

**ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO
CONCIERTO DE GRADO PIANO CLÁSICO**

SERGIO ANDRÉS DIAZ MANTILLA



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2008**

**ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO
CONCIERTO DE GRADO PIANO CLÁSICO**

SERGIO ANDRÉS DIAZ MANTILLA

**Trabajo de Grado realizado como requisito para obtener el título de
Maestro en Música con énfasis en Piano Clásico**

**Asesora
Maryna Shevtsova
Maestra de Piano Clásico**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2008**

A la Santísima Trinidad que siempre está conmigo
A mis Padres por su apoyo incondicional
Durante toda mi carrera.

AGRADECIMIENTOS

A Adolfo Hernández y Marcela García por ser mis primeros maestros el cual marcaron huella en mi vida, e incentivaron en mí el gusto por la música.

A Janusz Kopytko por mostrarme el camino a seguir, y al cual le agradezco de todo corazón, el haberme tratado como un hijo por sus enseñanzas y apoyo ofrecido.

A mi Maestra Maryna Shevtsova por no sólo enseñarme todos los conocimientos y rigores pianísticos, sino también por convertirse en mi amiga y madre a la vez. Gracias por todo, no sé como pagarte lo que has hecho por mi.

A mis maestros de la UNAB, por contribuir al desarrollo de mi formación musical y personal.

A Rafaél Suescún y al Coro de la UNAB, por permitirme compartir momentos agradables y por acogerme como parte de esa gran familia durante la carrera.

Al Decano Jesús Alberto Rey y a Gabriela Echeverri por ofrecerme su ayuda y depositar su confianza en mí, y darme la oportunidad de servir en la facultad. De igual forma, a todos los compañeros de universidad, gracias por su grata compañía.

A la Alcaldía San Juan Girón, y la Casa de la Cultura Francisco Mantilla de los Ríos, por permitirme acercarme a los desamparados y gente menos favorecida, a los campesinos y a toda la gente que me escuchó en general, por su grandiosa acogida y afecto.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS	3
OBJETIVO GENERAL	3
OBJETIVOS ESPECIFICOS	3
1. ANÁLISIS DEL PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR. LIBRO II DEL CLAVE BIEN TEMPERADO BWV 0889 J. S. BACH	4
1.1 BREVE RESEÑA DE BARROCO	4
1.2 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)	5
1.2.1 Análisis formal	7
1.2.2 Contexto	7
1.2.2.1 Definición y Evolución de Preludio y Fuga	7
1.2.3 Contenido	9
1.2.3.1 Preludio y Fuga en La Menor. Libro II del Clave Bien temperado BWV 0889.	9
1.2.4 Problemas de Interpretación	15
2. ANÁLISIS DE LA SONATA XIII KV. 333 W. A. MOZART	17
2.1 BREVE RESEÑA DEL CLASICISMO	17
2.2 JOHANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS MOZART (1756 – 1791)	18
2.2.1 Análisis Formal	20
2.2.2 Contexto	20
2.2.2.1 Definición y Evolución Género Sonata	20

2.2.3 Contenido	21
2.2.3.1 Sonata XIII KV. 333	21
2.2.4 Problemas de Interpretación	37
3. ANÁLISIS DEL ESTUDIO TABLEAUX, OP. 39 N° 3 S. V. RACHMANINOV	41
3.1 BREVE RESEÑA DEL ROMANTICISMO	41
3.2 SERGEI VASÍLIEVICH RACHMANINOV (1873-1943)	42
3.2.1 Análisis formal	42
3.2.2 Contexto	42
3.2.2.1 Definición y Evolución de Estudio	42
3.2.3 Contenido	44
3.2.3.1 Estudio Cuadro, OP. 39 N° 3	44
3.2.4 Problemas de Interpretación	48
4 ANÁLISIS DE LA SUITE DE DANZAS CRIOLLAS, OP. 15 A. E. GINASTERA	49
4.1 BREVE RESEÑA DEL NACIONALISMO MUSICAL	49
4.2 ALBERTO EVARISTO GINASTERA (1916-1983)	51
4.2.1 Análisis formal	52
4.2.2 Contexto	52
4.2.2.1 Definición y Evolución de Suite	52
4.2.3 Contenido	54
4.2.3.1 Suite de Danzas Criollas, OP. 15	54
4.2.4 Problemas de Interpretación	62

CONCLUSIONES	64
BIBLIOGRAFIA	65
ENLACES DE INTERNET	67
DISCOGRAFIA	68
ANEXOS	69

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Estructura del Preludio	9
Figura 2. Fragmento del tema principal del Preludio	10
Figura 3. Fragmento del Preludio	10
Figura 4. Forma de la Fuga	11
Figura 5. Tema de la Fuga	12
Figura 6. Fragmento de Fuga	12
Figura 7. Compases 19 y 20 de la Fuga	13
Figura 8. Clímax de la Fuga	14
Figura 9. Final Fuga	15
Figura 10. Estructura del I Movimiento	21
Figura 11. Estructura de la Exposición del I Movimiento	22
Figura 12. Final del tema (a1)	23
Figura 13. Final enlace a2	23
Figura 14. Tema B	24
Figura 15. Conclusión de la Exposición	24
Figura 16. Inicio del Desarrollo	25
Figura 17. Movimiento de Repercusión	26
Figura 18. Estructura de la Reexposición del I Movimiento	27
Figura 19. Estructura del II Movimiento	27
Figura 20. Estructura de la Exposición del II Movimiento	28
Figura 21. Modulación transitoria en subperiodo (a) del tema A	29
Figura 22. Fragmento del subperiodo (a1)	29
Figura 23. Células rítmicas frecuentes	29
Figura 24. Estructura de la Reexposición del II Movimiento	31
Figura 25. Estructura de la Exposición del III Movimiento	31

Figura 26. Estructura detallada de la Exposición del III Movimiento	32
Figura 27. Tema Principal (a)	32
Figura 28. Fragmento Puente 1	33
Figura 29. Rítmica característica del Puente 2	34
Figura 30. Fragmento Inicio Desarrollo	34
Figura 31. Estructura del Desarrollo y final de la Forma Sonata – Rondó	36
Figura 32. Estructura Estudio Tableaux, Op. 39 N° 3	44
Figura 33. Tema Principal del Estudio	45
Figura 34. Clímax General de la Obra	46
Figura 35. I Adagietto pianissimo	55
Figura 36. Tema Predominante en I Danza	55
Figura 37. II Allegro Rustico	56
Figura 38. Tema Predominante en II Danza	56
Figura 39. III Allegretto cantabile	57
Figura 40. Fragmento del canon de la III Danza	58
Figura 41. IV Calmo e poético	58
Figura 42. Ritmo de la IV danza	59
Figura 43. V Scherzando	60
Figura 44. Tema principal de la V Danza	60
Figura 45. Fragmento de (b)	61

ANEXOS

DISCOGRAFIA

PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR. LIBRO II DEL CLAVE BIEN
TEMPERADO BWV 0889. Por SVIATOSLAV RICHTER Y FRIEDRICH
GOULDA

SONATA XIII KV. 333 Por MARTHA ARGERICH

ESTUDIO TABLEAUX, OP. 39 N° 3 Por ASHKENAZI

SUITE DE DANZAS CRIOLLAS, OP. 15 Por Carlos de Moura Castro

PROGRAMA

1. PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR. LIBRO II DEL CLAVE BIEN TEMPERADO BWV 0889

JOHANN SEBASTIAN BACH

2. SONATA XIII KV. 333

WOLFGANG AMADEUS MOZART

3. ETUDE TABLEAUX, OP. 39 Nº 3

SERGEI VASÍLIEVICH RACHMANINOV

4. SUITE DE DANZAS CRIOLLAS Op. 15

ALBERTO EVARISTO GINASTERA

5. BAMBUCO EN SI MENOR

ADOLFO MEJÍA

INTRODUCCIÓN

"Sin la Música la vida sería un Error..."
Nietzsche (Crepúsculo de los ídolos, p. 33)

El arte se entiende como toda manifestación del hombre por su afán de trascender en la historia; en él expresa sus sentimientos, sus pensamientos y sus sueños... Así, la música es uno de esos medios para transmitir cómo el hombre percibe, recrea, vive y transforma el mundo.

