán desarrollados a lo largo de la pieza.

c. 1

En seguida, se genera la primera polifonía entre la repetición del tema en la voz superior contra el tema en la dominante que introduce el bajo. Después se oponen los temas en la tónica a manera de canon, donde se duplica en octavas el que lleva la soprano. Ambas voces llegan al (IV) para formar la cadencia IV-II-K64-V7 que resuelve al (I).

Al resolver a Sol menor (I) se presenta una progresión ascendente con un patrón de 3 voces sobre el (I) y (V), ver ejemplo 1. El acento en síncopa lleva la fundamental de cada armonía (naranja) mientras la voz intermedia genera suspensiones al introducir notas ligadas en los contratiempos de cada grupo de dieciseisavos. El descenso (ejemplo 2) continúa con tres voces sobre las mismas regiones tonales pero cambia de patrón. Se elimina el acento y la soprano lleva los dieciseisavos ligados (naranja), la voz intermedia lleva los valores de cuarto en síncopa y el bajo las suspensiones.



Ejemplo 1 c. 24

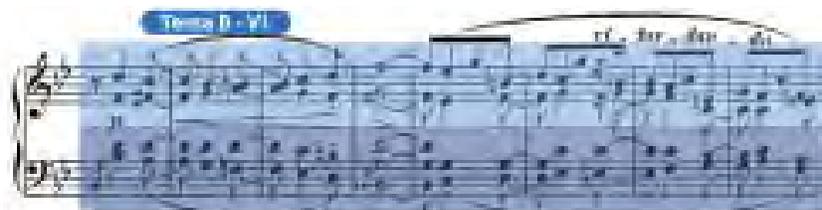


Ejemplo 2 c. 32

El final de la progresión enlaza al puente que sucede sobre el relativo mayor Si bemol (III). La primera parte presenta una nota pedal y un motivo cromático en las voces inferiores y arpeggios en octavas en la voz superior. Se mueve por Si bemol, La disminuido y Si bemol para llegar a Mi bemol mayor donde se mezclan arpeggios y acordes en unísono que forman la cadencia V/V-V/V/V. La cadencia se repite y resuelve a Fa mayor 7 (V/III) que aparece en contratiempo y se desvanece con un arpeggio descendente que enlaza al tema B en Si bemol (III-relativo mayor de Sol menor).

El segundo tema se desarrolla sobre el relativo mayor Si bemol y tiene un carácter contrastante. Es un tema lírico aparentemente tranquilo construido a manera de coral a cuatro voces que se desarrolla en contratiempo. En la primera frase las voces de los extremos se conducen por movimiento contrario y abren la armonía que se completa por las voces internas hasta llegar al punto climático sobre Sol menor (VI65) que estabiliza la caída del tiempo. La segunda frase, también en síncopa, compensa la primera frase al cerrar las voces; concluye en contratiempo y sobre la dominante Fa mayor 7 que resuelve a Si bemol (I) donde inicia la tercera frase. Ésta toma el bajo de la primera frase y la presenta al inicio de cada grupo de dieciseisavos mientras la voz de la soprano se mantiene igual. Por lógica estructural se esperaría una cuarta frase que desarrollara la segunda frase, cosa que no sucede

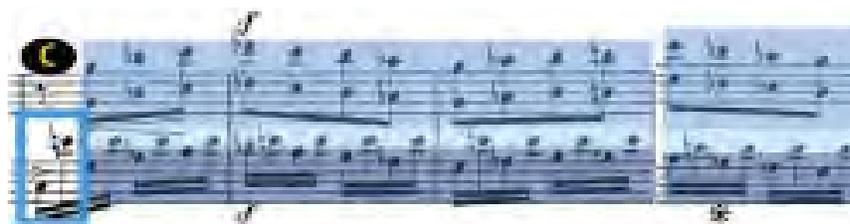
y en su lugar el descenso del bajo conduce a un pasaje que retoma el carácter ansioso del primer tema (rojo). Este motivo con la octava de Mi bemol en síncope se repite y se añade un motivo en la octava más alta que enlaza con un arpeggio descendente a la conclusión de la exposición.



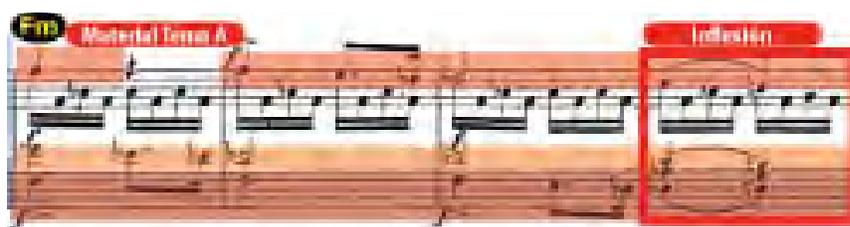
c. 59



En el desarrollo se presentan constantes interrupciones de carácter y dinámica contrastante tomados del material del puente y del tema A. El motivo cromático del puente se desarrolla en Sol menor para introducir la sección. En seguida (azul) el material se presenta sobre el V de Fa menor con la voz del bajo triplicada por la soprano y mezzosoprano mientras que la voz de la contralto lleva la nota pedal sobre la sensible de Fa menor. La frase se mantiene en piano donde destacan la tónica acentuada (recuadro azul) y el *sf* sobre el (VI) Re bemol de Fa menor. Todo conduce a la siguiente frase (rojo) en *forte* y presenta una variación del motivo del tema A sobre Fa menor en las tres voces contralto, soprano y bajo. En seguida se repite esta fórmula sobre el (V) de Do menor, luego el (V) de Sol mayor y finaliza con una cadencia para introducir otro material.



c. 97



c. 100

Los ejemplos siguientes muestran el punto de mayor desarrollo contrapuntístico de esta sección así como el momento más tranquilo, respectivamente. Ambos se desarrollan a partir del motivo del tema A y muestran la capacidad de Schumann para transformar el carácter de una figura melódica de cuatro notas.

El primer ejemplo corresponde al inicio del punto climático del desarrollo y está formado por cuatro voces que presentan el motivo 7 veces en tan sólo cuatro compases sobre el (VII) de Fa menor y Fa menor. La frase se repite un tono abajo sobre el (VI) de Mi bemol y Mi bemol.

El pasaje sobre Sol menor (ejemplo 2) presenta el motivo casi original en la primera semi-frase donde el bajo asciende en arpeggio por movimiento contrario. En la segunda semi-frase el bajo hace el paso cromático Re sostenido-Mi becuadro-Fa que junto con la melodía hace la inflexión hacia Fa menor.



c. 149



c. 173

La reexposición resuelve el tema al presentarlo en Sol mayor (homónimo de la tónica) y regresa a la tonalidad original Sol menor en la transición a la Coda que se muestra en el ejemplo.



c. 277

La Coda presenta el tema A y desarrolla una melodía que incrementa el relleno armónico para adquirir mayor sonoridad hasta llegar al motivo en bloque sobre la tónica en *ff* que repite dos veces. Finalmente realiza la cadencia con dos voces en los extremos. Ésta se repite un registro más abajo y resuelve a la tónica. Tras un breve silencio surge el acorde del inicio y el remate con el bajo sobre la tónica en los registros 2, 3 y 4.

The musical score for the Coda section consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked *Nach schneller* and features a **Gm** chord. The second system includes chords **Gm**, **G7**, **G7**, **Gm**, **Bb**, **Bb7**, and **Eb7**. The third system includes **Gm**, **D**, **Gm**, and **D**, with a *ff* dynamic marking. The fourth system includes **Gm**, **D7**, **Gm**, **Adis**, **Adis**, and **D7**. The fifth system includes **Gm**, **D7**, **Gm**, **Adis**, **Adis**, **D7**, **Gm**, and **Gm**. The score concludes with a final cadence and a repeat sign.

II. Andantino

Está construido en forma ternaria con coda sobre un acompañamiento estable que junto con la melodía principal generan diferentes texturas que transforman el carácter.

“*Im Herbste*” (en Otoño) es el título de la pieza original que Schumann transcribió para desarrollar este *Andantino*. Es la pieza número 8 de un total de 11 que pertenecen al catálogo para voz y piano RSW: *Anhang* (Anexo): M2 del mismo compositor.

La indicación *Getragen* significa cargado o apoyado; es decir, conducir o dirigir el sonido hacia adelante.

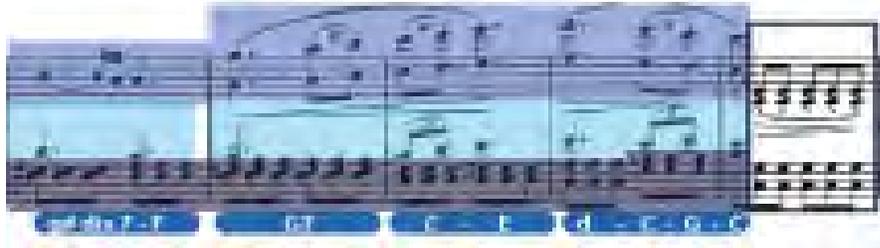
Sección A: Presenta dos partes sobre Do mayor con variaciones melódicas sobre el mismo esquema armónico.

Inicia el piano solo en anacrusa con un acompañamiento de terceras sobre Do mayor, cuya articulación cambia cuando se introduce la melodía en la soprano. Las dos voces del acompañamiento generan cambios armónicos que refuerzan la expresión de la voz superior. En el segundo motivo de la melodía principal se introduce una segunda voz en la contralto que forma unísonos y movimientos contrarios con respecto a la melodía superior. El dosillo es un recurso expresivo que cambia la sensación rítmica por su oposición a la subdivisión ternaria. Las cuatro voces forman un acorde de Do mayor que se desvanece al disminuir su sonoridad y concluye de forma cíclica la atmósfera de la primera idea.

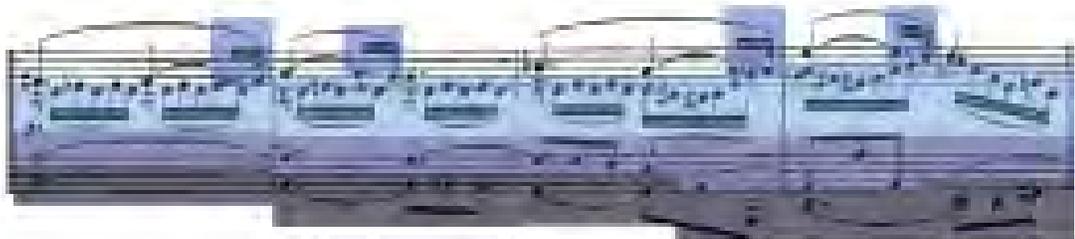
En seguida y sobre el mismo esquema armónico (ejemplo 2), se transforma el carácter de la idea por la construcción a manera de coral. La melodía presenta una variación rítmica de dieciseisavo con puntillo y treintaidosavo y la contralto desarrolla un bordado con pasos cromáticos que generan puntos de tensión y cambios de color. Las voces del tenor y bajo también se desarrollan melódicamente y forman un canon entre ellas. La figura de dosillo no se presenta en esta parte ya que la expresión se da por el movimiento de las voces. El último compás sustituye el acompañamiento por una cadencia plagal que enlaza con la sección B (ejemplo 3).



Ejemplo 1 c. 1



Ejemplo 1 c. 7



Ejemplo 2 c. 12



Ejemplo 3 c. 21

Sección B

Inicia con dos frases que desarrollan la melodía en la voz de la contralto apoyada por el bajo. La soprano y tenor presentan bordados sobre la misma figura que dan una sensación de vaivén y completan la armonía (ejemplo 1). En la segunda frase la melodía pasa a la soprano, el bordado a la contralto y el bajo mantiene una octava sobre Si bemol.

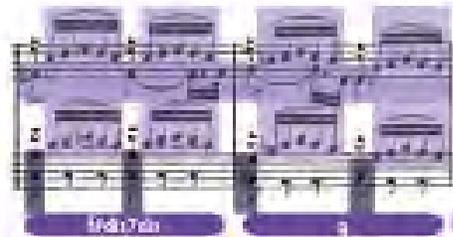
Esquema armónico

Frase 1: fa sostenido disminuido 7/sol menor/do menor 7-sol menor-la mayor/re mayor

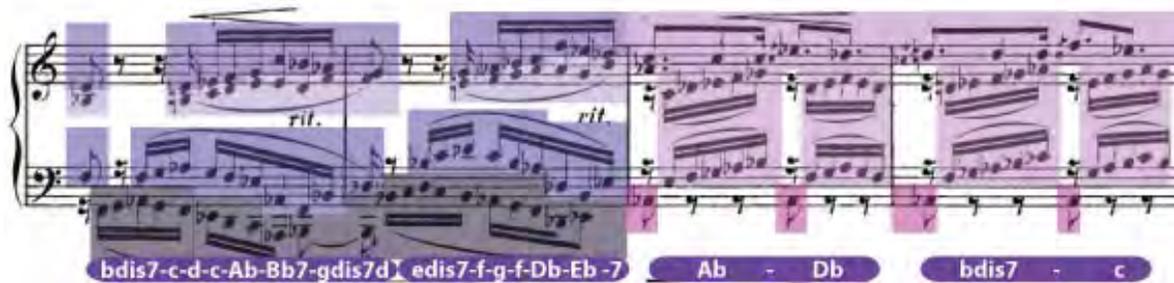
Frase 2: si bemol mayor/si disminuido-do menor/la disminuido-si bemol 7-do menor

La segunda frase resuelve a Si bemol y presenta un canon que inicia el bajo, luego el tenor y finalmente contralto y soprano (ejemplo 2). Es el momento polifónico más denso por el cambio de dirección de las voces y las armonías que generan. El patrón abarca un compás y el segundo hace la inflexión a La bemol donde se presenta un pedal de tónica en el bajo, bordados en el tenor y contralto que primero ascienden y luego hacen la figura de vaivén como los de la primera parte de esta sección.

La soprano lleva un motivo cuyos recursos expresivos son la síncopa, la apoyatura y los silencios. En seguida, el motivo y los bordados forman una progresión ascendente que culmina en La bemol que luego desciende hasta formar una cadencia que resuelve a Do mayor que enlaza con la sección A`.



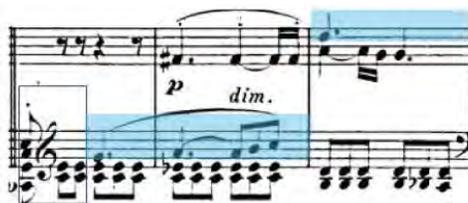
Ejemplo 1 c. 22



Ejemplo 2 c. 29

Sección A`

La única variación que presenta la melodía principal es la introducción de una melodía secundaria al inicio de la frase.



c. 38

Coda

Mantiene el acompañamiento del inicio así como la tonalidad. El motivo se compone de una nota repetida y retoma el dieciseisavo con puntillo-treintaidosavo de la segunda parte de la sección A. El cambio de registro es el recurso expresivo de esta sección así como el cambio de color de la nota según el cambio armónico del acompañamiento. En la segunda frase se desarrollan dos melodías, una en la soprano y otra en el bajo, que conducen a la cadencia final.