El piano se ha convertido a lo largo de la historia en el medio ideal del hombre para llevar a cabo ese arte tan bello y maravilloso, como lo es la música; por lo tanto, el intérprete de piano tendrá que esforzarse para que aquella obra creativa no termine en los sentidos de los espectadores, sino que trascienda a otro nivel, es decir, él se verá en la obligación de utilizar las diferentes posibilidades como lo son el acontecimiento, el azar, el vértigo, la velocidad, la repetición, lo lúdico, lo cotidiano, lo efímero, lo ritual, lo espontáneo y lo natural, para hacer sentir a los espectadores cómo la obra es algo vivo y cambiante a su vez, acorde con un contexto y un texto musical, que goza de elaborados procesos técnicos y profundos análisis del cómo debe ser abordado.

El repertorio del Concierto de Grado está enfocado a mostrar la evolución que ha tenido el piano a través de épocas como el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el Contemporáneo, resaltando de esta manera sus virtudes y aportes a la ejecución de la literatura pianística universal.

Así mismo, daré a conocer en este trabajo las dificultades técnicas de ejecución que se presentaron y el modo de superarlas; además mostraré las cualidades

fundamentales que debe tener todo intérprete de piano desde la experimentación de los sentidos, el análisis y el conocimiento de las obras.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Adquirir los conocimientos para abordar la interpretación del repertorio contrastante de compositores tales como Bach, Mozart, Rachmaninov, Ginastera, a través de un estudio técnico y teórico que permitirá resaltar los rasgos específicos de cada una de las épocas de la cultura pianística universal.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- ❖ Aplicar de manera concisa los conocimientos teóricos, contextuales y estilísticos adquiridos durante mi carrera en la Universidad, para la interpretación correcta, fluida y expresiva de las obras presentadas en el concierto de grado.
- ❖ Conocer los recursos interpretativos de cada una de las épocas (Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Nacionalismo) con el fin de favorecer la profundización del concepto pianístico en un concierto que está basado no sólo en la ejecución, sino que a su vez lleva un complemento de análisis teórico importante.
- ❖ Promover la escucha de las obras del repertorio para piano clásico mediante la gestión de conciertos en diferentes lugares de la ciudad, así como en las localidades aledañas menos favorecidas.

1. ANÁLISIS DEL PRELUDIO Y FUGA EN LA MENOR. LIBRO II DEL CLAVE BIEN TEMPERADO BWV 0889 J. S. BACH

1.1 BREVE RESEÑA DE BARROCO

“En música, el Barroco se extiende de 1600 a 1750. Según la practicaron sus representantes más grandes, la música barroca tiene acentuadas cualidades manieristas: misticismo, exhuberancia, complejidad, decoración, alegoría, deformación, el aprovechamiento de lo sobrenatural o lo grandioso, todo entremezclado”.

(Schonberg, 1991: p. 40)

Esta época representó la perturbación y la duda e hizo desaparecer los antiguos modos eclesiásticos y el surgimiento del sistema mayor-menor de escalas y sus claves asociadas, aún utilizadas hoy en día. Así mismo, se despertó el interés por la voz superior, acompañada por el laúd, el clavecín o el órgano, e hizo que fuera cayendo en desuso la estructura compleja de la polifonía. De ahí en adelante, entre los compositores de la época se hizo frecuente escribir un bajo que no sería libre como la melodía, pues adquirió la forma de una sucesión de sonidos graves, sirviendo de fundamento para la construcción armónica, el cual fue conocido como “bajo continuo”.

El bajo continuo se hizo indispensable para toda la música del siglo XVII y tuvo una gran importancia en la formación del “*Estilo Concertante*”, en el que se oponen contrastes inesperados, diversidad de asociaciones musicales (voces, instrumentos, grupos vocales o instrumentales), que como su nombre lo dice “conciertan”, y de esta manera ser seguidos por el bajo continuo (“*Estilo Concertante y Melodrama*”, Enciclopedia Temática Lúmina, 1998). Ello no significó la desaparición de la polifonía, al contrario, ésta persistió y obtuvo un inusitado esplendor gracias a la obra de compositores como Johann Sebastian Bach.

1.2 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

Considerado como el más ilustre de los músicos y padre del contrapunto. Su obra se cataloga como el gran resumen de toda la historia de la música barroca. Es el *“epicentro de la música occidental, y uno de los grandes pilares de la cultura universal”*. Vanguardia (2000: p. 9)

Trabajó los recursos del contrapunto, el estilo concertante y llevó a grados insuperables de perfección las obras para teclado, lo que ayudó a enriquecer la música a tal punto que toda (la pasada y la futura) parecieran surgir de su trabajo.

Enrique Martínez dice al respecto que: *“Sus más importantes obras están entre las más destacadas y trascendentales de la música clásica y de la música universal. Entre ellas cabe mencionar los Conciertos de Brandeburgo, el Clave bien temperado, la Misa en si menor, la Pasión según San Mateo, El arte de la fuga, La ofrenda musical, las Variaciones Goldberg, la Toccata y fuga en re menor, las Cantatas sacras 80, 140 y 147, el Concierto italiano, la Overtura Francesa, las Suites para violonchello solo, las partitas y sonatas para violín solo y las suites orquestales”*. MARTÍNEZ (1997: p.p. 311-317)

Bach nació en Eisenach en 1685 y muere el 28 de julio de 1750. Este genio de la música aprendió con su padre Johann Ambrossius a tocar el violín cuando era muy joven. Ingresó a la escuela de latín de su ciudad natal y a los diez años queda huérfano. Su custodia y educación fue confiada a su hermano Johann Christoph Bach, músico en Ohrdruf, con quien aprendió a tocar órgano, la teoría musical y composición. Además conoció las obras de Johann Pachelbel, Jean Baptiste Lully, Louis Marchand, Couperin y Heinrich Schütz, y tiene influencias de los maestros Frescobaldi y Vivaldi.

En Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), y Weimar (1708-1716), fue un músico que ocupó los cargos de organista, maestro de capilla y maestro de conciertos de las cortes, donde desarrolló su talento y compuso gran parte de su obra.

En 1717 fue nombrado maestro de capilla en Köthen. Allí escribió varias obras instrumentales, entre ellas están los seis conciertos de Brandemburgo, *“El clave bien temperado”*, las seis sonatas y partitas para violín solo y las seis suites para violonchelo solo. La idea de “El clave bien temperado” proviene de la orientación de Andreas Werkmeister en Musical Temperament (1691) y consiste en que *“Bach dividió la octava en doce tonos aproximadamente iguales. Ninguna clave era perfecta en ese tipo de compromiso, y había leves imperfecciones en todas ellas, pero eran tan pequeñas que el oído podía tolerarlas”*.

Este sistema permitía modular en otra tonalidad cualquiera y así, ésta podía ser la tónica, dando a conocer lo que se podía mostrar con este tipo de afinación. Además su utilidad reside en la gran diferencia cronológica entre los dos volúmenes lo que implica una gran diferencia estilística por la evolución alcanzada por Bach, desde los años intermedios hasta el final. Con el clave bien temperado, Bach impone los rasgos que empiezan a predominar de ahora en adelante en sus obras para teclado, como son su movimiento, energía y tensión. Logrando así, gran variedad, evitando la repetición y monotonía con cada preludio y fuga.

Según diversas investigaciones que se han suscitado en torno a la obra de Bach, de manera concreta en “El clave bien temperado”, se ha evidenciado la utilización de simbolismos que representan la pasión y muerte de Jesucristo, dentro de una tendencia generalizada de la época, como el manierismo (En Arte, se refiere al exceso de adornos y a la pérdida de proporciones, armonía, serenidad, equilibrio. El manierismo es subjetivo, inestable. Los artistas se dejan llevar por sus gustos,

alejándose de lo verosímil, tendiendo a la irrealidad y a la abstracción) (“Manierismo”, arteespana, 2005)

1.2.1 Análisis formal

1.2.2 Contexto

1.2.2.1 Definición y evolución de preludio y fuga

Según su acepción más literal y estricta, la palabra “Preludio” significa: *“lo que precede y sirve de entrada, preparación, preámbulo o principio de una obra”*. (Diccionario Planeta, 1982: p. 1004)

Es casi seguro que el preludio derivó de diversos ejercicios que los ejecutantes de laúd realizaban sobre su instrumento para establecer la correcta afinación. Posiblemente en sus comienzos consistió en una serie de acordes sueltos, tal como ahora se puede escuchar cuando los guitarristas afinan el instrumento con unos sonidos previos a la verdadera ejecución para establecer y asegurarse de la justeza de los mismos.