Goda.

C - c dis - a dis 7d is - d

C/f - d7 - A7 - D7 - G7 - a - A7 - D7 - G - C C-F-C-F-C

c. 49

III. Scherzo

Se identifica por su carácter juguetón que va de lo intenso a lo ligero en un compás ternario simple junto con la indicación “muy rápidamente y marcado”. La síncopa, la articulación y el *sforzando* (sf) sobre la nota Sol son los principales elementos de esta pieza. A pesar de su corta duración y al igual que el Andantino, puede sostenerse por sí misma.

El esquema estructural muestra las tonalidades en que sucede cada sección. El recuadro de color indica el carácter, rojo para lo más rítmico y *forte* y azul para lo lírico, ligero y piano. La cadencia se explica más adelante.

Scherzo - esquema estructural					
A	B	A	C	Cadencia	A
Gm ■	Bb ■	Gm ■	Bb ■	G-c-D-g-A-D ■	Gm ■

El tema inicia con una síncopa marcada con *sf* sobre la tónica seguido de un patrón rítmico intenso que genera ansiedad por acumulación. El patrón termina en la tónica que resuelve a tiempo para formar la cadencia (i) Sol menor-(iv) Do menor-(V7) Re mayor 7. El patrón se repite para completar la frase.

SCHERZO.

Sehr rasch und markirt. M.M. ♩ = 138.

g - a65 - g6 - g - c - D7
i - ii65 - i6 - i - iv - V7

c. 1

El tema continua con un desarrollo de tres voces de las cuales la más alta está en octavas y presenta figuras con puntillo en diferentes puntos. El bajo lleva otra línea melódica que va con la caída del tiempo mientras que la línea del tenor se presenta en contratiempo. La frase se repite igual una octava abajo y en el último compás hace la cadencia (iv-V) que resuelve al (III) Si bemol para enlazar con la siguiente sección.

g - Ab - Bb - G - c Eb - 7 - a dis 7 - D G - 7 - c c - D

c. 5

La sección B presenta un motivo en síncopa sobre la tónica del relativo mayor Si bemol que inicia cada semi-frase. La segunda semi-frase hace la figura con puntillo y ligadura en el centro. El final de frase hace esa figura en el primer tiempo y dos octavas ligados sobre el (V) en el último tiempo. En seguida se repite la primera semi-frase y la segunda hace una progresión también en síncopa que resuelve al tema en Sol menor.

i65 - VI6 - i65 vii/V - I - I2 - VI6 - I - vii/V i65 - V/V - 65 - V i65 - vii/I - I - vii/II - II - V7

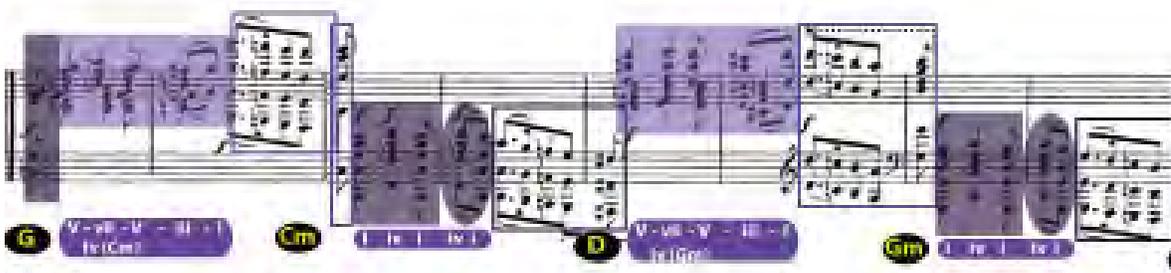
c. 13

La sección C desarrolla en la primera frase melodías que se alternan entre el bajo y la soprano mientras que las voces intermedias completan la armonía, todas las voces se presentan en contratiempo. La segunda frase retoma el patrón de la sección B.

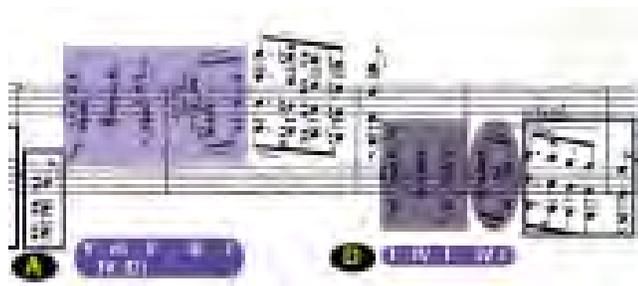


c. 33

La cadencia desarrolla el patrón de la sección B y presenta el momento más sonoro por la densidad y disposición de los acordes. El patrón presenta el motivo de tres acordes en contratiempo y dos octavas ligadas seguidas de una escala descendente que contiene la figura de punto. La resolución al tiempo fuerte establece la siguiente región tonal y el registro se amplía conforme cambia la armonía.



c. 41



Las últimas octavas descendentes de Re mayor resuelven al tema en Sol menor que concluye el movimiento. A diferencia del *Andantino*, el *Scherzo* presenta puras cadencias perfectas en los cambios de sección y final de la pieza.

IV. Rondó - Presto-Prestissimo-Immer Schneller und schneller (más y más rápido)

El movimiento está construido sobre Sol menor con una métrica de 2/4, las figuras rítmicas y el incremento de velocidad en la *Quasi cadenza* forman una relación con el primer movimiento.

En el esquema el color rojo indica el carácter ansioso y el azul el tranquilo y lírico. Los colores de las secciones C, D, E y sus equivalentes indican cambios de textura ya que desarrollan un patrón en diferentes tonalidades. Se pueden considerar las tres secciones como una sola sección en la que suceden interrupciones; sin embargo, están separadas para fines de análisis. Así mismo, muestra la variación de la forma Rondó que normalmente es A B A C A D etc.

Esquema estructural												
A	B	C	D	E	A	B	C'	D'	E'	A	Quasi Cadenza	
Gm	Bb	Bb	bb	E	Gm	Eb	Eb	eb	B	Gm	Final	Gm
		Inflexiones	Inflexiones	Inflexiones			Inflexiones	Inflexiones	Inflexiones	cadencia		

El tema A es introducido por el (V) Re mayor del (I) Sol menor con un (*sf*) (verde), asciende con dos voces principales y un bajo que apoya la armonía. El bajo introduce en anacrusa la primera respuesta que inicia con un *sf* y lleva una nota pedal. La segunda respuesta de la contralto entra con la caída del tiempo también marcada por un (*sf*) y la voz secundaria completa la armonía.

c. 1

El tema A finaliza con una progresión ascendente que forma una cadencia perfecta. La tónica es cortada inmediatamente por un silencio con calderón del cual surge la anacrusa del tema B.

El tema B en Si bemol (ejemplo 1) está formado por cuatro voces.

Hacia el final de la sección se presenta un desarrollo distinto sobre el (vi) ver ejemplo 2, que por la forma en que está escrito, las melodías se distinguen naturalmente.

Ejemplo 1 c. 29

Ejemplo 2 c. 55

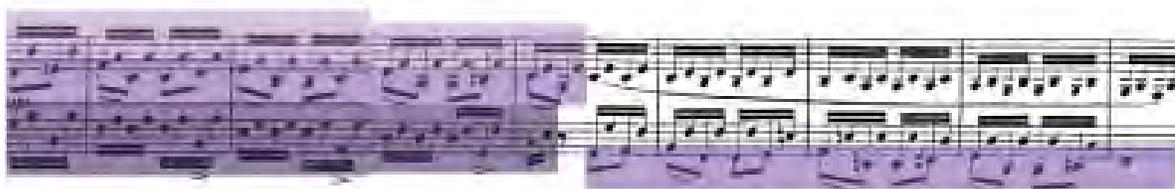
El (V_{4-3}) de la cadencia enlaza con un patrón desarrollado a cuatro voces donde la soprano lleva la melodía principal, la contralto una nota pedal y el tenor y bajo una melodía secundaria en contratiempo. El bajo, tenor y contralto definen la tonalidad y marcan la caída del tiempo fuerte. El patrón se presenta cuatro veces y hace las siguientes inflexiones: Si bemol-Do mayor (ejemplo), Do mayor-Sol mayor, Sol mayor-Do menor y Do menor-Si bemol.

c. 61

Al regresar a Si bemol se unen las voces de la soprano y contralto con figuras de dieciseisavo que forman una melodía descendente mientras el bajo y tenor en contratiempo hacen un descenso cromático hasta resolver al (I). La frase se repite una octava abajo y enlaza con el final de esta sección.

c. 77

El último pasaje de esta sección toma el patrón de la melodía principal y lo desarrolla en dos frases. En la primera frase, que va de Sol menor a Do menor, la soprano lleva la nota pedal y la melodía en la contralto mientras que en la segunda, que va de Do menor a Fa menor, la melodía la lleva el bajo y el tenor la nota pedal. En ambos casos las voces restantes completan la armonía.



c. 85

La siguiente sección retoma el tema A y cambia los octavos de la voz inferior por dos voces en el final de frase.

El tema A está en *forte*, inicia con un *sf* y termina en *crescendo* mientras que este tema es más ligero, inicia en piano y se contrae después del acento; el cual enfatiza la cadencia plagal y sólo es para el Mi bemol del tenor.

La frase inicial está en Si bemol menor (ejemplo 1) y se repite en Sol bemol. En seguida se introduce una frase de enlace sobre Mi bemol menor que conduce al momento climático de esta sección. El clímax se reconoce por su dinámica en *forte* con acentos y el cambio de modo de la armonía, se presenta la primera frase sobre Mi mayor-La mayor y la frase conclusiva en Si menor- Mi mayor (ejemplo 2).



Ejemplo 1 c. 93



Ejemplo 2 c. 109

Al finalizar el clímax sobre Mi mayor se da un cambio súbito con la introducción de un pasaje contrastante por su dinámica y textura (ejemplo amarillo). La primera frase lleva una melodía descendente acentuada en la soprano. Las voces intermedias completan la armonía y van en contratiempo de dieciseisavo. El bajo lleva el motivo cromático de cuatro notas ascendentes de las respuestas del tema A y son lo más importante después de la melodía acentuada.

La segunda frase elimina la voz de la soprano y el bajo presenta la simplificación del tema A que se desarrolla con acentos y *staccatos*.

El pasaje se repite sobre Do menor y llega a La bemol, donde enlaza con la cadencia (vii/i) Sol menor - (vii) Do sostenido disminuido/(V - V7) Re mayor 7 que resuelve al tema A en Sol menor.

c. 112

La última sección A presenta una cadencia que enlaza con la Quasi Cadenza.

c. 287

La *Quasi Cadenza* se indica en *Prestissimo* y genera la sensación de incremento de velocidad a través de la reducción proporcional de la duración de las armonías.

Figura 1

Figura 2



Figura 3

1. El motivo se repite 4 veces abarcando 2 compases.

Armonía:

Do sostenido disminuido 7-Fa sostenido disminuido 7-Do sostenido disminuido 7-Fa sostenido disminuido 7-Si disminuido 7-Do menor 7-Si disminuido 7-La bemol 7-Re mayor 7.

Compás: segundo tiempo 297 a primer tiempo de 315

2. El motivo se repite 2 veces abarcando 1 compás.

Armonía:

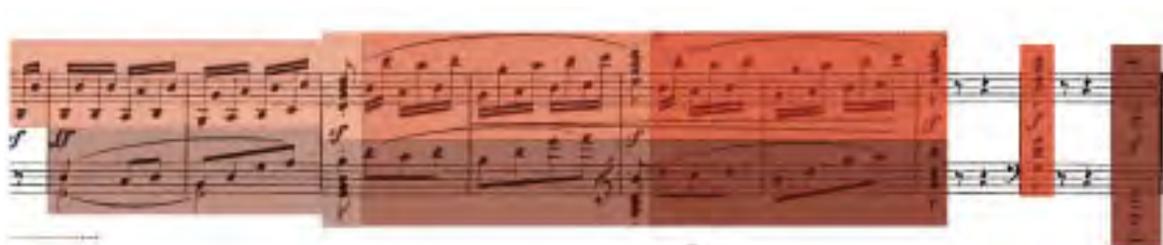
Sol mayor 7-Do sostenido disminuido 7-La disminuido 7-Sol menor 7- Si disminuido 7ma. disminuida- Do sostenido disminuido 7ma disminuida-Fa sostenido disminuido 7ma. disminuida.

Compás: segundo tiempo de 315 a primer tiempo de 322

3. Hace una armonía por tiempo y la sensación de velocidad se refuerza con el incremento del *tempo*. Las últimas notas de cada figura que cae sobre el tiempo conducen una melodía que destaca por el apoyo que requieren. (Armonía indicada en Figura 3).

Compás: segundo tiempo de 322 a primer tiempo de 327.

El final retoma el motivo ascendente del tema A que remata con un acorde sobre Sol menor con *sf* que se repite en los dos registros siguientes.



c. 328

Sugerencias técnico-interpretativas

I. So rasch wie möglich-schneller-noch schneller

La agógica indicada que quiere decir “lo más rápido posible”, sumado a los valores escritos, sugiere una atmósfera ansiosa que va a ir en aumento.

El balance requiere un cuidado especial ya que todas las voces son importantes; el relleno amónico se sugiere con presencia ya que genera la sensación de volumen y ansiedad que requiere este movimiento.

Presenta una atmósfera de locura que se interpreta por la constante y súbita interrupción de ideas de carácter contrastante. La dificultad de interpretación está en mantener ese carácter de principio a fin, donde la resistencia física resulta un reto. Para este fin se sugiere buscar los puntos de relajación que se encuentran en algunas cadencias como el final de la exposición o la mitad del desarrollo.

Es importante anticipar los cambios súbitos de carácter y material temático así como tener clara la caída del tiempo fuerte ya que la cantidad de síncopas y acentos desplazados representan otro reto para el entendimiento de la construcción de las ideas.

Es necesario buscar, con ayuda del oído y de la sensación corporal, un sonido diferente para el acento y el *sforzando* (*sf*). El sonido de éstos, junto con la gama dinámica, proporcionan la variedad necesaria para dar una expresión diferente a cada elemento según el momento en que se presentan. El nivel sonoro del acento y del *sf* dependen de la voz y rango dinámico en que se encuentren.

Con respecto a la velocidad es prudente definir un *tempo* rápido que permita que cada momento logre su respectivo carácter sin perder ninguna de las voces que contiene. Por esta razón, se aconseja definir el *tempo* de la coda por ser la sección más exigente y a partir de ese punto decidir el de la transición y finalmente la del inicio. La armonía permite el uso de pedales largos que ayudan a lograr la sonoridad requerida.

Así mismo, es recomendable conocer las otras dos sonatas Op.11 y Op.14, la Fantasía Op.17 y el Concierto para piano en La menor para tener noción de los elementos y recursos y cómo son empleados por el compositor dentro de estas formas. Por otro lado, se puede comparar el carácter de cada obra para ubicar cómo se está representando la ansiedad y la locura en el caso de esta sonata Op.22 y especialmente en este primer movimiento.

II. Andantino

La atmósfera general da una sensación de tranquilidad en los extremos con el mayor punto de tensión en la sección media. La polifonía, dinámicas, acentos y texturas son los principales elementos que conducen esta transformación.

El carácter lírico y melancólico está dado en gran parte por la pieza original "*Im Herbst*" por lo que se sugiere escucharla y traducir el texto para entender el carácter y tener una idea de color y fraseo. También, es importante considerar la indicación agógica de dicha pieza que es *Langsam und ausdrucksvoll* que significa lentamente y expresivo. La relación de ambas indicaciones proporcionan la idea necesaria para la selección del *tempo* y las dinámicas.

Para lograr la atmósfera tranquila se sugiere relacionar el fraseo con un cantante de manera que el sonido sea ligero y flexible dentro del impulso de los 6/8. Para este efecto se aconseja planear la conducción de las secciones y sus enlaces así como la proporción de los *ritardandos*.

Los silencios en esta pieza tienen la función de enlazar, dar tiempo para respirar y generar expectativa para la reaparición de alguna de las voces o introducción de cambio de material.

En general se sugiere buscar un color para cada voz y mantener el balance dentro de éstas; así como hacer todo *legato* para lograr un fraseo continuo y cantado. Utilizar el pedal para redondear el sonido y sostener las notas que por distancia no se pueden sostener con la mano, especialmente las voces del tenor y bajo. Por la cantidad de *ritardandi* que se presentan, se sugiere cuidar su proporción para no perder la sensación de los 6/8 ya que exagerarlos puede generar un cambio de valor.

La Coda se sugiere contemplativa, como un recuerdo transparente que cambia de color y de registros hasta llegar a la conclusión.

Para la cadencia final se sugiere conducir el Do hacia el Fa en cada voz para resaltar la cadencia plagal. Las cadencias en esta pieza son parte de la expresión de la obra y se utilizan con mucha consciencia. No hay cadencias perfectas, la plagal se usa en las secciones A, A` y coda, mientras que la cadencia rota aparece sólo en la sección B por ser la parte más inestable y sorpresiva armónicamente.

Este movimiento es el momento más tranquilo e introspectivo dentro de toda la obra.

III. Scherzo

Presenta un carácter juguetón y ligero que alterna elementos rítmicos con pasajes contruidos a tres y cuatro voces. Por la transparencia que requieren los temas y dada la cantidad de síncopas, se aconseja limpiar el pedal con la caída de cada tiempo.

Para el pasaje rítmico se sugiere apoyar bien la fundamental en la caída del tiempo fuerte de manera que se sienta la síncopa y hacer el *sf* con el peso del cuerpo. También, tener firmeza en los dedos para poder realizar las apoyaturas del patrón rítmico con claridad, de las cuales se sugiere resaltar la voz superior La-Sol. Para los acordes de la cadencia se aconseja un carácter contundente y dirigir el impulso hasta el (V).

Para el tema construido a tres voces, que se caracteriza por los saltos de 10a, se sugiere hacer un desplazamiento horizontal de brazo. Para lograr el *sf* constante sobre el Sol de la línea del tenor se puede atacar dicha nota con mayor peso y velocidad.

Hay que preparar los contrastes dinámicos para lograr los cambios súbitos de carácter así como lograr el timbre y balance necesarios para resaltar la voz que lleva la melodía principal. En la sección B se aconseja timbrar las voces de los extremos, soprano y bajo. Para la progresión final de esta sección se puede reservar el *crescendo* para los últimos tres acordes para no restar el efecto generado por la tensión armónica. La sección C requiere de mayor control de balance ya que la melodía principal se intercambia entre la voz de la soprano y la del bajo. Para la repetición se aconseja terminar piano la primera vez y en la segunda hacer un *crescendo* en el último compás para enlazar a la cadencia.

Para lograr la sensación de la síncopa, que caracteriza este movimiento y se desarrolla al máximo en la sección cadencial, se sugiere sacar el impulso de los saltos del apoyo del tiempo fuerte; para lo cual se requiere una rápida salida del acorde y desplazamiento horizontal de los brazos. Se aconseja llegar antes al siguiente acorde u octava para preparar el ataque y balance de la mano para lograr timbrar la voz superior. Así mismo se aconseja exagerar los reguladores dado el corto periodo de tiempo que se tiene para hacerlos. Para concluir esta sección y como recurso expresivo se puede hacer un *ritardando* en las últimas octavas para dar fuerza al regreso de la última presentación del tema que concluye el movimiento.

IV. Rondó - Presto-Prestissimo-Immer Schneller und schneller

Los contrastes entre momentos de ansiedad y calma del primer movimiento son retomados en este movimiento final, aunque en este caso las transiciones no son tan abruptas y tienen mayor duración y desarrollo. En general se requiere velocidad de ataque y peso para los *sf*, movimiento pivote de muñeca y rápida salida de los dedos 1 y 5 para las octavas y demás intervalos partidos en dieciseisavos. Para destacar las líneas melódicas principales se aconseja dirigir el peso de la mano hacia éstas para dejar ligero lo demás sin que pierda presencia, ya que todas las notas en este movimiento son importantes para lograr la atmósfera.

Se sugiere aprovechar los calderones que dan entrada a los temas líricos y tranquilos como puntos de descanso para soltar la tensión y poder entrar con calma al siguiente tema.

Para estos temas líricos, timbrar la voz superior y el bajo principalmente. La mayor dificultad de este pasaje es que la frase se repite tres veces, por lo cual se sugiere cambiar el punto donde se hace el *ritardando* y el balance para resaltar alguna de las voces de en medio. También, es recomendable buscar un color y fraseo con sensación de tranquilidad que genere un fuerte contraste con todo lo anterior.

Al igual que en el primer movimiento, es necesario buscar ataques distintos para los acentos y *sf*. La cantidad de inflexiones que genera un mismo patrón como las de las secciones C (c.61), D (c.93) y E (c.112) ayudan a dar claridad estructural pero tienden a ser monótonas. Por esta razón, se sugiere buscar diferentes colores y darle un carácter especial a cada patrón de manera que no se sienta la repetición del mismo. Para esto es necesario entender cada frase como una idea propia sin importar que le siga un patrón idéntico en otra tonalidad.

La administración de energía es indispensable para lograr mantener la sonoridad y el impulso durante todo el movimiento. La sección más exigente se encuentra hacia el final, en el pasaje del c.287 que enlaza con la Quasi Cadenza. Esta parte, que aunque está construida de la misma manera que el tema del Rondó, requiere de mayor sonoridad y arrebató; por lo cual se sugiere mantener todas las voces en *ff* y tener claros los puntos climáticos y de mayor tensión dinámica de cada voz. La dirección de ambas voces y el relleno del quinto dedo son indispensables para lograr este pasaje. En los acordes de la cadencia se aconseja adelantar la apoyatura del último acorde y sostenerlo con el pedal. Así mismo, estos acordes se pueden hacer a tiempo para no perder el impulso y que la sonoridad del último llene el espacio. La medida del calderón tiene la función de generar expectativa para la delicada entrada de la Quasi Cadenza y también se sugiere aprovechar ese tiempo para relajar el cuerpo y preparar el inicio del pasaje final (c.297).

Como se explicó en el análisis, la Quasi Cadenza tiene tres momentos que se deben tener claros porque implican cambios de posición y de ataque.

En primer lugar se requiere planeación y administración de energía dada la extensión e intención que tiene, de manera que se puedan anticipar las posiciones y dinámicas. Aunque al inicio la armonía aguanta un pedal cada dos compases, se sugiere cambiarlo por tiempo para no acumular sonoridad y lograr el *pp*.

Para las figuras de la primera parte, se sugiere aprovechar la posición cerrada de la mano para quedarse cerca del teclado y lograr el *pp* y *p*. El cambio gradual de figura que amplía el intervalo del motivo genera un *crescendo* natural que se aconseja aprovechar para llegar al *f* de la segunda parte. La segunda parte (c.316) requiere mayor velocidad de ataque, dirigir el peso hacia el pulgar para dar el acento y desplazamiento horizontal de la mano y brazo. Lo mismo se aconseja en mayor medida para la tercera parte (c.323) que se acelera poco a poco en cada motivo hasta llegar a la cadencia perfecta que resuelve al pasaje final.

Claude Debussy

Estampas

Contexto de la primera mitad del siglo XX

Al término de la guerra franco prusiana en 1871, se dio un momento de paz que generó un panorama optimista en el continente Europeo. A partir de 1900 se presentaron nuevas oportunidades que llevaron a la sociedad a buscar un mejor nivel de vida. El crecimiento de la industria originó fuertes cambios económicos dados en gran parte por las constantes innovaciones en el transporte; que a su vez ocasionó la expansión de la población. Dentro de los avances científicos y de comunicaciones resaltaron el teléfono, la electricidad y los rayos X. La mejora de los servicios públicos y los avances médicos aumentaron la densidad de población y la expectativa de vida. Este periodo pacífico finalizó con la Primera Guerra Mundial, suceso que cambió el panorama al mostrar un nivel de destrucción sin precedentes (Morgan, 1999).

Previo a la guerra, el arte ya intentaba romper con las apariencias de estabilidad y civilidad que sucedían durante el cambio de siglo. Entre 1900 y 1914 se dio una revolución artística cuyos cambios radicales se manifestaron posteriormente.

Las artes entraron en una tendencia experimental de manera análoga. En la arquitectura, Otto Wagner colocó la función de la forma por encima de todo, rompiendo con la idea de la monumentalidad. En la música se dio un nuevo principio de organización como consecuencia del rechazo al manejo tradicional de la tonalidad. En general, la nueva obra desacreditaba los principios sobre los que se había construido el arte previo al siglo XX (Morgan, 1999).

Pintura

El artista se centró en su propio ser al utilizar sus experiencias psicológicas para generar su obra. El rechazo a los objetos, a lo externo y a los acontecimientos derivó en la abstracción; por ejemplo, las pinturas de Kandinsky. Se buscaba plasmar un punto de vista que implicara las emociones del artista, tendencia que se desarrolló al nivel de poder ignorar lo racional. El español Pablo Picasso y el francés George Braque, por ejemplo, lograron ignorar el espacio tridimensional. Este estilo de representación se llamó cubismo. Otros pintores destacados fueron el noruego Edvard Munch y el austriaco Oskar Kokoschka.

Alrededor de 1830 un grupo de pintores liderados por Camille Corot comenzaron a observar la naturaleza y cambiaron el taller por el mundo exterior. Más tarde, en 1855, Courbet lleva a cabo su exposición titulada "*Realisme*". Estos acontecimientos y búsquedas por un lenguaje nuevo, personal y expresivo, fueron los antecedentes de la nueva escuela pictórica que se conoce como Impresionista (Herzfeld, 1964).

El movimiento impresionista representa la atmósfera que envuelve a los objetos; es una actitud que admira y representa los reflejos luminosos que se dan sobre éstos.

Es un movimiento personal porque expresa las experiencias sensoriales de cada individuo. Estas pinturas presentan una amplia cantidad de tonalidades y riqueza de movimiento. Monet, Degas, Van Gogh y Renoir por mencionar algunos, fueron sus mayores representantes.

Además de los franceses, Alemania también tuvo su movimiento pictórico impresionista aunque con grandes diferencias. Adolph Menzel, Max Liebermann y Max Slevogt son algunos de los más reconocidos.

Impresionismo

El término define un estilo particular en la historia del arte y en un principio fue usado de manera despectiva. Fue empleado tras la presentación de un cuadro de Claude Monet con la intención de desacreditarlo.

Los rasgos que comparten las primeras obras pictóricas y musicales de este estilo recibieron una crítica parecida. Tanto Monet como Debussy fueron criticados por la falta de claridad en sus obras, el primero por la pincelada y el segundo por la forma. Los elementos comunes en estas ramas artísticas fueron la espontaneidad, la falta de claridad dada por sutiles gradaciones de texturas y colores y el interés por generar un efecto a partir de lo sugestivo por encima de lo literal (Taruskin, 2005).

Simbolismo

Este movimiento tiene su origen antes del Impresionismo y se define a partir de la obra de Charles Baudelaire. Este poeta y crítico vivió durante el siglo XIX y fue influenciado principalmente por la música de Richard Wagner y la literatura de Edgar Allan Poe. Su soneto "*Correspondances*" de la colección "*Les Fleurs du mal*" fue denominado, por acuerdo de los demás Simbolistas, como la obra que determina el inicio del movimiento (Herzfeld, 1964).

La idea del movimiento era descubrir lo oculto a través de experiencias sensoriales. Estos artistas adquirirían conocimiento a través de los sentidos; los cuales eran el medio para ver más allá de lo aparente y descubrir una realidad más elevada. Debido a esto, la sinestesia⁷ fue una de las experiencias más buscadas.

Los Simbolistas prefirieron el arte que explotaba el poder de la evocación por encima de aquellas obras que generaban conexiones explícitas. La música, al no contar con objetos concretos, facilitaba la asociación y la experiencia sensorial más que ningún otro arte (Herzfeld, 1964).

7. Sinestesia: sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra.

Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck y Paul Verlaine fueron, junto con Baudelaire, algunas de las figuras más representativas de este movimiento. Su obra literaria expone los principios que eran además un estilo de vida.

Mélo die

Gabriel Fauré, compositor y organista francés, estableció un nuevo género para la canción francesa llamado *melodie* (Taruskin, 2005). Fue alumno de Saint-Saëns, profesor y director del Conservatorio de París.

Su amigo Verlaine se había convertido en uno de los más famosos simbolistas debido a la musicalidad contenida en sus poemas. Él consideraba que para hacer poesía primero había que pensar en la música y luego en el texto. El argumento se puede encontrar en su tratado en verso “*Art poétique*” de 1874.

Las *melodies* de Fauré fueron compuestas sobre poemas de Verlaine y con ellas formó su primer ciclo de canciones titulado *La Bonne Chanson Op.61*. Según Taruskin, esta obra es considerada como una de las más renombradas del compositor (2005).

Música

El desprendimiento de la tonalidad dio al compositor la libertad para explorar posibilidades que antes no se permitían. Previo a la primera guerra mundial se dio una etapa de experimentación en la que cada compositor descubrió nuevos caminos. Al decir “desprendimiento” me refiero a que no hubo una ruptura total. Se conservaron principios de la música tonal como algunas formas o principios rítmicos y temáticos principalmente. Sin embargo, toda obra resultaba ser novedosa.

El impresionismo musical surgió después del pictórico alcanzando su punto climático a la par de la muerte de Paul Cézanne, uno de los últimos pintores del movimiento (Morgan, 1999). A pesar de la tardanza, los músicos permanecieron más tiempo desarrollando el estilo. Se considera como sus principales representantes a Claude Debussy y Maurice Ravel. A pesar de que hubo otros compositores, estos dos fueron los que lograron un alto nivel de desarrollo generando obras novedosas hasta su muerte. Destacan otros compositores como Szymanovsky o Respighi. El primero falleció en 1937 al igual que Ravel y el segundo en 1936.