Tales rasgos se habrán convertido en hábito y, por natural disposición artística de los ejecutantes, adquirieron cierta unidad y sentido que los fue poco a poco transformando en una forma musical libre. De tal manera, el preludio entró a la suite de danzas practicada en los siglos XVII y XVIII.

Louis Couperin en Francia lo produjo con gran libertad de ritmo y de formas. Luego llega Johann Sebastián Bach que en su célebre obra *“El Clave Bien Temperado”* incluyó cuarenta y ocho fugas, *“cada una de ellas precedida por un preludio que une a la riqueza de inventiva más grande de fugas existentes, lleno*

de una severidad y un tratamiento formal impecable, característico del ilustre compositor". MICHELS (1999: p.141)

A partir del Romanticismo, en su intento de separarse de las formas consagradas, aparece la decisión de escribir preludios musicales que se valen por sí mismos, por ejemplo cuando un pianista ejecuta en orden sucesivo varios preludios de Chopin o de Debussy, de Scriabin o de Rachmaninov, sin que los anuncien ni anticipen ninguna secuencia. *"Así los preludios se convierten en obras instrumentales independientes de forma muy libre y con cierto carácter de improvisación". MICHELS (1999: p.141)*

La fuga es uno de los más admirables ejemplos del ingenio humano aplicado a la composición musical. En su transcurso, las distintas "voces" o "temas" que aparecen dan la impresión de huída, lo que justifica su nombre. La fuga es una composición musical que está escrita al estilo polifónico, en la que un tema melódico es sometido a la imitación melódica, donde su textura musical y estilística es dada por el entretejido de sus melodías.

1.2.3 Contenido

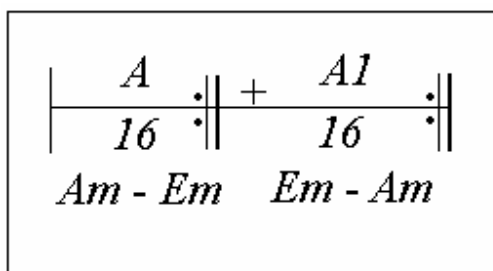
1.2.3.1 Preludio y fuga en La menor. Libro II del Clave Bien Temperado. BWV 0889

- ESTRUCTURA

PRELUDIO

La obra posee una forma binaria antigua:

Figura 1. Estructura del Preludio



Según la apreciación hecha por la Maestra Irina Sachli (Docente de áreas teóricas de la Universidad Autónoma de Bucaramanga) basada en los libros Yavorsky.B. Statiy, vospominaniya, perezpiska. Vol.1 Moscú, Sovetsky compositor, 1972 y Nosina V Simvolika muzyki Bacha. Tambov, 1993, dice que el profesor y musicólogo Boleslav Yavorsky en uno de sus artículos de investigación relacionado al análisis de preludios y fugas de J. S. Bach afirma que estos están dedicados a mostrar la Pasión de Cristo. En este caso en particular, preludio y fuga es dedicado a mostrar la escena de crucifixión de Jesús. En el bajo de este preludio hay movimiento descendente por segundas menores que significa lamento y pasión, aludiendo a una procesión funeral. En la otra voz se encuentra entonación de la cruz (F, C, B, D#, E), que aparece de forma secuencial y sirve de complemento para mostrar el carácter de la obra. Esa voz hace una especial

alusión a la escena donde Jesús muerto es cubierto por una túnica, tal como lo menciona la Biblia:

“José de Arimatea se llevó el cuerpo de Jesús y lo envolvió en una sábana limpia; después lo puso en el sepulcro nuevo excavado por él mismo en la roca” (MT 27, 59 – 60).

Figura 2. Fragmento del tema principal del Preludio

1

Entonación de la Cruz

Am

Movimiento descendente cromático

El preludio muestra qué pasó con Cristo de manera anticipada, y la justificación de su muerte. Por eso hay pasajes donde aparece la entonación de lamento y declamación con sexta ascendente e impulso para otro salto de sexta, con segunda menor así:

Figura 3. Fragmento del Preludio

Entonación de lamento y declame

3

Hay un sólo tema que se desarrolla en el preludio. Este aparece repetidas veces y termina con modulación a Em. En la segunda sección empieza en dominante (Em) con el mismo tema y termina con tónica (Am).

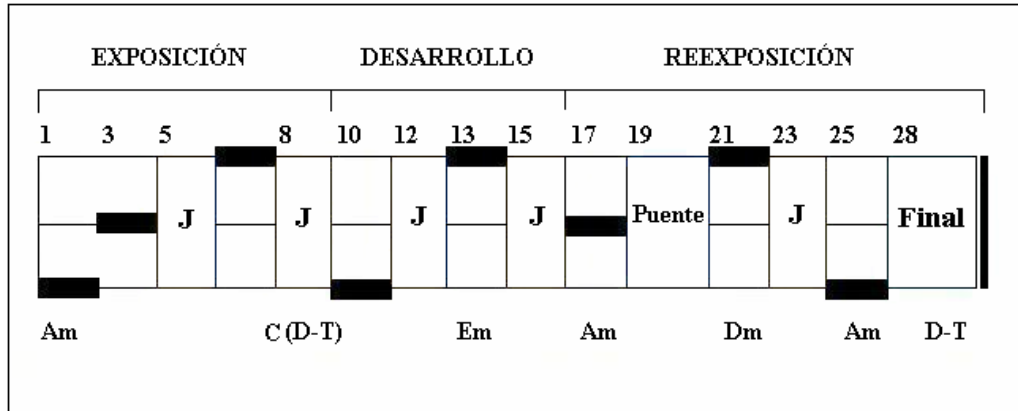
Hacia el final de la obra, en el compás 29, hay movimiento descendente no cromático en el bajo, como pasos pesados.

Lo interesante de la obra es que la primera parte (A) comienza con movimiento descendente y en la segunda parte (A1) tiene movimiento ascendente como inversión del tema, donde se refleja la esperanza de una futura resurrección.

FUGA

La estructura de la fuga es la siguiente:

Figura 4. Forma de la Fuga



La fuga empieza con el tema de cruz (E, C, F, G#) la cual suena disonante, ya que empieza con dominante y trae séptima disminuida, la cual hace alusión al momento en que le estaban siendo puestos los clavos a Jesús en las manos. Es el momento de la pasión de Cristo:

Figura 5. Tema de la Fuga

The image shows a musical score for the theme of a fugue. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is marked with a '1' at the beginning. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass line starts with a whole note chord of Am (A2, C3, E3), followed by a half note chord of 7D (D2, F3, A3, C4), and then a half note chord of Em (E2, G2, Bb2, D3). The bass line continues with a series of eighth notes: D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, Bb-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, Bb-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, Bb-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, Bb-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, Bb-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, Bb-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, Bb-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, Bb-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, Bb-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, Bb-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, Bb-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, Bb-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, Bb-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, Bb-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, Bb-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, Bb-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, Bb-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, Bb-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, Bb-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, Bb-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, Bb-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, Bb-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, Bb-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, Bb-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, Bb-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, Bb-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, Bb-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, Bb-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, Bb-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, Bb-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, Bb-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, Bb-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, Bb-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, Bb-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, Bb-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, Bb-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, Bb-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, Bb-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, Bb-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, Bb-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, Bb-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, Bb-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, Bb-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, Bb-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, Bb-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, Bb-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, Bb-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, Bb-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, Bb-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, Bb-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, Bb-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, Bb-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, Bb-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, Bb-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, Bb-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, Bb-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, Bb-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, Bb-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, Bb-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, Bb-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, Bb-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, Bb-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, Bb-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, Bb-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, Bb-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, Bb-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, Bb-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, Bb-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, Bb-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, Bb-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, Bb-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, Bb-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, Bb-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, Bb-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, Bb-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, Bb-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, Bb-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, Bb-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, Bb-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, Bb-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, Bb-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, Bb-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, Bb-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, Bb-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, Bb-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, Bb-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, Bb-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, Bb-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, Bb-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, Bb-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, Bb-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, Bb-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, Bb-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, Bb-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, Bb-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, Bb-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, Bb-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, Bb-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, Bb-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, Bb-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, Bb-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, Bb-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, Bb-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, Bb-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, Bb-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, Bb-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, Bb-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, Bb-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, Bb-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, Bb-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, Bb-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, Bb-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, Bb-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, Bb-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, Bb-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, Bb-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, Bb-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, Bb-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, Bb-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, Bb-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, Bb-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, Bb-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, Bb-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, Bb-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, Bb-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, Bb-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, Bb-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, Bb-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, Bb-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, Bb-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, Bb-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, Bb-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, Bb-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, Bb-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, Bb-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, Bb-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, Bb-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, Bb-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, Bb-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, Bb-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, Bb-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, Bb-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, Bb-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, Bb-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, Bb-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, Bb-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, Bb-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, Bb-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, Bb-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, Bb-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, Bb-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, Bb-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, Bb-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, Bb-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, Bb-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, Bb-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, Bb-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, Bb-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, Bb-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, Bb-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, Bb-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, Bb-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, Bb-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, Bb-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, Bb-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, Bb-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, Bb-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, Bb-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, Bb-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, Bb-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, Bb-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, Bb-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, Bb-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, Bb-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, Bb-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, Bb-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, Bb-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, Bb-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, Bb-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, Bb-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, Bb-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, Bb-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, Bb-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, Bb-293, A-293, G-293, F-293, E-293, D-293, C-293, Bb-294, A-294, G-294, F-294, E-294, D-294, C-294, Bb-295, A-295, G-295, F-295, E-295, D-295, C-295, Bb-296, A-296, G-296, F-296, E-296, D-296, C-296, Bb-297, A-297, G-297, F-297, E-297, D-297, C-297, Bb-29

En el compás 19 y 20 aparece un fragmento diferente en el bajo, el cual va ascendiendo de forma escalonada. Esto significa la esperanza y futura resurrección que aparece en medio de esta trágica fuga.

Figura 7. Compases 19 y 20 de la Fuga

The image shows a musical score for two measures, 19 and 20. The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The upper staff is labeled 'Tema Jubiloso' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is labeled 'Movimiento Ascendente en el Bajo' and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, showing a clear upward stepwise motion. Blue brackets highlight the 'Tema Jubiloso' in the treble and the ascending bass line in the bass. The number '19' is written at the beginning of the first measure.

Bach utiliza el simbolismo numérico para describir los siguientes aspectos: tres para Trinidad, perfección, espíritu; cuatro, para elementos, mundo. Para ejecutar estos pasajes tan rápidos se debe tocar articulando muy bien cada una de las teclas, al igual que direccionando hasta la corchea, para crear esa sensación de latigazo.

La fuga tiene una exposición en la cual aparece tres veces el tema principal sin nada adicional, con un desarrollo bastante prolongado en la tonalidad de dominante.

La reexposición se da en el compás 17, y sigue desarrollándose a través de modulaciones transitorias hasta el final.

El clímax de la obra se encuentra en el compás 21, donde el tema aparece en la voz superior en función de subdominante (Dm), trae mucha tensión. Ver figura 8.

Figura 8. Clímax de la Fuga

The image shows a musical score for two measures, 21 and 22. Measure 21 is the focus, with a blue bracket above the treble clef staff indicating a melodic phrase. The bass clef staff has a 'D VI' label below it, indicating a chord. The score is in G major, 3/4 time.

Al efectuar el estudio y revisión de diferentes versiones de la misma obra, se evidencia los cambios de tonalidad en todo el final de la obra, ya que algunos la terminan en menor (dolor) y en mayor (esperanza). Ver discografía (Sviatoslav Richter y Friedrich Goulda). Este hecho hizo que se audicionara dos de las mejores versiones para escoger una de ellas. De acuerdo a lo anterior, se tomó la determinación de finalizar la obra en La menor, acorde a la versión de Sviatoslav Richter, la cual refleja un sentido interpretativo profundo y fundamentado, conforme con el estudio interpretativo que hasta ahora se ha realizado de esta obra.

Figura 9. Final Fuga

The image displays two musical staves for a piano piece, both starting at measure 28. The left staff is marked with a blue bracket labeled "Movimiento Ascendente" above the treble clef. A red box highlights the final note of the phrase in the treble clef. Below the bass clef, the chord "A" is indicated. The right staff is identical to the left, but the chord "Am" is indicated below the bass clef. Both staves show a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

- **PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN**

PRELUDIO

Al ejecutar este preludio surge la casualidad que no es difícil de leer; sin embargo, al tocarlo aparecieron ciertas dificultades, así como la unión del tema (línea cromática). Para resolver esta dificultad hay que unir todas las notas sin empujarlas entre sí, para que no suenen separadas todas estas corcheas y el descenso sea unido.

Otras dificultades son que no hay que marcar la fusa después de la nota larga.

En toda la obra no hay cambios de dinámica bruscos, por eso un intérprete debe estar muy pendiente de no empujar ningún sonido.

Por otra parte, debe haber balance entre las voces, mostrando el tema, además se debe articular muy bien las notas para no dejar los dedos puestos sobre las teclas. Los adornos se deben estudiar despacio, completando el valor de la nota.

FUGA

La Fuga por su carácter se tiende a ejecutar de manera muy violenta, por lo tanto hace que se escuche corto y sin dirección, por lo tanto, se complica el trabajo para unir las 4 negras. Para solucionar esta dificultad, se sugiere estudiar cantando el tema y después buscar la misma sonoridad en el teclado prolongando los sonidos.

Existe una gran diferencia entre sujeto y contrasujeto, el cual se debe mostrar al oyente muy claro. Las fusas sonaban imprecisas y disparejas, por lo tanto, se recomienda estudiar de manera lenta, logrando uniformidad con control auditivo, incrementándose gradualmente el tempo.

2. ANÁLISIS DE LA SONATA XIII KV. 333 W. A. MOZART

2.1 BREVE RESEÑA DEL CLASICISMO

“Durante el clasicismo, el objetivo era alcanzar la universalidad del lenguaje musical” Johann J. Quantz (1752)

La noción de “clásico” viene desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. Tras la muerte de Mozart, sus primeros biógrafos se dieron cuenta de que dicha música se podía escuchar una y otra vez sin que produjera cansancio. A partir de allí se empezó a estudiar ópera, cuartetos y conciertos para encontrar una analogía con el estilo del arte griego y romano. Este lenguaje musical se hizo conocido y aceptado por un gran público, y su “*universalidad*” como tal constituye uno de sus rasgos más sobresalientes.

“Este periodo fue la edad de oro de lo que podríamos denominar el ideal de sonata, que constituyó la forma de la abrumadora mayoría de las obras para piano que se compusieron”. SIEPMANN (2003: p. 96)

En términos generales, pueden destacarse como característica de este estilo la simetría, el balance, la moderación y la claridad. *“la expresión artística ha estado siempre fundada en la relación entre forma y contenido, y las decisiones artísticas dependen del equilibrio entre estos dos aspectos”.* (“Clasicismo”, Norma Multimedia, 1998)

Entonces podemos concluir que “clásico” es aquel énfasis hacia las formas, aunque ello no implica la desaparición de la expresión.

En esta música se refleja lo que estaba aconteciendo en la clase media: el mecenazgo iba desapareciendo e iba tomando postura la influencia de la ilustración. Las artes en general comenzaron a tener en cuenta no sólo al “selecto” grupo, sino al público general.

A medida que iba cayendo de forma gradual la función del bajo continuo, así como la “sonata a trío”, los instrumentos de teclado van tomando un papel más protagónico en las sonatas para dos o más instrumentos, hasta que surge la sonata para solista, en la que el piano se convierte en el instrumento de teclado más importante, dotado de mejores capacidades técnicas para lograr efectos de dinámica y mayor volumen. *“Fue muy utilizado como solista, como miembro de conjuntos de cámara y en orquestas”*. SIEPMANN (2003: p.p. 98-99)

A la época Clásica pertenece la estabilización de las grandes formas instrumentales que han llegado hasta nosotros: la sonata, la sinfonía y el cuarteto, cuyos representantes máximos en Viena fueron Haydn y Mozart.