Alemania tuvo una ruptura de estilo considerable que formó, en lugar de una escuela impresionista como lo hizo Francia, el movimiento expresionista. Este país había sido marcado por el legado de Franz Liszt, especialmente por los poemas sinfónicos. Richard Strauss fue una de las figuras más representativas de este género con obras como *Don Juan* o *Muerte*, por ejemplo (Herzfeld, 1964).

Claude Achille Debussy: Vida y obra

Nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862. Fue el hijo mayor de Manuel Achille y Victorine Manoury quienes tenían una tienda de artículos chinos. Tras la quiebra de su negocio se mudaron a Clichy y más tarde se establecieron en París. Claude recibió una educación muy elemental que carecía de formación estética y sobre todo musical. Sin embargo, la vida parisina le ofreció cierto contacto con la música. Por ejemplo, llegó a escuchar *Il Trovatore* de Verdi (Morgan, 1999).

A pesar de todo, mostró cierta inclinación artística y una gran sensibilidad desde temprana edad. De niño coleccionaba mariposas cuyos colores lo impresionaban. También, decoraba su cuarto constantemente con imágenes y pequeños adornos.

A los seis años conoció Cannes, lugar que lo marcó por sus encantos naturales y su primer contacto con el piano. Más tarde, cuando contaba con nueve años de edad conoció a Cerutti, quien le dio sus primeras clases de piano. Sin embargo, la maestra italiana no le notó ningún talento. A pesar de ello, Claude comenzó a tocar y a disfrutar de los sonidos del instrumento así como del sonido del mar; elemento natural que estaría presente a lo largo de su obra (Vallas, 1973).

Poco después, su talento fue descubierto por Madame Mauté de Fleurville con quien retomó sus clases de piano. La maestra había sido alumna de Chopin, cuyo conocimiento pasó a Claude. Los dotes como maestra de Madame Mauté y la capacidad de Debussy lo llevaron a entrar al Conservatorio de París tan sólo unos meses después de haber comenzado las clases. De esta manera, con once años de edad comenzó a conocer el lenguaje musical, pero sobre todo, comenzó a mostrar el suyo. Fue considerado un alumno talentoso y sensible aunque difícil a la vez. En 1884 ganó el Prix de Rome con su cantata "*L'Enfant prodigue*".

Las obras de Chabrier, Fauré y Mussorgsky influenciaron sus obras de juventud. La aproximación libre con respecto a la tonalidad que utilizaban estos compositores fue lo que despertó su interés (Vallas, 1973). Sumado a esto, Debussy se centró en el desarrollo del timbre y la estructura. Su inquietud por adquirir recursos de composición lo llevaron a buscarlos en otros países y en otras épocas. Esta búsqueda dio como resultado la implementación de música exótica como la *gamelan*⁸ y el uso de modos medievales.

8. Gamelan: orquesta indonesia que interpreta la música cortesana y acompaña las representaciones teatrales y los desfiles públicos, variando el número de instrumentos según los usos. Se compone principalmente por instrumentos de percusión: timbales de bronce, gongs de bronce, xilófonos de bambú, tambores, platillos. También lo componen instrumentos de cuerda y de viento como flautas de madera.

En el sentido melódico, la música de Debussy no se relaciona con el concepto tradicional de tema. Sus composiciones están construidas sobre motivos, como partículas o células. Éstos generan una atmósfera sonora que se forma gradualmente al sobreponerse un motivo con otro. Esta concepción de unidades individuales y cerradas que se combinan o se suman para formar unidades más grandes es la principal característica estructural de sus obras. La estructura aditiva, como podría llamarse, tiene la capacidad de formar una especie de continuidad con orden lineal en la que no se desarrollan los segmentos musicales (Morgan, 1996, p.66).

Otra de las principales características de su lenguaje está en la armonía. En sus obras suele usar combinaciones de notas que se mantienen estáticas permitiendo que suenen las relaciones entre éstas. También es común encontrar series de acordes paralelos con indicaciones de pedal sostenido para formar masas armónicas. En resumen, Debussy trata la armonía como un medio aparentemente estático cuya transformación de colores y timbres generan movimiento y diferentes atmósferas. Por esta razón, la elección de las mismas depende de su calidad de resonancia. Previo a este uso los acordes se le elegían según su función dentro de una secuencia.

La música de este compositor se denomina Impresionista precisamente por los efectos atmosféricos y de color que genera. También, se relaciona con la literatura Simbolista. Por ejemplo, la poesía de Mallarmé concibe las palabras de manera individual para que se pueda apreciar su valor sonoro y las imágenes aisladas que evocan. Como ejemplo representativo de este paralelismo está *El Preludio a la siesta de un fauno* que fue la primera gran obra orquestal de Debussy y está basada en el poema de Mallarmé "*L'Après-midi d'un faune*" (Morgan, 1999).

El novedoso tratamiento que Debussy dio a la escala, armonía, tonalidad y timbres, forman un conjunto innovador en la música de principios del siglo XX. Al final de su vida sufrió las consecuencias políticas, económicas y sociales provocadas por la Primera Guerra Mundial. Hasta que su salud lo permitió, no dejó de crear obras. Murió de cáncer el 25 de marzo de 1918.

Análisis: *Estampes*

Las *Estampes* (Estampas) son un tríptico compuesto en 1903 cuyo título significa “grabado o impresión” que hace referencia a la imaginación visual a través del sonido. Los títulos de las tres piezas para piano son:

- I. Pagodes (Pagodas)
- II. La soirée dans Grenade (Atardecer en Granada)
- III. Jardins sous la pluie (Jardines bajo la lluvia)

Cada pieza evoca el paisaje sonoro de un lugar específico y muestra algunos de los principales intereses del compositor como la representación del agua, las escenas nocturnas y los lugares exóticos. Igualmente se percibe la relación del compositor con las artes visuales por la dedicación de la obra al pintor Jacques-Emile Blanche.

Sin embargo, lo que coloca las *Estampes* como la obra que marca un cambio radical en la carrera de Debussy, es el desarrollo pianístico que logró a través de éstas. Hasta 1903 el piano no había sido explorado en comparación al tratamiento vocal y orquestal. Su aproximación al instrumento le exigió una técnica de composición y ejecución particular que lo colocaron como un gran compositor pianístico.

Debussy exploró y desarrolló las posibilidades de articulación, timbres, textura, balance y acumulación sonora del piano. Con estos recursos logró generar un lenguaje de capas sonoras con distintos niveles de intensidad y peso que suceden al mismo tiempo.

I. Pagodes

El concepto musical de esta primera pieza tiene relación con la música oriental. Debussy fue influenciado por la música Javanesa al presenciar la ejecución de una orquesta Gamelán durante la Exposición Universal de París en 1899. El título y los elementos que contiene la pieza, como escalas pentatónicas o repetición de fórmulas melódicas, hacen referencia a la música de esta cultura.

De igual manera, se explora la resonancia y la acumulación sonora a través de pedales sostenidos y colores armónicos independientes de su función tonal.

La textura es el elemento principal sobre el que está construida la pieza y que la relaciona con la música Javanesa. Su desarrollo se da por contrastes de intensidad, cambios graduales de velocidad, mezcla de timbres y alturas y sobretodo, el contrapunto.

II. Atardecer en Granada

Esta pieza evoca España a través del ritmo de habanera y el rasgueo de la guitarra. Esta compuesta por secciones que parecen ser interrumpidas constantemente por otras de carácter contrastante. La variedad de figuras rítmicas junto con el constante ritmo de habanera dentro de los humores y agógicas indicadas, hacen de esta pieza la más sensual de las tres Estampas.

III. Jardines bajo la lluvia

A diferencia de las otras dos piezas, esta última no evoca un lugar particular. La única referencia que podría vincularla con Francia es el uso de dos melodías folclóricas francesas: *Nous n'irons plus aux bois* (No regresaremos al bosque) y *Do do, l'enfant do* (Duerme, bebé, duerme).

Los principales elementos y recursos utilizados son: la agógica, modulación, dinámica, articulación, rítmica y la armonía desplegada en rápidos arpeggios.

A diferencia de *Atardecer en Granada*, presenta una estructura lineal sin interrupciones bruscas. Cada momento se transforma en otro a través de progresiones e inflexiones. La armonía en este caso sí tiene una función tonal y establece los puntos de tensión dinámica necesarios para el fraseo.

A continuación se muestra el análisis de cada una de las piezas con sus respectivos ejemplos.

I. Pagodes

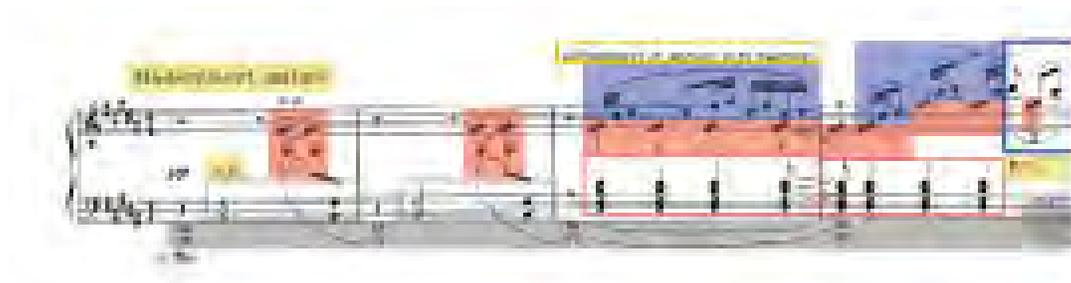
El material está construido sobre las escalas pentatónicas de Si y Fa sostenido. Las notas que comparten estas dos escalas que son Do sostenido (C#), Re sostenido (D#), Fa sostenido (F#) y Sol sostenido (G#) forman dos intervalos de segunda mayor que son constantes a lo largo de la pieza.

Se presenta un esquema por cada sección que muestra la escala pentatónica sobre la que se desarrolla el material y los pedales sobre los que se sostiene cada momento. Estos pedales determinan un centro tonal que marca los puntos donde cambia la textura. Los ejemplos muestran las diferentes texturas y se explica el desarrollo rítmico-melódico y el tipo de contrapunto que utilizan.

Sección	A									
	B			F#				B	B / F#	
Escala pentatónica										
Compás	1-10	11-14	15-18	19	20	21	22	23-26	27-30	31-36
Bajo pedal	B	G#	D#	G#	E	D#	C#	B	B	B

El inicio se indica animado y el pulso se determina con las dos primeras quintas.

Se introduce la segunda mayor Fa sostenido-Sol sostenido (rojo) en síncope y con el Sol sostenido duplicado una octava abajo. El motivo melódico (azul) enfatiza el intervalo Do sostenido-Re sostenido que asciende un registro en cada repetición. Esta idea se repite con la introducción de un La becuadro que cambia el color de manera natural por ser ajeno a la escala pentatónica (c.5-6).



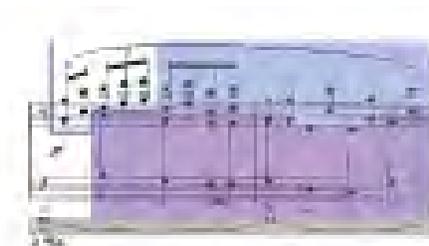
A c.1-4

La siguiente idea (c.7-10) introduce otra melodía (naranja) por movimiento contrario. Es el primer momento donde se genera textura por oposición de dos líneas melódicas y es el único momento donde no aparece la segunda mayor Fa sostenido-Sol sostenido. La frase se repite sin variación en c.9 y 10.



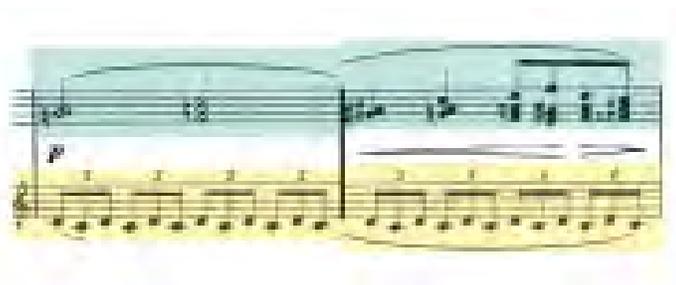
A c.7-8

En el (c.11-14) se presenta una variación rítmica del motivo melódico inicial y se desarrolla en el registro alto. Se introduce otra melodía en la voz inferior con las mismas notas de la escala pentatónica Si pero con su centro tonal en Fa sostenido. Ambas melodías están duplicadas y comparten el registro medio. Se distinguen por la articulación *portato* para la melodía inferior y *staccato* para la superior. Esta textura se sostiene por el movimiento contrario de las voces y carece de armonía.



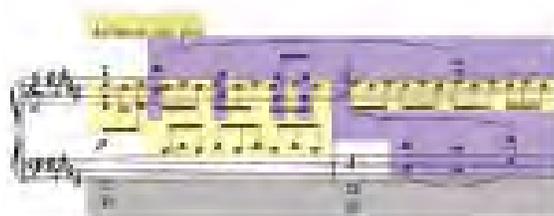
A c.11-12

Después (c.15-18) se introduce otro desarrollo melódico en el registro medio donde las armonías más que cumplir una función tonal, generan cambios de color y líneas melódicas internas. El intervalo Do sostenido-Re sostenido es presentado como motivo rítmico de tresillo.



A c.15-16

En seguida (c.19-22) se genera otra textura enfatizada por el incremento gradual del tiempo (*Animez un peu*) y el movimiento del bajo pedal que se mueve por compás. Esta idea retoma la segunda melodía (morado del c.11) que se presenta una octava más arriba y se desarrolla al dividirse en dos capas. El motivo de tresillos Do sostenido-Re sostenido se duplica al inicio y después queda en medio de las voces melódicas.



A c.19-20

La única textura generada por contrapunto imitativo se resalta por un contraste dinámico hacia el *pp* y el incremento de velocidad (*Toujours animé*). El motivo retoma el desarrollo de la voz superior del c. 11, que no se había retomado.



A c.23-24

Hacia el final de la sección A (c.33-36) se presenta el momento de mayor exposición de la segunda mayor Fa sostenido-Sol sostenido. El bajo pedal de Si desaparece y la melodía se sostiene en el intervalo que se presenta de nuevo en contratiempo.

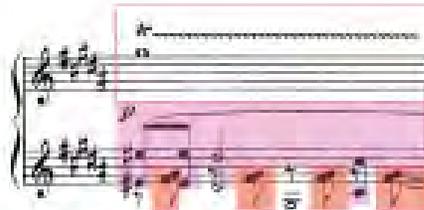


A c.33-34

Al final de la sección B (c.46-52) reaparecen estos elementos (melodía y segunda Fa sostenido-Sol sostenido) con dos variaciones. La primera invierte las voces al pasar la melodía a la voz del bajo. La segunda mayor se presenta en la voz intermedia y en la superior se introduce una figura melódica sobre las mismas notas. La segunda variación duplica la melodía y el intervalo se mantiene en medio. La figura melódica se transforma en nota pedal a través de un trino.



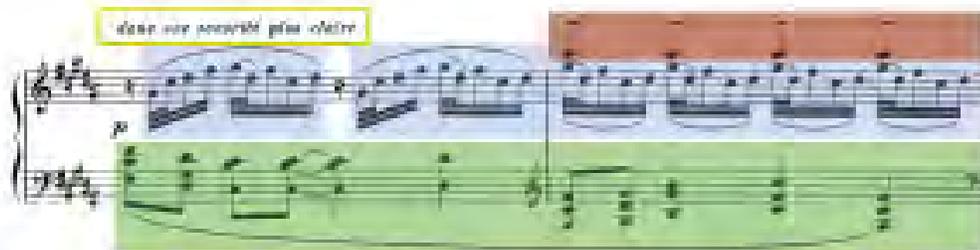
B c.46



B c.50

Sección	B							
	B / F#				F#			
Escala pentatónica								
Compás	37-39	40	41-42	43-45	46-49	50	51	52
Bajo pedal	contrapunto	D#	C#	D#	(Mi#)	G#	C#	G#

En la sección B se presenta una nueva melodía (c.37-39 verde) en la voz inferior contra una variación rítmica del motivo inicial.

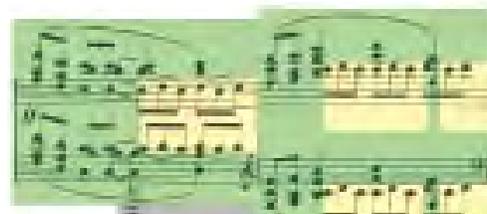


B c.37-38

Esta melodía (verde) marca los puntos climáticos en la sección B (c.41-43) y A` (c.73-75) . En ambos casos las octavas se duplican y forman el único contrapunto por movimiento paralelo. El bajo acentuado marca la caída del tiempo y su sonoridad se suma a la de la síncopa ligada. El pasaje de la sección B introduce el motivo melódico ascendente (azul) desarrollado en el inicio de la sección. El pasaje de A` sustituye el motivo por el tresillo sobre Do sostenido-Re sostenido (amarillo) que amplía el registro por movimiento contrario.



B c.41-42



c.73-74

Sección	A`									
	B			F#						
Escala pentatónica	B			F#						
Compás	53-60	61-64	65-65	69	70	71	72	73-74	75-77	
Bajo pedal	B	G#	D#	G#	E	D#	C#	C#	D#	

La Coda resume las melodías y motivos desarrollados en las tres secciones anteriores dentro de una atmósfera tranquila y contemplativa.

Sección	Coda								
	B			B / F#			B		
Escala pentatónica	B			B / F#			B		
Compás	78-79	80-81	82-83	84-85	86-87	88-90	91-94	95-98	
Bajo pedal	C#	B	A becuadro	E	D#	C#	C#	B	

La línea superior está construida sobre la escala pentatónica de Fa sostenido y abarca dos registros. El patrón desciende y asciende en dos tiempos que genera una sensación de vaivén. Las notas Do sostenido y Re sostenido se alternan, la primera se toca en el descenso y se omite en el ascenso y viceversa.

Variaciones rítmicas y melódicas

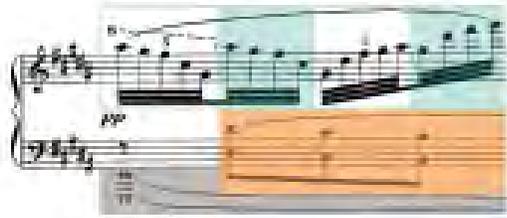


c.79-80

Enlace A` - Coda: abajo tresillo Do sostenido-Re sostenido / arriba treintidosavos - un registro

Inicio: abajo melodía inicial / arriba quintillo treintidosavo - cuatro treintidosavos

Repetición: abajo melodía sobre pedal La becuadro / arriba cuatro treintidosavos - tresillo de dieciseisavos



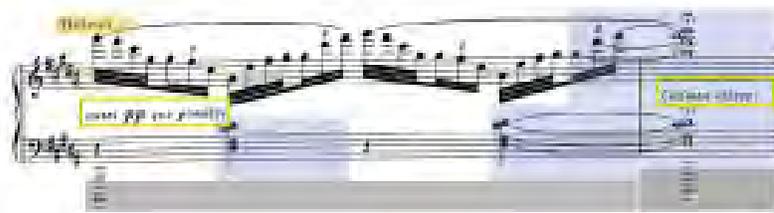
c.84

Abajo melodía escala pentatónica Fa sostenido
 Arriba: Quintillo treintaidosavo-cuatro treintaidosavos
 Se repite con bajo pedal en Re sostenido



c.88

Abajo melodía sección B
 Arriba cuatro treintaidosavos-tresillo de dieciseisavos



c.97-98

Final: bajo pedal Si - dos segundas mayores (Fa sostenido-Sol sostenido y Do sostenido-Re sostenido) en contratiempo. Arriba cuatro treintaidosavos-tresillo de dieciseisavos.

Las segundas y el último tresillo se quedan y se añade el bajo Si y arriba Sol sostenido.

II. Atardecer en Granada

El inicio y final de la pieza muestran los elementos que le dan unidad así como el material del que se desarrollan las diferentes secciones.

Movimiento de Habanera
Comenceré lentamente, pero en repetidos movimientos, (rit. viv.)

The image shows the beginning of the piece. It features three systems of musical notation. The first system is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The second system is for the left hand, starting with a bass clef. The third system continues the left hand part. The score is annotated with a yellow box containing the title and tempo markings, and another yellow box with the instruction *[pp] susurrando*.

c.1-14

Tempo 2º
Movimiento de Habanera

The image shows the continuation of the piece. It features three systems of musical notation. The first system is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The second system is for the left hand, starting with a bass clef. The third system continues the left hand part. The score is annotated with a yellow box containing the title and tempo markings, and another yellow box with the instruction *[pp] susurrando*.

c.119-136

El inicio indica un *tempo* lento pero con ritmo gracioso en la figura de habanera. Ese mismo *tempo* se retoma en el final cuyos acordes arpegiados y variación en el ritmo de habanera modifican el carácter del tema.

El inicio es un despliegue de Do sostenido que abarca todos los registros hasta formar el ritmo de habanera.

Hacia los últimos compases del Movimiento debut (final), la octava asciende por Do sostenido-Fa sostenido-Do sostenido y retoma la variación de la habanera (rojo).

Los elementos unificadores son:

- Las notas Do sostenido y Fa sostenido que determinan las tonalidades sobre las que se construyen las secciones (guinda).
- La melodía principal y el ritmo de habanera (azul y rojo).
- Los tresillos (recuadro turquesa) y la síncopa.
- La simplificación del material que representa el rasgueo de la guitarra (recuadro naranja).

El clímax se reconoce por el aumento de sonoridad, la indicación *Très rythmé* (muy rítmico) y el cambio de centro tonal a A (Figura 1). El relleno armónico, los acentos y la variación del ritmo de habanera indican un cambio de carácter. Sobre la base rítmica aparece duplicada en octavas una melodía en *fortissimo* que se desarrolla a partir del material temático del inicio y final. La segunda frase introduce una voz intermedia formada por terceras que generan cambios de color. En este punto la figura de la voz inferior no presenta el *portato* en el tiempo fuerte y sustituye el acorde con acento por una quinta en *staccato*. Así mismo, la figura se recarga sobre la quinta del acorde y no sobre la fundamental.



Figura 1 c.138-46

Hacia el final del pasaje la melodía se presenta en el registro medio y las terceras se indican con *portato* (Figura 2). El patrón rítmico presenta otra modificación en la que se deja el Mi con valor de cuarto y el La en *staccato*.

El material se vuelve a presentar más adelante con un carácter totalmente diferente (Figura 3).



Figura 2 c.51-53

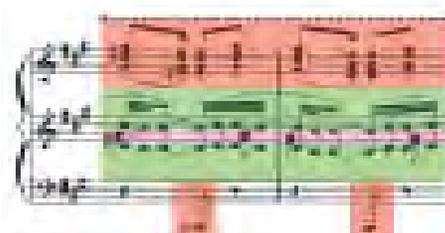
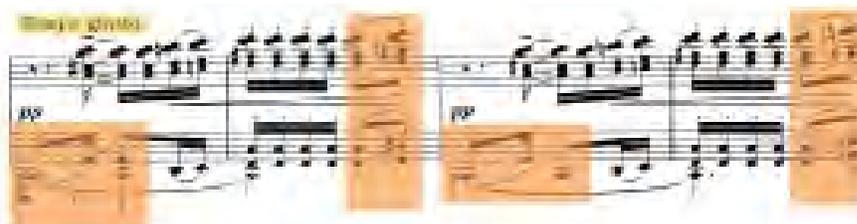


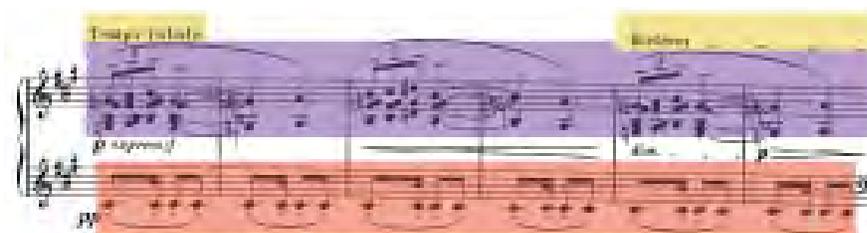
Figura 3 c.98-99

El siguiente material indica un cambio de *tempo* y presenta otro desarrollo. El bajo parece empezar con el ritmo de habanera que de pronto se vuelve parte de la armonía. El pasaje se presenta sobre Do sostenido, más adelante en Fa sostenido y finalmente en Do sostenido con una variación.



c. 17-20

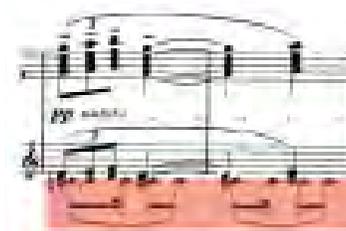
El siguiente material presenta un motivo que se compone por un tresillo en *portato*, cuarto ligado a cuarto y otro cuarto que termina en tiempo débil. La altura y dirección cambian y nunca se da una repetición idéntica. El patrón aparece tres veces con variaciones armónicas que se sostiene sobre el ritmo de habanera en Do sostenido.



c. 23-28



c. 61



c. 78

Se presentan dos pasajes que mezclan síncopas y tresillos sobre el ritmo de habanera en Fa sostenido.

El carácter del primer pasaje (figura 1) es más brillante y sonoro con respecto al segundo (figura 2). Contiene *portatos* y ligaduras que refuerzan el desplazamiento de la caída del tiempo.



Figura 1 c. 33-36



Figura 2 c. 67-70

Previo al Movimiento Debut del final, se presenta una frase contrastante por el cambio de compás, tonalidad, proporción de *tempo* y la indicación *Léger et lointain*. La primera frase se presenta en Do y la segunda en La. Ambas se alternan con el pasaje de carácter abandonado indicado arriba (figura 2) y queda de la siguiente manera: *Léger et lointain* Do - *Tempo* 1 c. 1 y 2 - *Léger et lointain* La - *Tempo* 1 c. 3 y 4 variación - *Début*.

En los enlaces se indica un calderón cuya pausa es necesaria para cambiar de compás, tonalidad y material. Sin embargo, de ser muy larga o muy corta, el discurso pierde continuidad.



c. 109-112

III. Jardines bajo la lluvia

El análisis muestra la estructura de la pieza donde se indican los cambios de tonalidad, agógica, articulación y dinámica; con el fin de tener un esquema general de la atmósfera y saber cómo construir la interpretación. De cada sección se presentan ejemplos de los efectos buscados y su respectiva sugerencia.

Agógica	Tonalidad	Material	Articulación	Dinámica
Net et vif	em	Tema (I) Progresión 1: ascendente/descendente Progresión 2: motivo de tres notas Clímax + enlace (A)	Staccato Legato Portato/staccato	<i>pp</i> <i>pp < ></i> <i>pp <c resc.</i> <i>f > dim.</i>
	F#	Tema (I) variación	Staccato	<i>pp</i>
	f#m	Tema (I)	Acento	<i>f súbito</i>
	C	Progresión 3: dos voces	Legato	<i>p < ></i>
	cm	Tema (I) con terceras y nota pedal (I) Transición (Db) Tema (Db) Progresión 4: descendente	Acento Acento/portato Legato Portato/staccato	<i>f <</i> <i>ff > p</i> <i>pp</i> <i>p <</i>
Animez et augmentez peu à peu	C	Progresión 5: acordes aumentados/9na Progresión 6: melodía + tresillos	Leg./Port./stacc. Legato	<i>p < ></i> <i>p < > <</i>
	C#	Tresillos / Sol# / octava	Acento/legato	<i>f</i>
Enlace: tresillos Fa#-Sol#		Legato/portato	<i>dim...p</i>	
Tempo 1 moins rigoureux Retenu		A: Tresillo Fa#-Sol# + dos melodías B: Tresillo Sol#-Fa# + tema en bajo Enlace A': tresillo melódico	Leg./Port./stacc. Legato Portato Leg./Port./stacc.	<i>pp</i> <i>p expressif</i> <i>mf ></i> <i>pp</i>
Tempo 1 mystérieux Rapide Retenu	C	Progresión 7: ascendente de Si 3-5 a La 6-7. Quintillo + seisillo + Tema (B) Escala descendente Enlace: notas pedal con trino	Legato/Acento/ Staccato Martelado Staccato/trino	<i>pp</i> <i>cresc. molto f</i> <i>f dim...</i> <i>p - piú p - pp</i>
Tempo 1 en animant jusqu'a la fin	E	Pasaje efecto + trémolo + tresillo	Legato/Staccato	<i>rf > p <</i>
		Arpegio C#m + arpegio rítmico E	Acento	<i>f < ff</i>
		Tema (G#) acorde cerrado	Portato	<i>mf</i>
		Arpegio C#m + arpegio rítmico E	Acento	<i>f < ff</i>
Tema (G#) acorde cerrado + progresión descendente	Portato	<i>mf dim...</i>		
Tema (B)	Portato/Staccato	<i>p < mf</i>		
Progresión final (F#dis7)	Acento	<i>cresc...molto</i>		
Arpegios finales (E)		<i>f < ff ff</i>		

La tabla permite apreciar las relaciones horizontales y verticales de los elementos y proporciona la idea general necesaria para construir la planeación de los colores y atmósferas.

En cada aparición del tema se respeta el esquema armónico y se presentan cambios hacia el final que dependen del material que le sigue. Se aprecia que la articulación es proporcional a la dinámica; es decir, *staccato* si la dinámica es *p* o *pp*, *portato* si es *mf* o con acento si es *f* o *ff*.