2.2 JOHANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILUS MOZART (1756 – 1791)

“Wolfgang Amadeus Mozart fue uno de los genios musicales más destacados de todos los tiempos, y es el representante máximo del clasicismo. Perteneciente a la Escuela de Viena. Compuso más de seiscientas obras, entre óperas, conciertos y sinfonías. Sus obras principales para piano son sus ciento setenta y ocho sonatas para piano, y veintisiete conciertos para piano” (VELÁSQUEZ, 1962). Nació en Salzburgo en 1756, hijo del músico Leopoldo Mozart, quien era maestro de capilla del príncipe-arzobispo de Salzburgo. Desde que tenía tres años de edad, Mozart asistía a las lecciones de clavecín que dictaba su padre a su hermana. Amadeus Mozart fue un niño prodigio que a la edad de seis años dominaba a la perfección los instrumentos de tecla y el violín. *“Es muy conocido por sus conciertos y obras,*

aparte del gran número de viajes que hizo a las ciudades más importantes del continente europeo, en donde triunfó en cada escenario". DOWNS (1998: p.p. 313-317)

Hacia 1773 la familia Mozart, regresa a Salzburgo, después de su tercer viaje de conciertos por Italia, donde tienen varios encargos; Wolfgang se siente frustrado y solicita un puesto mejor remunerado y más satisfactorio al arzobispo en 1777, por lo cual éste lo despide del servicio. Leopoldo sigue trabajando, pero se inquieta por su hijo, y le urge para que siga de viaje.

En 1778, finalmente, Mozart consigue emprender su viaje a París con su madre, en donde se enamora de Aloysia Weber, pero empieza un periodo negro para Mozart, ya que muere su madre en la capital francesa y obtiene el rechazo de Weber, además del desprecio de los aristócratas para quienes trabajaba. Por esta época compone la "Sonata XIII en Si bemol KV 333", la cual es, sin duda *"una pieza de concierto para uso personal de Mozart"* (LANDON, p. 258). En ella refleja la influencia del ambiente parisiense y el crecimiento de la imposición de la clase media sobre el mecenazgo, que más adelante daría paso a la revolución francesa en 1789.

"Mozart en esta sonata reúne elementos contextuales y emocionales dentro de un esquema dado, en el que juega con los elementos a disposición, es decir, combina lo culto con lo popular, lo cómico con lo serio, que dan un carácter más cantabile y vigoroso que otras sonatas precedentes hechas en París". (Sonata, p. 17).

Mozart muere en Viena el 5 de diciembre de 1791 a los 35 años de edad.

2.2.1 Análisis formal

2.2.1 Contexto

2.2.2.1 Definición y evolución género Sonata

El término de Sonata originalmente significaba “pieza que suena”. Ese nombre se aplicaba a diversas clases de música instrumental. Las primeras Sonatas estaban formadas por un movimiento, pero bajo la influencia de la “Suite”. Por necesidad de equilibrio se fue organizando en tres o cuatro movimientos respectivamente.

Hacia el siglo XVIII se dan dos categorías de Sonata: “la Sonata de iglesia”, que tenía cuatro movimientos (lento – rápido – lento – rápido) y mostraba la complejidad del contrapunto, y “la Sonata de cámara”, más homofónica, constaba de una serie de movimientos cortos, y fue precursora de la suite. RANDEL (1995: p.p. 463 - 466). El término de Sonata se empieza a utilizar sólo cuando el medio interpretativo es un instrumento de teclado solista u otro instrumento acompañado de este. La forma Sonata también se utilizaba en música de cámara, sinfonías, y conciertos.

Casualmente, Mozart, quien fue el mejor pianista de su tiempo, encontró un nuevo lenguaje del instrumento para crear su propio estilo.

Gracias a Mozart hoy en día, se han seguido esquemas diversos para escribir sonatas; unos mantienen en vigencia la tradición del siglo XVIII, otros simplemente sugieren este término para hacer recordar esta tradición, pero con estructuras y carácter de vanguardia. Todo esto nos hace pensar que el término Sonata, está volviendo a su más remota definición.

2.2.3 Contenido

2.2.3.1 Sonata XIII KV. 333

- **ESTRUCTURA**

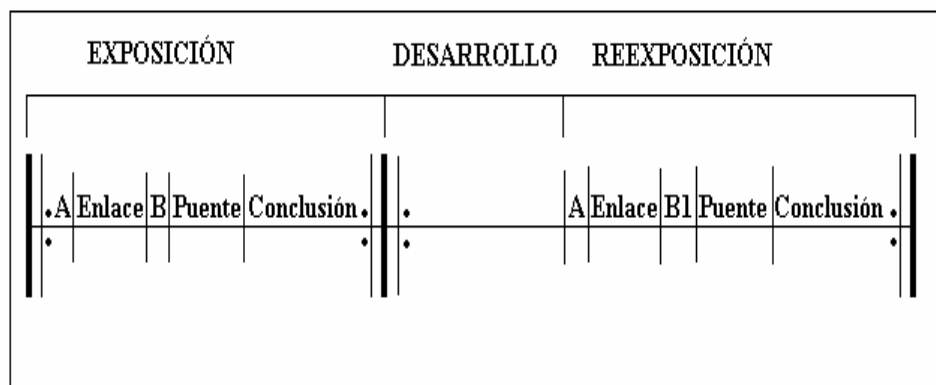
La Sonata se divide en tres movimientos:

- Allegro
- Andante Cantabile
- Allegretto grazioso

ALLEGRO

El primer movimiento está escrito en forma de sonata. La Exposición se repite dos veces, al igual que el Desarrollo y Reexposición. Ver figura 10.

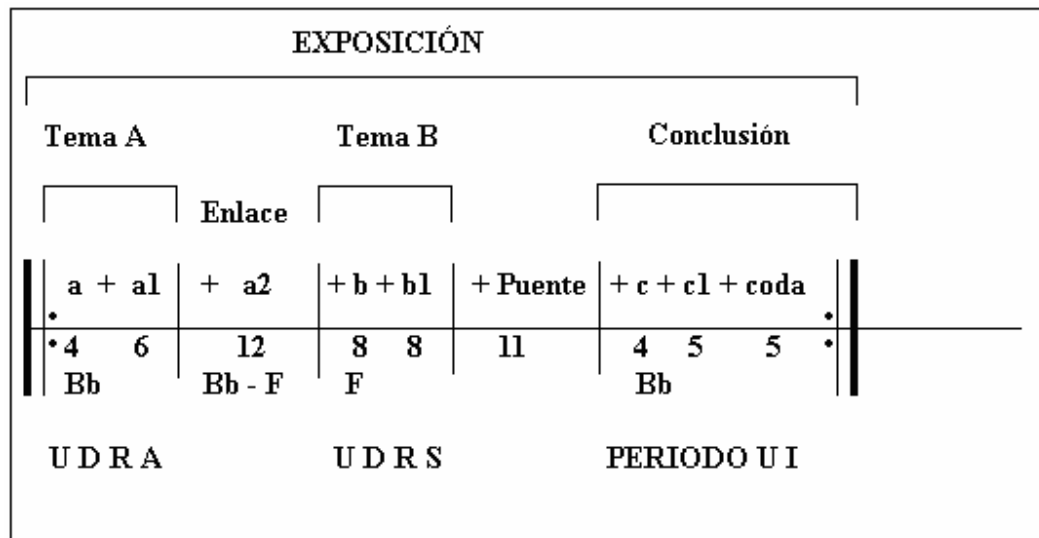
Figura 10. Estructura del I Movimiento



- **CARACTERÍSTICAS**

En la tonalidad Bb, la Exposición tiene dos temas: tema A y tema B.

Figura 11. Estructura de la Exposición del I Movimiento



El tema A es un periodo unitonal, divisible, repetitivo y asimétrico. El cual está conformado por un semiperiodo (a) de cuatro compases con movimiento descendente en tonalidad de Bb, y otro semiperiodo (a1) de seis compases con movimiento ascendente en la misma tonalidad, que no son repetición exacta, ya que a Mozart le resultaba monótono repetir dos temas de la misma forma. El tema A tiene un carácter dulce y tranquilo, de gran aliento. Ver figura 12.

Figura 12. Final del tema (a1)

9

D_5^6 T II6 K_4^6 D7 T

En el enlace (a2) de doce compases aparece material del tema (a) con el mismo carácter del tema inicial. Este se utiliza para cambiar la tonalidad de Bb a F (dominante), indicando que el tema no es cerrado, dando paso al tema B, como apreciamos en la figura 13.

Figura 13. Final enlace a2

21

F

D - - - D

T

tr

fp

Tema B

El tema B, de carácter enérgico, contrasta con el tema A ya que empieza con acento *fp*, creando esa sensación de sorpresa, seguida de más actividad, debido a los muchos saltos de sexta y séptima, como esta señalado en la figura 14. Este tema está conformado por un semiperiodo (b) de ocho compases que termina en dominante, y otro semiperiodo (b1) de igual número de compases en la misma tonalidad con variantes.

Figura 14. Tema B

23

fp

T S T6 DD₅⁶ D DD₅⁶ D VI7 VII T

Luego hay un puente de once compases para entrar a la conclusión de la exposición, que es un periodo unitonal indivisible, en el que hay contrastes entre la rítmica de las líneas melódicas, construyendo así un diálogo entre ellas. Así mismo, contiene elementos que más adelante aparecerán en el desarrollo.

A partir del compás 50 tenemos un semiperiodo (c) el cual contiene material de (b1) en la que prevalece un motivo o dos que se repiten, haciendo uso de modulaciones transitorias consecutivamente de (D2 → S6). Ver figura 15

Figura 15. Conclusión de la Exposición

50 c

T D2 → S6 D2 → S6 D2 → S6 D6 → S D

En el compás 54 tenemos el semiperiodo (c1) que está compuesto por dos motivos iguales a los de la figura 15, pero una octava arriba, la cual se encuentra

más desarrollada sin Semicadencial para (K^6 , D7, T) de modo más amplio, hasta llegar a la coda.

La coda, de cinco compases, contiene material del semiperiodo (b1), con modulaciones de (D2 → S6).

El desarrollo empieza con el tema principal en tonalidad de F. Ver figura 16

Figura 16. Inicio del Desarrollo

The image shows a musical score for the beginning of the development section, starting at measure 64. The score is in F major and 3/4 time. It shows a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff has a melodic line starting with a quarter note F4, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff has a bass line starting with a quarter note F3, followed by eighth notes G3, A3, Bb3, and C4. The dynamic marking 'mf dolce' is present. A bracket labeled 'a' spans the first two measures of the treble staff. A bracket labeled 'T' spans the last two measures of the bass staff.

Así, en el desarrollo se muestran las variantes de los temas principales de los cuales el plan tonal se vuelve muy inestable. El tema principal comienza en Fa mayor y después pasa a fa menor, lo cual es muy típico de Mozart, ya que él cambia de tonalidad mayor a menor (homónima). El carácter es agitado debido a las entonaciones de pregunta, dejándola sin respuesta. Se puede suponer que esto se debe a que el estado de Mozart es de intranquilidad por la pérdida de su madre y el rechazo de Aloysia Weber.

Finalizando esta parte, el tema continúa desarrollándose entre las tonalidades Bb (compás 77), Gm. Aquí Mozart utiliza acordes como son DDVII⁶ b3 y D, y al final aparece Cadencia rota que termina con VI.

En el compás 85 se emplea el movimiento de repercusión, el cual es muy interesante en el desarrollo sonoro de la obra.

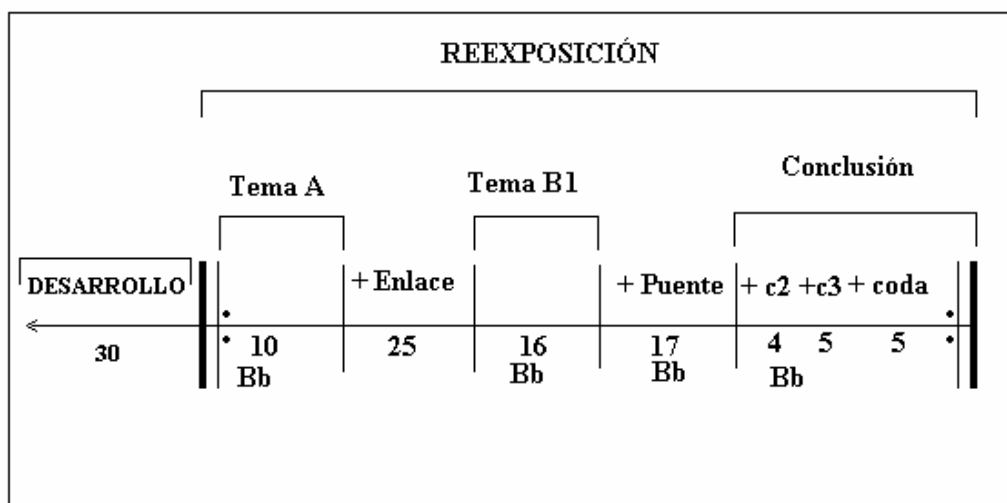
Figura 17. Movimiento de Repercusión

The musical score for Figure 17 consists of two measures, 85 and 86. Measure 85 is in 3/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords labeled D, T6 4, D, and T6 4. Measure 86 features a melodic line with a slur and a bass line with a chord labeled D and a dynamic marking of P.

Luego presenta un cambio de función, el cual Si bemol mayor de Sol menor, es el tercer grado (III), es decir, es igual a la tónica. (III = T). Este cambio nos lleva a la reexposición.

La reexposición aparece hasta el compás 93, ya que surge la tonalidad principal Si bemol mayor y toda la estructura igual a la exposición, pero con la característica que no modula, además la cantidad de compases es diferente. Ver figura 18

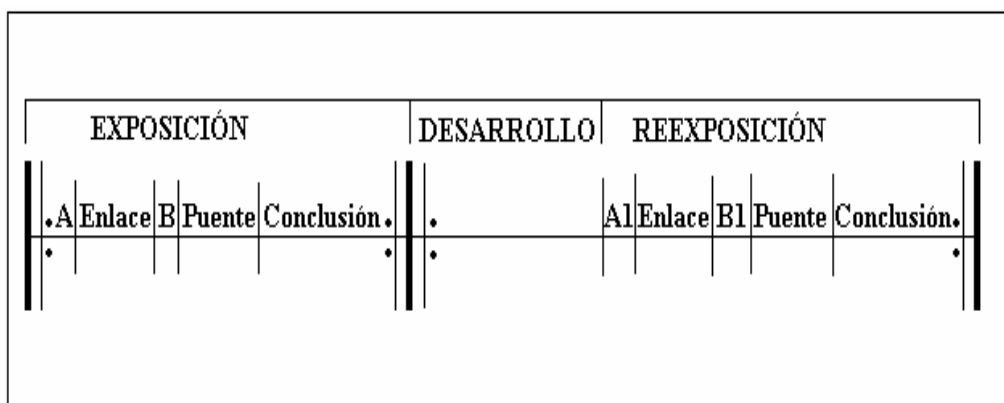
Figura 18. Estructura de la Reexposición del I Movimiento



ANDANTE CANTABILE

El segundo movimiento está escrito en forma de sonata. Ver figura 19

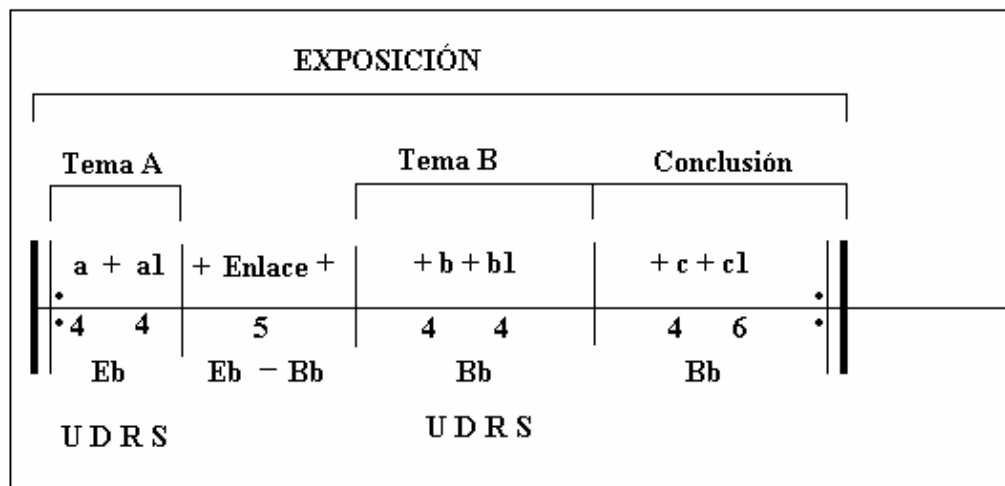
Figura 19. Estructura del II Movimiento



- **CARACTERÍSTICAS**

La indicación de *andante cantabile*, nos hace pensar que el carácter es lírico, dulce, suave y contemplativo.