Tema en Mi menor

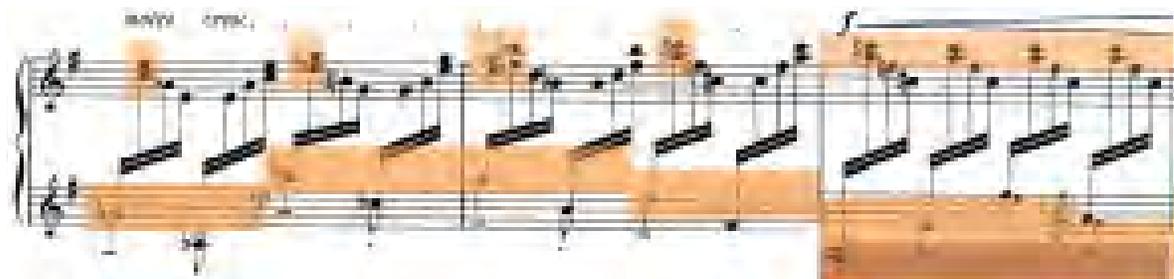
c. 1-4



Final de tema (variación Fa sostenido)

c. 33-34

El siguiente ejemplo muestra el primer punto climático de la pieza.



Net et vif, Mi menor, clímax + enlace

c. 22-26

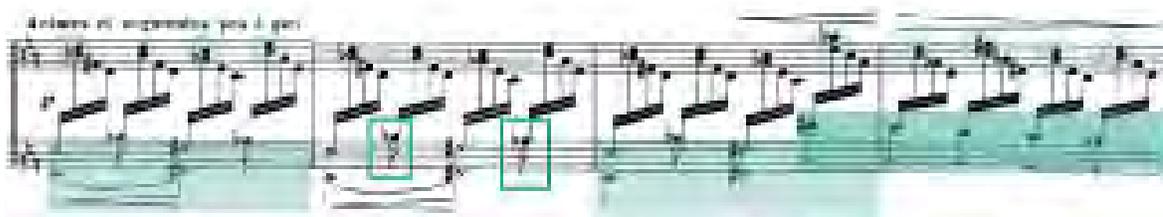
En seguida, se presenta una variación del tema que resalta por el cambio de carácter dado por la tonalidad de Fa sostenido mayor, la dinámica y el registro. El enlace anterior sobre La mayor, por su nota repetida, genera expectativa que junto con el cambio súbito al relativo menor dan una entrada especial a la variación del tema.



Net et vif, Fa sostenido mayor-tema variación
c. 27-30

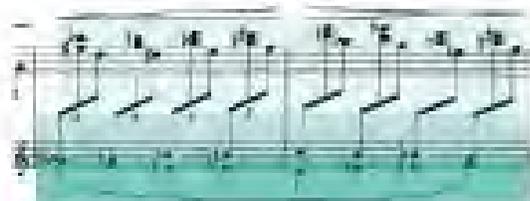
Para el primer cambio de agógica se retoman las terceras del clímax de la sección de carácter *Net et vif* (limpio y nítido).

Hacia el final de esta sección la rítmica cambia y se introducen progresiones de tresillos que se abren y regresan.



Animez et augmentez peu à peu, Progresión 5
c. 58-59

Finalmente, la progresión se detiene en un tresillo sobre la octava de Sol sostenido donde cambia la tonalidad. La figura cambia de nota pedal a Fa sostenido donde es recomendable disminuir la intensidad y la velocidad.



Progresión 6
c. 64-65

Al retomar el *Tempo I moins rigoureux* se presenta la sección más contemplativa y tranquila de la pieza.



Tempo 1 moins rigoureux - Sección A-A`
c. 75-77



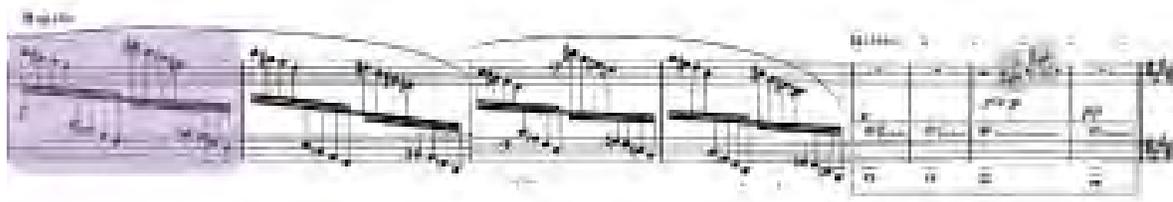
Tempo 1 moins rigoureux - Sección B
c. 82-84

Dentro del mismo *Tempo I* la atmósfera contemplativa se transforma en un ambiente misterioso. Inicia con una progresión ascendente que alterna una nota que se expande y contrae con figuras de quintillo con una nota acentuada y con eco que se expande con figura de seisillo y se contrae con quintillo. Todo se sostiene sobre un bajo de octava sobre Sol del cual se despliega el tema hacia el final de la progresión.



c. 100-103

El ascenso culmina en un *forte* sobre la figura repetida (Si-Sol sostenido-Fa-Re). En seguida el patrón se desarrolla en un descenso que abarca todos los registros con la indicación *Rapide*. La aceleración se compensa con el *Retenu* sobre las notas pedal que finalizan esta atmósfera.



c. 118-125

El descenso del trino enlaza a un bajo sobre la nota Fa sostenido que a su vez marca otro cambio de carácter, el cual se debe ir animando, como se indica, hasta el final. El arpeggio ascendente es un efecto que se mantiene sobre un trémolo sobre Fa sostenido y Sol sostenido que sostiene un motivo melódico con figura de tresillo y octavas sobre Fa sostenido y Si que se presenta dos veces consecutivas.



c. 126-129

El siguiente pasaje sorprende por la amplitud de registro, el movimiento contrario y el contraste rítmico y de región tonal de sus elementos. Se contraponen un arpeggio descendente sobre Do sostenido menor desde registro 8 con un arpeggio ascendente sobre Mi mayor desde el registro 2. Para el arpeggio de Do sostenido menor se aconseja crecer en el descenso y mantenerlo *ff* y estable. La rítmica del arpeggio de Mi mayor y la melodía que despliega requieren especial atención porque genera un efecto de *ritardando* proporcional.



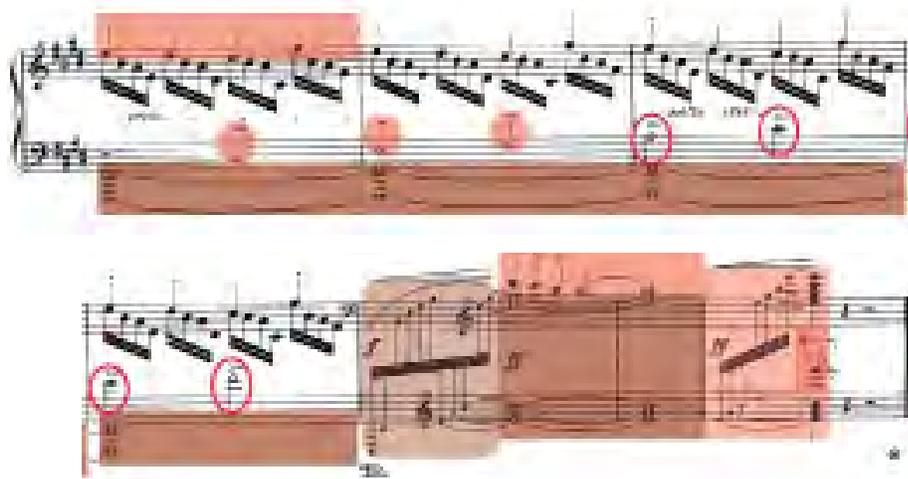
c. 133-135

Después se introduce el tema en Sol sostenido en *mf* que regresa a este pasaje de arpeggios contrarios. La segunda vez que se presenta el tema en Sol sostenido, se desarrolla una progresión descendente que conduce al tema en la dominante.

El tema en la dominante (Si) genera expectativa por la atracción hacia la tónica. Primero se presenta en *p* seguido de una variación que consiste en introducir otra línea melódica en el bajo con valores de mitad y los arpeggios de la armonía entre ambas melodías. Se repite en *mf* y llega al pasaje final.

La melodía repite la figura Mi-Re sostenido-Do sostenido-Fa sostenido en la voz superior con su respectivo arpeggio armónico. Todo se sostiene en el bajo de octava sobre Fa sostenido registro 3-4 del cual se despliega arpeggio ascendente que llega hasta el Fa sostenido del registro 5.

Finalmente, se resuelve a la tónica con un arpeggio ascendente en *f* cuyo quinto grado (Si) es retardado por una figura de tresillo de cuartos descendentes (Re sostenido-Do sostenido-Si) indicados en *ff* y con acento. Se queda la resonancia por un compás y medio para finalizar con otro arpeggio sobre Mi mayor.



c. 150-156

Sugerencias técnico-interpretativas

I. Pagodes

Su “pianismo” exige un toque suave y ligero, así como un uso refinado de pedales. De las tres piezas, ésta requiere concebir el piano como una orquesta de percusiones y asociar los timbres y ataques con los instrumentos de una orquesta Gamelán, como el gong, por ejemplo.

De manera general, se sugiere mantener cada elemento dentro del mismo rango dinámico y distinguirlos por el timbre y articulación. La idea de acompañamiento-melodía no aplica para este estilo de música y la cantidad de ataques que el intérprete genere es lo que enriquece la pieza.

Se recomienda utilizar los dos pedales y un toque suave y profundo para generar la atmósfera contemplativa y tranquila. La resonancia de la quinta más baja debe durar lo suficiente para sostener lo que sucede en las otras capas.

La indicación del inicio de tocar la segunda mayor Fa sostenido-Sol sostenido con la mano izquierda es porque el gesto del cruce de la mano ayuda a generar el sonido que requiere. En el c.3 se realiza el intervalo con la mano derecha y se aconseja cuidar que no se mezcle con lo demás. Para el *ritardando* del tresillo final se sugiere hacerlo discreto y retomar el pulso inmediatamente.

Para los bloques armónicos se aconseja timbrar la voz superior para resaltar la melodía principal y dejar a las otras voces los cambios de color. Para este efecto también es necesario entender que los bloques de acordes son independientes de la función tonal, es decir, la armonía va enfocada al color y no a un esquema armónico como en el caso de Mozart o Schumann.

El pasaje del c.23 donde la textura se genera por contrapunto imitativo se pueden mantener ambas melodías con la misma dinámica, timbre y articulación ya que su distinción se da por la forma en que está construido.

En la sección intermedia (c.33) donde se expone principalmente la segunda mayor Fa sostenido-Sol sostenido se sugiere cuidar la simultaneidad y balance de los dedos para que el sonido sea igual para ambas notas del intervalo. Cambiar el pedal a tiempo ayuda a no acumular la sonoridad de los intervalos ni las notas de la melodía.

En seguida se presenta el material sobre el que se desarrolla el clímax (c.37). Para este caso se sugiere timbrar la voz superior de los acordes para cantar la melodía y mantener el motivo de la voz superior ligero y rítmicamente preciso. El Do sostenido puede asociarse con un sonido brillante y metálico, como campanas.

Al desarrollar dicha melodía en el clímax y por la sonoridad *ff* que se requiere, se

sugiere atacar los acordes con peso y hacia adentro del teclado para lograr un sonido redondo y resonante. El motivo melódico del primer punto climático y el tresillo del segundo punto (c.73) se aconsejan dentro del *forte* pero por debajo de la sonoridad de la melodía.

En el enlace a la Coda se presenta un pasaje sobre el mismo motivo que va disminuyendo de volumen. Para dicho efecto se aconseja asociar el *diminuendo* con la sensación de alejamiento del sonido. Al retomar el *Tempo I*, como se indica, se sugiere un cambio de color y ligereza para lograr los efectos generados por la dinámica y variaciones rítmicas de los motivos de la voz superior.

Para este pasaje final se aconseja mantener la mano cerca del teclado para controlar el matiz y desplazar el brazo horizontalmente. La planeación dinámica es indispensable para lograr el efecto, por lo cual se sugiere no empezar demasiado piano y considerar la extensión de la sección para no agotar el *diminuendo* demasiado pronto.

Pedal

Las notas pedal indicadas en los esquemas proporcionan una referencia para hacer los cambios de pedal sostenido debido a que cada punto estabiliza lo que sucede.

Es recomendable cuidar que los pedales sostengan el sonido el tiempo suficiente para que se sumen las capas y se generen los colores y efectos buscados. Por otro lado, el pedal sostenido es necesario porque el ataque requiere la salida inmediata de la mano, como si se tocara un tambor o un triángulo.

El pedal izquierdo se indica para el inicio y el primer par de melodías contrapuntísticas. A pesar de poder lograr la dinámica *pp* y *p*, se aconseja utilizarlo por el cambio de color que proporciona y que ayuda a lograr la atmósfera.

II. Atardecer en Granada

La mayor dificultad de interpretación está en lograr la unidad de todos los momentos que presenta la pieza. Por esta razón, se puede entender cada sección como una escena que cambia con sólo voltear la mirada.

Para lograr la atmósfera se requiere mantener todo en *ppp*. Las octavas ascendentes de Do sostenido del inicio se pueden conectar con el gesto de la mano, la cual se aconseja desplazar horizontalmente y cerca del teclado para controlar el sonido. También se aconseja dejar el pedal hasta la introducción de la melodía.

Para la melodía del inicio se aconseja resaltar las notas largas y hacer ligeros *rubatos*; así como cuidar que no se altere el ritmo de habanera.

Para el clímax se sugiere tener presente los pequeños cambios en las figuras porque generan un cambio de color, sensación y dinámica. También, planear la llegada y salida del *ff* y utilizar los reguladores para que la melodía sea expresiva y genere la sensación de vaivén. Para el acorde arpegiado con acento se aconseja realizarlo con velocidad de ataque y movimiento horizontal de las muñecas. Así mismo, se requiere apoyar los dedos 1 y 5 de la mano derecha para destacar la melodía. Para acumular sonoridad sin realizar tanto esfuerzo se puede dejar el pedal hasta la caída del tiempo fuerte de la melodía; después, cuando se introducen las terceras, el pedal puede cambiarse cada compás para no mezclar armonías y lograr claridad.

En todos los casos es indispensable la planeación dinámica de manera que no se agoten los matices antes de tiempo y se logren los enlaces con coherencia.

La reinterpretación del clímax (c.98) surge súbitamente y en *pp* como un recuerdo del momento más enérgico que sucedió anteriormente. Se recomienda dirigir el peso a los dedos 1 y 5 de la mano izquierda para distinguir la melodía de las terceras. Finalmente, se requiere un rápido desplazamiento del brazo para llegar al bajo con anticipación y poder preparar el ataque.