Figura 20. Estructura de la Exposición del II Movimiento



En la tonalidad Eb, la Exposición, al igual que el allegro del primer movimiento, tiene dos temas: tema A y tema B.

El tema A de carácter cantabile y tranquilo es un periodo unitonal, divisible, repetitivo y simétrico. El semiperiodo (a) está conformado por cuatro compases, en el que hay modulación transitoria al segundo grado en el tercer compás (ver figura 21), dando una sensación de seguridad y estabilidad.

Figura 21. Modulación transitoria en subperiodo (a) del tema A

El tema en el semiperiodo (a1) aparece de manera ornamentada, pero con la misma cantidad de compases. Ver figura 22

Figura 22. Fragmento del subperiodo (a1)

El enlace o puente sirve para pasar de Eb a Bb. Este enlace va a tener un motivo con rítmica frecuente. Ver figura 23

Figura 23. Células rítmicas frecuentes

Tema B es unitonal, divisible, repetitivo y simétrico. Este tema es de carácter lírico y no es tan contrastante con el primer tema, ya que utiliza “reciclaje” de las variantes anteriores, empleando el motivo del enlace como preparación para utilizar en este tema. El semiperiodo (b) está en tonalidad principal y se va desarrollando poco a poco, hasta llegar a (b1) que está en la tonalidad de Eb y termina en Bb (ver compases 18 al 21). Este es muy corto ya que se da modulación transitoria.

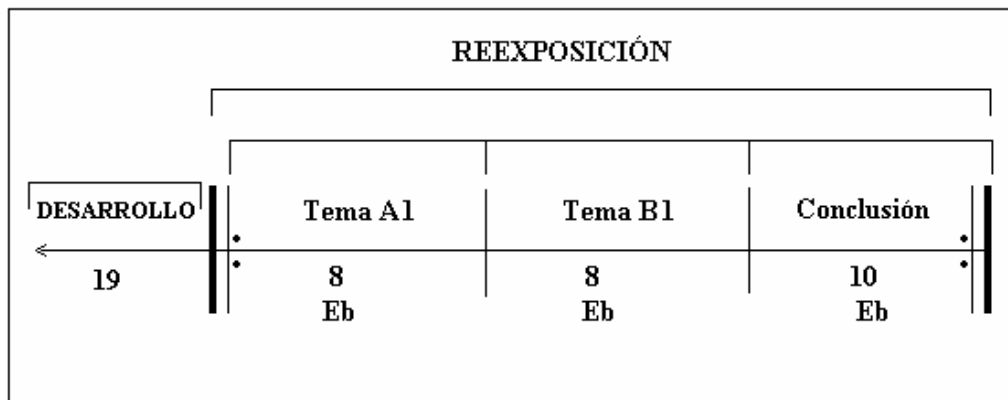
En la conclusión del tema B se encuentra un semiperiodo (c) de cuatro compases en tonalidad de Bb, en el que hay elementos utilizados anteriormente en los temas A y B. El tema de la conclusión (c) se desenvuelve sobre un bajo que se vuelve melódico, creando una sensación de regocijo. En el semiperiodo (c1) se completa dicha conclusión en tonalidad principal, comprendida de seis compases que conservan la finura y la elegancia de la obra, y transmiten estabilidad y sensación de confianza.

En el desarrollo aparece una reiteración al tema A con terceras en tonalidad de Fm, en el que la armonía corresponde a (E7). Lo anterior indica que la atmósfera cambie a un estado de abatimiento, por el uso de las funciones (VII7 – D – VI), utilizadas con frecuencia por Mozart.

El plan tonal del desarrollo contiene acordes del grupo de Subdominante (IV): en Eb tenemos Fm, que es segundo grado de Eb; Cm, que es sexto grado de Eb; Ab y su homónimo Abm son subdominantes, característico del compositor.

En la reexposición su estructura es igual a la exposición en tonalidad principal (Eb) sólo que contiene más ornamentos que enriquecen la melodía.

Figura 24. Estructura de la Reexposición del II Movimiento



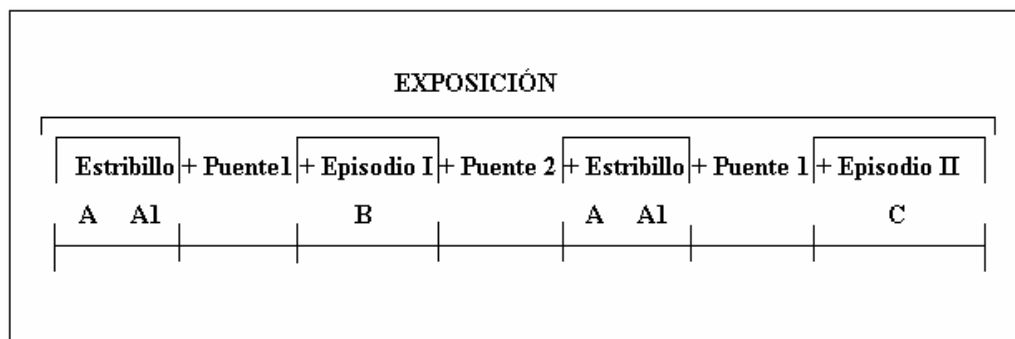
ALLEGRETTO GRAZIOSO

La forma de este movimiento es más compleja que los dos movimientos anteriores ya que es el movimiento final, por tanto es más desarrollado y grandioso. La forma del tercer movimiento es sonata rondó.

A continuación se mostrará por partes la estructura de la sonata rondó para un mejor entendimiento.

La exposición está compuesta por:

Figura 25. Estructura de la Exposición del III Movimiento



ocurre en el compás 20, donde la tónica de la tonalidad principal es igual a la subdominante de F (segundo tema). Eso significa que el tema del comienzo cumple función de Dominante para el segundo tema:

Figura 28. Fragmento Puente 1

El tema B es un periodo unitonal, divisible, no repetitivo y asimétrico. Tiene un carácter más energético y decisivo debido a su rítmica, que está formada por tresillos. Este tema es más vivo.

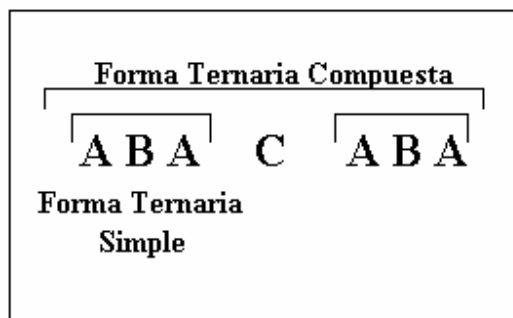
Tenemos los semiperiodos (b + c). El semiperiodo (b), de cuatro compases, tiene un carácter entusiasta, que se desenvuelve poco a poco por su rítmica, luego pasa al semiperiodo (c) como desarrollo de (b), terminando en F, con cadencia perfecta.

Le sigue el puente 2 que contiene un material especial ya que él va a prevalecer rítmicamente en los siguientes puentes, además de servir de movimiento de paso para Dominante con séptima y conectar nuevamente con el estribillo.

En este desarrollo se ven los contrastes de la armonía. Mozart utiliza los homónimos para mostrar cambios de ánimo y sensaciones.