Los pasajes indicados a *Tempo giusto* indican un *portato* en el acorde a contra-tiempo, *staccato* en los siguientes acordes y un arpeggio final que le dan un carácter percutido y sordo que puede asociarse al rasgueo de una guitarra. Estos pasajes son momentos especiales porque cambian radicalmente la atmósfera, por lo cual se sugiere buscar la medida justa del enlace de llegada y salida. Aunque sólo se presentan sobre Do sostenido y Fa sostenido, presentan ligeras variaciones de disposición de voces y cambios de registro que se pueden aprovechar para darles mayor personalidad. También, para el matiz indicado en *pp* y el cambio súbito de carácter se aconseja poner el pedal izquierdo. Se sugiere timbrar el intervalo de segunda de la voz superior y hacer un rebote natural en los *staccatos* con un impulso hacia adelante que se apoya en el primer acorde de octavo ligado. El arpeggio final tiene la función de concluir la idea y de enlazar con la repetición y/o la siguiente sección; se aconseja timbrar la nota superior y hacerlo rápido y cerrado.

Para los pasajes con motivos de tresillo indicados en *Tempo rubato* se sugiere apoyar los acordes en *portato*, timbrar la nota superior y cuidar que la salida de cada uno sea lo suficientemente rápida para poder preparar la posición del siguiente acorde y lograr el balance interno de las voces. Mantener un pulso constante ayuda a que se entienda la biritmia y su relación con el ritmo de habanera al retener el *tempo*.

En el c.33 se presenta un pasaje que por sus características puede asociarse con el jazz. Para este caso se aconseja resaltar las síncopas y tener precisión rítmica para enriquecer la sensualidad dada por la variedad de figuras y desplazamiento de acentuaciones. Así mismo, se sugiere timbrar la voz superior y mantener presentes las voces internas que cambian el modo de las armonías y generan los cambios de color.

Más adelante en el c. 67 se presenta un pasaje similar pero con una atmósfera de abandono, como se indica. Para éste se aconseja un toque más ligero y asociarlo con la sensación de lejanía. Se puede deducir que tiene un carácter más melódico que rítmico por la longitud de las frases.

Para el pasaje indicado como *Léger et Lointain* se sugiere generar una atmósfera inquieta con sensaciones de movimiento dadas por las diferentes figuras rítmicas. El punto de tensión dinámica está al centro por lo que se aconseja crecer y decrecer principalmente con la voz del bajo. Por los *staccatos* se requiere cierta velocidad de ataque que junto con la densidad de los acordes tienden a incrementar el volumen. Por esta razón, el pedal sólo se sugiere en el primer tiempo de cada compás. De igual forma, se recomienda dejar la mano cerca del teclado para entrar y salir rápido sin que incremente la intensidad.

El calderón que marca el final de cada uno de estos pasajes sirve para generar expectativa y enlazar con la idea siguiente que retoma fragmentos con variaciones del pasaje del c.67 de carácter de abandono. La medida de los calderones determina la coherencia musical, de ser muy largo o muy corto, el discurso pierde continuidad.

En el movimiento debut (final) se puede entender el ritmo de habanera como un eco. Se sugiere que el toque de estas octavas sea muy ligero, brillante y delgado para dar la sensación de desvanecimiento. Para la melodía del final, se aconseja hacer los acordes arpegiados muy cerrados y rápidos de manera que no se abra un espacio entre las frases. Para este efecto se requiere adelantar los arpegios y sostener la última nota de cada frase con el pedal. De igual manera, es importante igualar el toque en ambas manos para no perder la continuidad de la línea melódica.

III. Jardines bajo la lluvia

La pieza se puede entender como una representación sonora de las características de la lluvia. La variedad de ataques y gama dinámica son indispensables para lograr los efectos y atmósferas.

En general se sugiere resaltar el tema y los motivos de las progresiones para dar claridad estructural. La articulación se puede asociar con un cambio de timbre, donde la velocidad de ataque y peso que se le da a tanto a la melodía como a los ar-

pegios determinan la dinámica y el color del tema. Se sugiere, para ambas manos y especialmente el pulgar de la mano derecha, una rápida salida de las teclas y un pedal por armonía debido a que el efecto de la lluvia se logra si se tiene claridad.

Para la primera progresión se sugiere crecer gradualmente y utilizar la sonoridad de las terceras que aparecen en la armonía junto con el apoyo en las notas melódicas con valor de mitad (c.22). Se aconseja reservar el *forte* para la llegada a la sección en La mayor donde el registro es más amplio. En ese punto el ascenso del bajo y la acumulación de las terceras repetidas incrementan la sensación del *forte*.

El efecto del La acentuado y con *staccato* (c.25-26) puede asociarse con una gota de agua que se adelgaza. Para lograrlo se sugiere hacer cada nota acentuada con menos peso que la anterior y mantener la figura Do sostenido-La-Do sostenido de la voz superior con una sonoridad por debajo y en proporción al bajo. De igual manera, se aconseja cuidar la salida y ligereza del pulgar derecho que lleva la nota repetida de manera que no se confundan. Para este efecto no es recomendable hacer un *ritardando* porque disminuye la gradación del *diminuendo*.

Continúa con un pasaje que presenta una variación del tema sobre Fa sostenido (c.27) que se aconseja hacer muy ligero y con un timbre brillante. También, cuidar el cruce de la mano para controlar el sonido y evitar acentuar las notas en la llegada. Si se mantiene este pasaje en *pp*, el *f* súbito del tema en el homónimo adquiere mayor fuerza y se logra un contraste que sorprende al espectador.

Para la progresión indicada como *Animez et augmentez peu à peu* se sugiere que el dibujo de la voz del bajo genere un impulso que va hacia adelante y luego regresa. Para lograr el efecto se aconseja realizar la primera octava con valor de mitad en *p* y apoyar más la segunda octava. Por el intervalo de tiempo que se tiene, es recomendable exagerar la dinámica. La nota que aparece en *staccato* es parte de la armonía, por lo cual es importante cuidar que no interfiera con la melodía. Para el descenso melódico, que se indica con *portatos* para diferenciarlos de la armonía, se sugiere un toque diferente para que resalten por color y conducir la línea con una caída natural de intensidad. Como recomendación, se puede dar a las terceras cierta presencia ya que llevan una línea melódica secundaria que complementa el color.

Al enlazar a las progresiones de tresillos (c.64) se aconseja que cada progresión anime el *tempo* hasta llegar el Sol sostenido en *f*. Para este efecto se sugiere exagerar los reguladores y crecer con el movimiento del motivo; es decir, crecer hacia los puntos más lejanos entre las voces y decrecer cuando cierran. Así mismo, se aconseja utilizar la tensión generada por los pasos cromáticos y cuidar que no se ensucien con el pedal.

Para lograr la atmósfera contemplativa y tranquila del pasaje que retoma el *Tempo*

1 (c.75) se sugiere mantener el tresillo plano y ligero y diferenciar las dos melodías a través del toque y el carácter. También, se aconseja cuidar que el tresillo se mantenga igual cuando se hace el cambio de mano y la nota pedal pasa a Sol sostenido (c.83 sección B). La melodía de la voz inferior de la sección B presenta el tema, por lo cual se sugiere buscar un carácter más expresivo que las de las melodías de las secciones A y A`.

Continúa con un pasaje indicado como misterioso que está construido sobre una progresión ascendente (c.100). Para ésta se sugiere realizar la nota acentuada con la mano izquierda y la nota repetida junto con el arpeggio con la derecha. El *crescendo* se puede lograr al incrementar la intensidad de cada despliegue armónico hasta llegar al Si mayor 7 en *f*. La introducción del tema en la mano izquierda ayuda a incrementar el volumen y se aconseja darle mucha presencia.

El descenso indicado *Rapide* requiere claridad en cada nota por lo cual se sugiere velocidad de ataque, así como aligerar el final y limpiar el pedal para lograr el *diminuendo* en el registro grave. El desenlace del descenso reposa en unos trinos que se aconsejan muy ligeros ya que tienen la intención de prolongar las notas. El descenso de éstos (Si-La-Sol) resuelven a Fa sostenido con un brillante cambio dado por el cambio de tonalidad a Mi mayor, la agógica indicada *en animant jusqu'a la fin* y el efecto de ascenso que puede asociarse con una ola que revienta. Para lograr este efecto (c.126) se sugiere crecer súbitamente hasta el Sol sostenido con trémolo, cuya función es rellenar y formar una base, y en seguida disminuir la intensidad para que la figura melódica resalte. El carácter de la figura puede entenderse ligero y brillante y reservar el *crescendo* para su última aparición porque tiene función de enlace a *forte*.

El pasaje del c.133 que se repite en el c.140 presenta un reto por la amplitud de registro, movimiento contrario, variedad de figuras rítmicas y articulación. Para lograrlo se sugiere buscar diferentes timbres para las articulaciones indicadas y desplazar el brazo rápidamente para anticipar el ataque de las notas siguientes.

Para la progresión final (c.156) se sugiere asociar el aumento de altura de la voz del bajo con el incremento de intensidad. Se aconseja mantener el patrón melódico de la voz superior y el arpeggio ascendente del bajo al mismo nivel porque la cercanía que adquieren refuerza la sensación del efecto.

Para el final se sugiere no agotar el *forte* con el primer arpeggio y buscar un ataque especial para el tresillo con valor de cuartos debido a que son ajenos al arpeggio. El momento de pausa ayuda a que el último arpeggio sea sorpresivo y se aconseja aprovechar el momento para prepararlo. El toque del Mi final se logra naturalmente por el cruce de la mano izquierda y se aconseja dejar la sonoridad de Mi mayor durante un momento para concluir la pieza y la obra.

Anexo 1

Síntesis para el programa de mano

Preludio y fuga en Mi menor BWV 789 C.B.T II **Johann Sebastian Bach**

El clave bien temperado (C.B.T.) es una colección de 48 preludios y fugas en dos libros. Cada libro contiene un preludio y fuga para cada tonalidad mayor y menor en orden cromático, iniciando en Do mayor y terminando en Si menor. El primer libro BWV 846 fue compuesto en Köthen, Alemania en 1722 y el segundo BWV 893 en 1742 en la ciudad de Leipzig. Sin embargo, la obra circuló como manuscrito hasta su publicación en 1801 en las ciudades de Bonn, Leipzig y Zurich.

El preludio se trata de una pieza que sirve para introducir otra de mayor extensión. Al enfrentarse a un preludio no se sabe qué se puede esperar porque el título no implica una estructura, métrica o carácter específico.

En la época de Bach se utilizaba esta forma para adaptarse al instrumento, calentar las manos y captar la atención del público. Después, se convirtió en una forma indispensable para formar una unidad con respecto a otra, como es el caso del Preludio y Fuga. Los preludios del C.B.T. tienen esta característica.

Los Preludios del primer libro contiene el desarrollo de los preludios Do mayor, Do menor, Re mayor, Re menor, Si bemol mayor, Sol mayor y Mi menor que fueron previamente escritos por Bach para enseñar a su hijo Wilhelm. Otros se caracterizan por la improvisación sobre motivos y figuras. En algunos Preludios del segundo libro, como el Si bemol mayor, J. S. Bach utilizó el principio de sucesión de ideas contrastantes y dejó de lado la dualidad tonal. Otros ejemplos de preludios que utilizan este principio son el no. 5 en Re mayor y el no. 12 en Fa menor.

La diferencia más notable entre ambos libros es la cantidad de preludios realizados en forma binaria. De éstos, el segundo libro contiene 10 en total mientras que el primero sólo uno.

El preludio en Mi menor no. 10 del libro II es un preludio de tipo polifónico desarrollado a partir de un motivo y sus variaciones con una métrica de 3/8. Tiene una estructura binaria con características semejantes a la Invención ya que su textura es generada por dos voces.

La Fuga se caracteriza por ser una composición contrapuntística dada por el número de voces que contiene, cuyo mínimo son dos voces. Las dos formas que la preceden son el “*ricercar*” y el “*motete*”. El primero se refiere a un tipo de composición instrumental contrapuntística con estilo imitativo que se practicó desde el siglo XVI

hasta el XVIII aproximadamente. El segundo es una composición vocal en la que se añaden líneas melódicas en contrapunto a la melodía principal. (Bruhn, 1993).

Esta fuga está escrita a 3 voces y el sujeto es uno de los más extensos de los 48 que contiene el Clave Bien Temperado en sus dos libros.

Fantasia K.475 y Sonata K.457 en Do menor W. A. Mozart

Una Fantasía se refiere a una forma libre que permite experimentar con la armonía, modulación, variedad temática y rítmica, entre otros elementos musicales. Suele contar con secciones espontáneas de carácter improvisado como *cadenzas* y pasajes virtuosos.

Mozart escribió un pequeño número de fantasías para piano; sin embargo, cada una explora la forma de una manera distinta que muestra la creatividad y manejo del lenguaje del compositor. Dichas obras son la Fantasía y fuga en Do mayor K.395, Fantasía en Do menor K.396/385f y Fantasía en Re menor K.397/385g.

La Fantasía en Do menor K.475 fue compuesta en 1785 y dedicada a su alumna Ma. Teresa von Trattner. Se compone de 5 partes: Adagio, Allegro, Andantino, Piú Allegro y Tempo primo. Cada una de estas secciones presenta un carácter específico y diversidad de temas. En conjunto, la obra logra su efecto dramático a través de la incertidumbre tonal dada por la cantidad de tonalidades presentadas.

Los elementos que se deben tomar en cuenta para entender la estructura e integrar la obra son las suspensiones, el motivo de cuatro notas descendentes que luego son ascendentes y la forma cíclica, principalmente. Esta última es importante para entender el empleo de las relaciones tonales en la construcción del discurso. El carácter dramático se da en gran parte por este ciclo armónico que se cierra hasta el último compás de la obra.

Las tonalidades Re menor y Sol menor habían sido utilizadas por el compositor para generar emociones y atmósferas tristes, desesperadas y oscuras, principalmente. Sin embargo, hacia la última década de su producción, comenzó a utilizar frecuentemente la tonalidad de Do menor. Ésta se asocia con sus grandes obras para piano compuestas alrededor de la misma época, como el Concierto para Piano K.482 (1785) por mencionar un ejemplo. Por otro lado, en la ópera fue utilizada para representar escenas tenebrosas y trágicas, como en *La Flauta Mágica* o *Bastían y Bastiana*. Por lo tanto, se puede asociar esta tonalidad con obras extensas con una carga emocional de enojo, obscuridad y dramatismo.

La Sonata K.457 fue compuesta en octubre de 1784 y tiene la característica de utilizar los registros más bajos del instrumento de la época. Está escrita en tres movimientos Molto Allegro, Adagio y Allegro assai, en los cuales la forma sonata está presente de diferentes maneras.

Ambas obras se sostienen por sí mismas, es decir, se pueden interpretar de manera individual, aunque suelen tocarse en conjunto. Sin importar las diversas opiniones o años de publicación, las obras contienen material estructural que las relacionan. Los elementos constantes mencionados y analizados en la Fantasía están presentes en la Sonata. Las suspensiones, principalmente La bemol-Sol, y los motivos de cuatro notas descendentes o ascendentes son recurrentes y utilizados similarmente. Finalmente, la fórmula cadencial del final de la Fantasía es reutilizada al final de la Sonata.

Sonata en Sol menor no.2 Op.22

Robert Schumann

La sonata no era una forma que los compositores románticos abordaran comúnmente porque contenía elementos, como el orden y la simetría, que pertenecían al orden Clásico. Robert Schumann, Johannes Brahms y Frédéric Chopin desarrollaron la forma sonata y lograron contextualizarla de acuerdo a su filosofía y estética de la época; razón por la cual se consideran sus principales representantes.

Entre 1831 y 1838 Schumann experimentó con la forma sonata y compuso la Sonatas en Fa sostenido menor no.1 Op.11, Sol menor no.2 Op.22 y Fa menor no.3 Op.14. La contradicción entre el número y el opus se debe a que la no.2 obtuvo el número de catálogo hasta su reimpresión en 1839 y no en su primera publicación.

Después de casi cien obras y durante otro periodo en la vida del compositor romántico, fueron publicadas las Tres Sonatas para piano Op. 118, las cuales tienen un enfoque dirigido al joven pianista que Schumann siempre estimó y aconsejó a través de su obra musical y literaria.

Una de las principales diferencias entre la sonata clásica y la romántica de Schumann se da por el proceso de composición en el cual se conciben los movimientos de manera independiente. Este aspecto se deduce por las fechas de composición y contenido de cada uno de éstos. Así mismo, suele retomar material de piezas compuestas previamente para desarrollar algún movimiento. Por ejemplo, la transcripción de la canción *An Anna* (para Anna) fue utilizada para el Aria de la Sonata en Fa sostenido menor.

La Sonata en Sol menor se compone de cuatro movimientos:

- I. *So rasch wie möglich-Schneller Noch schneller*
- II. *Andantino. Getragen*
- III. *Scherzo. Sehr rasch und markiert*
- IV. *Rondo. Presto, Prestissimo e Immer Schneller und schneller*

La indicación *So rasch wie möglich-schneller-noch schneller* quiere decir que se debe tocar lo más rápido posible; más adelante indica que se debe aumentar la velocidad (*schneller*) y después todavía más (*Noch schneller*). El movimiento tiene forma sonata y temas de carácter contrastante que se interrumpen súbitamente.

El Andantino está construido en forma ternaria con coda sobre un acompañamiento estable que junto con la melodía principal generan diferentes texturas que transforman el carácter.

“*Im Herbst*” (en Otoño) es el título de la pieza original que Schumann transcribió para desarrollar este *Andantino*. Es la pieza número 8 de un total de 11 que pertenecen al catálogo para voz y piano RSW: *Anhang* (Anexo): M2 del mismo compositor.

El Scherzo se identifica por su carácter juguetón que va de lo intenso a lo ligero en un compás ternario simple junto con la indicación “muy rápidamente y marcado”. La síncopa, la articulación y el *sforzando* (sf) sobre la nota Sol son los principales elementos de esta pieza. A pesar de su corta duración y al igual que el Andantino, puede sostenerse por sí misma.

El movimiento final está construido sobre Sol menor con una métrica de 2/4, las figuras rítmicas y el incremento de velocidad en la *Quasi cadenza* forman una relación con el primer movimiento. Los contrastes entre momentos de ansiedad y calma del primer movimiento son retomados en este *Rondó* aunque en este caso las transiciones no son tan abruptas y tienen mayor duración y desarrollo.

Estampes **Claude Debussy**

Las *Estampes* (Estampas) son un tríptico compuesto en 1903 cuyo título significa “grabado o impresión” que hace referencia a la imaginación visual a través del sonido. Los títulos de las tres piezas para piano son:

- I. Pagodes (Pagodas)
- II. La soirée dans Grenade (Atardecer en Granada)
- III. Jardins sous la pluie (Jardines bajo la lluvia)

Cada pieza evoca el paisaje sonoro de un lugar específico y muestra algunos de los principales intereses del compositor como la representación del agua, las escenas nocturnas y los lugares exóticos. Igualmente se percibe la relación del compositor con las artes visuales por la dedicación de la obra al pintor Jacques-Emile Blanche.

Sin embargo, lo que coloca las *Estampes* como la obra que marca un cambio radical en la carrera de Debussy, es el desarrollo pianístico que logró a través de éstas. Hasta 1903 el piano no había sido explorado en comparación al tratamiento vocal y orquestal. Su aproximación al instrumento le exigió una técnica de composición y ejecución particular que lo colocaron como un gran compositor pianístico.

Debussy exploró y desarrolló las posibilidades de articulación, timbres, textura, balance y acumulación sonora del piano. Con estos recursos logró generar un lenguaje de capas sonoras con distintos niveles de intensidad y peso que suceden al mismo tiempo.

I. Pagodes

El concepto musical de esta primera pieza tiene relación con la música oriental. Debussy fue influenciado por la música Javanesa al presenciar la ejecución de una orquesta Gamelán durante la Exposición Universal de París en 1899. El título y los elementos que contiene la pieza, como escalas pentatónicas o repetición de fórmulas melódicas, hacen referencia a la música de esta cultura.

De igual manera, se explora la resonancia y la acumulación sonora a través de pedales sostenidos y colores armónicos independientes de su función tonal.

La textura es el elemento principal sobre el que está construida la pieza y que la relaciona con la música Javanesa. Su desarrollo se da por contrastes de intensidad, cambios graduales de velocidad, mezcla de timbres y alturas y sobretodo, el contrapunto.

El material temático está construido sobre las escalas pentatónicas de B y F#. Las notas que comparten estas dos escalas que son Do#-Re#-Fa# y Sol# forman dos intervalos de segunda mayor que son constantes a lo largo de la pieza.

II. Atardecer en Granada

Esta pieza evoca España a través del ritmo de habanera y el rasgueo de la guitarra. Esta compuesta por secciones que parecen ser interrumpidas constantemente por otras de carácter contrastante. La variedad de figuras rítmicas junto con el constante ritmo de habanera dentro de los humores y agógicas indicadas, hacen de esta pieza la más sensual de las tres *Estampas*.

III. Jardines bajo la lluvia

A diferencia de las otras dos piezas, esta última no evoca un lugar particular. La única referencia que podría vincularla con Francia es el uso de dos melodías folclóricas francesas: *Nous n'irons plus aux bois* (No regresaremos al bosque) y *Do do, l'enfant do* (Duerme, bebé, duerme).

La pieza se puede entender como una representación sonora de las características de la lluvia. La variedad de ataques y gama dinámica son indispensables para lograr los efectos y atmósferas. Los principales elementos y recursos utilizados son: la agógica, modulación, dinámica, articulación, rítmica y la armonía desplegada en rápidos arpeggios.

A diferencia de *Atardecer en Granada*, presenta una estructura lineal sin interrupciones bruscas. Cada momento se transforma en otro a través de progresiones e inflexiones. La armonía en este caso sí tiene una función tonal y establece los puntos de tensión dinámica necesarios para el fraseo.

Anexo 2 Bibliografía

Badura-Skoda, P. (1990/1995). *Interpreting Bach at the keyboard*. (Clayton, Alfred, trad.). New York: Oxford University Press Inc.

Bruhn, S. (1993). *J. S. Bach's Well-Tempered Clavier, In-depth Analysis and Interpretation. Volume II: Preludes and Fugues on Eb, E, F*. (pp.9-20/171-188). Hong Kong: MAINER International Ltd.

Camino, F. (2002). *Barroco: Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes*. (pp.15-70). Madrid: Ollera y Ramos.

Daverio, J. (1977). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. (pp.3-104). New York: Oxford University Press.

Davidson, M. (2001). Cap. XIV The Fantasies, K.394, 397, 475 y cap. XV Sonata in C Minor, K.457. En *Mozart and the Pianist A Guide for Performers and Teachers to Mozart's Major Works for Solo Piano*. (pp. 220-261). London: Kahn & Averill.

Dickinson, A. (1979). *Bach's Fugal Works*. (pp.48-103). Connecticut: Greenwood Press.

Döhring, S., Ringer, A. (ed.) (1990). Cap. V Dresden and Leipzig: Two Bourgeois Centres. En *The early romantic era between revolutions: 1789 and 1848*. (pp.141-159). New Jersey: Prentice Hall.

Downs, P. (1992/1998). Cuarta parte: Mozart, el genio manifiesto y séptima parte: Mozart, un genio consumado. En *La Música Clásica: La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. (Celsa, Alonso, trad.). (pp. 267-336/475-544). Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Forkel, J.N. (1802/1950). *Juan Sebastián Bach*. (Salazar, Adolfo, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Gray, C. (1967). *The forty-eight preludes and fugues of J. S. Bach*. (pp.106-107). New York: Oxford University Press.

Herzfeld, F. (1964). Cap. 1 Color, sonido y perfume. En *La música del siglo XX*. (Margarita Fontseré de Petit, trad.).(pp. 9-60). Barcelona: Editorial Labor.

Irving, J. (1997). Part I: Contexts y Part II; 6 Fantasia and Sonata in C minor, K.475 and 457. En *Mozart's Piano Sonatas Contexts, sources, style*. (pp. 3-50/73-82). Cambridge: Cambridge University Press.

Küster, K. (1990/1996). *Mozart: a musical biography*. (Whittall, Mary, trad.). New York: Oxford University Press Inc.

Langham, R., Briscoe, J. (ed.). (1999). Chapter 1 Sound and Unsound Ideals, Chapter 2: Symbolism and Performance. En *Debussy on Performance*. (pp.3-44). New Haven Connecticut: Yale University Press.

Ledbetter, D. (2002). *Bach's Well Tempered Clavier the 48 preludes and fugues*. (pp. 35-71). London: Yale University Press.

Leuchter, E. (1950). *Bach: con 6 ilustraciones*. (2da. ed.). (pp.7-122). Buenos Aires: Ricordi América.

Longyear, R. (1969). Cap. 1. Los románticos y la música. En *La música del siglo XIX, el Romanticismo*. (Coldaroli, Carlos, trad.).)pp.11-21). New Jersey: Prentice Hall Inc.

Longyear, R. (1969). Cap. 4 Florecimiento del romanticismo alemán y cap. 10 El romanticismo musical del siglo XIX y sus oyentes. En *La música del siglo XIX, el Romanticismo*. (Coldaroli, Carlos, trad.). (pp. 78-96/247-253). New Jersey: Prentice Hall Inc.

Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. (2da. ed.).(Rojo, Patricia, trad.). (pp. 17-78). Madrid: Ediciones Akal S.A.

Raad, V. (1994). *The piano sonority of Claude Debussy*. New York: Edwin Mellen.

Rathbun, J. (1976). *A Textural History and Analysis of Schumann's Sonatas Op.11, Op.14 and Op.22*. Iowa: University of Iowa D.M.A.

Richner, T. (1953). *Orientation for Interpreting Mozart's Piano Sonatas*. New York: Teachers College, Columbia University.

Ringer, A. (ed.) (1990). Cap. I The Rise of Urban Musical Life between the Revolutions, 1789-1948. En *The early romantic era between revolutions: 1789 and 1848*. (pp.1-31). New Jersey: Prentice Hall.

Roberts, P., Reinhard G. Pauly (ed.). (1996). Cap. 7 The Origins of a Style: The Javanese Gamelan y cap. 11 Some Questions of Technique and the Études. En *Images The Piano Music of Claude Debussy*. (pp. 153-176/285-316). Oregon: Amadeus Press.

Rosen, C. (2006). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. (pp. 21-126). Madrid: Alianza Editorial.

Salazar, A. (1997). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Samson, J. (ed.) (2002). Part one 1800-1850 En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. (pp.3-177). United Kingdom: Cambridge University Press.

Schweitzer, A. (1955). Cap. Segunda parte: vida y carácter de Bach. En *J. S. Bach: el músico poeta*. (D'Urbano, Jorge, trad.). (pp.87-136). Buenos Aires: Ricordi América S.A.E.C.

Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music Vol. 3 The Nineteenth Century*. (pp. 251-342). New York: Oxford University Press Inc.

Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music Vol. 4 The Early Twentieth Century*. (pp. 59-130). New York: Oxford University Press Inc.

Taylor, R. (1982/1987). *Schumann*. (Mazía, Floreal, trad.). Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.

Tobin, R. (1971). Sonata No.14, in C Minor. En *Mozart and the Sonata Form*. (pp. 107-112). New York: Da Capo Press.

Vallas, L. (1973). Claude Debussy His Life and Works. (O'Brien Marie and Grace, trad.). (pp. 1-120). New York: Dover Publications, Inc.

Zulueta, J. (1964). Claude Debussy la obra completa para piano. (pp. 43-49). Buenos Aires: Ricordi Americana.

Páginas web

Christine Stevenson (2012). Notes from a pianist. E is for Estampes – Debussy. [blog]. Disponible en: <https://notesfromapianist.wordpress.com/2012/02/12/e-is-for-estampes-debussy/>. (22 de marzo de 2015).

Classical Connect LLC. (2009). Robert Schumann Sonata no.2 in g minor, Op.22. [página web]. Disponible en: www.classicalconnect.com/Piano_Music/Schumann/Sonata/1291. (27 de febrero de 2015).

Classical Net. (1995). Robert Schumann.[página web]. Disponible en: www.classical.net/music/comp.lst/schumann.php. (18 de marzo de 2015).

HH Promotions London Ltd. (2015). Schumann. The three Piano Sonatas. [página web]. Disponible en: <http://hhpromotionslondon.com/project-programmes/schumann-the-three-piano-sonatas/>. (16 de marzo de 2015).

Jay Weitz (2005). Program Notes Benedetto Lupo. [página web]. Disponible en: http://www.columbuschambermusic.org/04-05_Season/Program%20Notes/lupo.htm. (20 de marzo de 2015).

Sally Pinkas (2014). Sally Pinkas Piano. [página web]. Disponible en: <https://hop.dartmouth.edu/ArticleMedia/Files/HOPpdf/1314%20Season/Winter%2014/Sally%20Pinkas%20W14%20playbill%20for%20web.pdf>. (23 de marzo de 2015).

Team MUSOPEN. (2009). Piano Sonata no.2 in G minor, Op.22. [página web]. Disponible en: <https://musopen.org/composer/robert-schumann/> (8 de octubre de 2015).

The Toni Theme. (2011). Music and Me, Schumann Piano sonata No.2 Op.22 G minor. [blog]. Disponible en: <https://kanakopiano.wordpress.com/2011/05/02/schumann-piano-sonata-no-2-op-22-g-minor/> (10 de marzo de 2015).

Partituras

Bach, J. S. (1866) . *Preludio y fuga en Mi menor no. 10 C.B.T. Libro II*. (ed. Knoll, F., Bach-Gesellschaft Ausgabe).Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Debussy, C. (1903). *Estampes*. (Piano solo). Paris: A. Durand & Fils.

Mozart, W. A. (1938). *Fantasia K.475*. (Piano solo, Urtext pp.224-233). Leipzig: C. F. Peters.

Mozart, W. A. (1938). *Sonata no. 14 en Do menor K.457*. (Piano solo, Urtext pp.234-251). Leipzig: C. F. Peters.

Schumann, R. (1880). *Sonata no.2 en Sol menor Op.22*. (Piano solo). Leipzig: Breitkopf & Härtel.