Luego se cierra con estribillo (A, A1) y episodio I (B). Se puede decir, entonces, que hay un plan de sonata (temas A y B) y un plan de rondó, porque (A) se repite muchas veces.

Así mismo, se puede apreciar la forma ternaria compuesta porque se tiene: (A B A) C y (A B A), como se muestra en el siguiente cuadro:



En una forma ternaria nunca se cambia la tonalidad, pero en esta forma en particular hay una relación entre Tónica - Dominante, a pesar de que debe ser Tónica – Tónica.

Se puede considerar como rondó sonata o sonata rondó, puesto que de sonata se tiene cambio de tonalidad y contraste entre los dos temas (A y B), y de rondó, por su estructura completa, ya que no hay conclusión como tal, sino que es una forma abierta.

Sin embargo, decimos que esta sonata rondó es casi una fantasía porque la forma específica de esta estructura no tiene conclusión y termina con barra de repetición.

Figura 31. Estructura del Desarrollo y final de la Forma Sonata – Rondó

DESARROLLO												
D			Estribillo			Episodio I			A2			
d + a4 + a5	+P2	+A + A1	+P1	B1	+P2	Cadenza	+a+a6	+Coda				
15	4	12	5	8	8	21	16	7	30	4	10	12
Eb	Cm	Bb-Bbm	F-Bb	Bb	Bb	Bb Bb	Bb			Bb		Bb

La forma de esta sonata es más libre, no hay frontera entre exposición y desarrollo. Le sigue el puente 2, conformado por 5 compases, que sirve de modulación de F a Bb. Luego le sigue el estribillo, seguido del puente 1 que tiene variantes armónicas, en las que utiliza el pedal de Dominante característica típica de Mozart (ver compases 144 hasta el 147 en anexos).

Luego se pasa al tema B1, que es variante del tema B, con igual carácter, el cual se desarrolla melódicamente de manera virtuosa, ya que se ejecuta la cadencia (S – K⁶4 – D7 - T), para dar paso al puente 2.

En el puente 2 está en tonalidad de Bb y utiliza el pedal de Tónica, hasta la *cadenza in tempo*, en el compás 171.

Esta cadencia de 30 compases está basada en elementos de A, del material del puente 2, acordes homónimos (Bb – Bbm), pedal de tónica (compás 186), secuencias armónicas, hasta llegar a DDVII7, donde nos detenemos en el calderón para descender hasta K⁶4, ascendiendo virtuosamente para resolver a Dominante con séptima y dar paso al tema A2.

El tema A2 está conformado por los semiperiodos (a) y (a6), los cuales tienen variantes rítmicas en el bajo. El semiperiodo (a6) es más desarrollado e inestable que el semiperiodo (a).

La coda contiene un momento de desarrollo en el que no hay cadencia perfecta. Su función es establecer la tonalidad principal y servir de terminación no sólo del tercer movimiento, sino de toda la sonata.

2.2.4 Problemas de Interpretación.

Tradicionalmente se piensa que la función del intérprete consiste en transmitir fielmente y de manera personal las intenciones del compositor, de acuerdo con la atmósfera, el carácter y estilo de la música en cuestión. El siglo XVIII fue un periodo en el que se dio la “doctrina de efectos”, cuyo objetivo era la expresión de emociones específicas humanas, caracterizada por determinados recursos musicales identificados hasta cierto punto. Por ejemplo, la palabra *Allegro* sugiere “un tempo alegre, pero no apresurado”. Las palabras tempo, metro, ritmo, elección del acompañamiento, variaciones en la dinámica, armonía, melodía y tonalidad, en términos generales, parecen haber tenido un significado emocional concreto en la música de Mozart (v. Steblin, 1893); estos fueron los principales medios del compositor para la creación de dicho lenguaje emotivo (Sulzer, 1771 – 1774).

Para interpretar de manera correcta, se debe tener en cuenta los siguientes parámetros: el fraseo, las dinámicas, los acentos, los puntos de llegada (clímax), y, por supuesto, la articulación respectiva, para luego apoderarse de la obra y conseguir la autenticidad y poder transmitir las intenciones del compositor.

“Los tempos utilizados por Mozart suponen cierta flexibilidad del ritmo melódico prescrito para mantener un tempo constante, aplicable a todos los movimientos, en especial a los movimientos lentos” (Türk, 1789, p. xx).

Los tratadistas teóricos citan a menudo la analogía entre la interpretación instrumental y la voz humana, cuando se trata de dar forma y color a las frases. Estas indicaciones básicas se consideran como marco de referencia para el desarrollo de una interpretación expresiva. Los matices sirven para establecer los puntos altos y los contornos genéricos de frase, así como su contenido expresivo, y también se utilizan para resaltar disonancias, cadencias (en especial las interrumpidas), ornamentos, notas cromáticas y otros elementos por el estilo. (Türk, 1789, p. xx).

Para las escasas indicaciones de dinámica presentes en la sonata, no se deben tomar las indicaciones básicas (*forte* y *piano*) para hacer cambios súbitos en forma de “terrazas” entre dinámicas extremas, sino un tratamiento gradual y amplio, valiéndonos de los *crescendos* y *diminuendos* naturales, salvo en los sitios específicos donde se necesiten contrastes.

Por otro lado, con el fin de tener un mejor acercamiento para interpretar Mozart, hay que utilizar las ligaduras sin demasiado rigor, pero sin pretender marcar entre ellas una interrupción. De todos modos, aunque el estilo de ligar estaba en auge a finales del siglo XVIII, la manera de tocar Mozart fue descrita como “*sutil, pero entrecortada; no ligada*” (Beethoven), Czerny afirmaba que la escuela mozartiana se caracterizó por “*una interpretación brillante que atendía más al staccato que al ligado*” (Badura Skoda, 1957, p.xx). Mozart alcanzó a utilizar el mecanismo de pedal en los pianos Stein, pero no escribió indicaciones para él, dejando a gusto del intérprete y las posibilidades del instrumento disponible.

El fraseo se considera análogo a los signos de puntuación en el lenguaje o en la respiración en el canto. Pues bien, la música de Mozart se tendía a articular en series de acontecimientos en los motivos y frases de extensión corta y secciones de nivel más largo. Esto aparece implícito en la notación.

Para tener un buen fraseo el intérprete debe detenerse cuidadosamente a articular de manera lenta, además debe hacer una breve detención en la última nota de una frase y la reanudación en la primera de la frase siguiente, manteniendo la intención, o, para el caso de Mozart, reduciendo levemente el volumen sonoro de la última nota, y restableciéndolo en la primera, o “acortando” la última nota de una frase, cuando sea necesario, con el fin de separar la primera de la siguiente. DOWNS (1998: p.p. 317- 317)

3. ANÁLISIS DEL ESTUDIO TABLEAUX, OP. 39 Nº 3 S. V. RACHMANINOV

3.1 BREVE RESEÑA DEL ROMANTICISMO

“El romanticismo no puede ser identificado con un estilo en particular, con una estructura o con exactitud hacia algún género, sin embargo varios autores aseguran que el romanticismo, surge por la ausencia de un “ideal unificado”, que constituye una actitud universal, que no puede ser limitada a una época. Es decir, presenta unos rasgos compartidos que permite enmarcarlo como la radicalización de una nueva forma de pensar. El romanticismo se caracteriza por esforzarse en expresar estados de ánimo, sentimientos e impulsos muy intensos, con el propósito muchas veces de evadir lo claro y lo definido”

LÓPEZ (1984: P. 293)

“En este periodo, el alma insatisfecha del hombre romántico no pudo encontrar una forma digna para sí mismo, ya que este se sentía aterrado y descontento con su propio yo, extraño ante los demás y en ocasiones de amenazadora personalidad” (“Romanticismo”, Enciclopedia temática Lúmina, 1998). Los artistas de esta época fueron los primeros en marginarse de la sociedad, no sólo por la conciencia que tuvieron de ser diferentes, sino por la crítica que le hicieron a la misma. Pues bien, es natural que dichos compositores reaccionaran contra las ideas de la ilustración, en el sentido que empiezan a colocar a los sentimientos por encima de la razón, a convertirse en personajes individualistas, con el fin de lograr la esencia del romanticismo. El escritor alemán Ernst Hoffmann lo definió como la *“infinita añoranza”* (“Romanticismo”, Microsoft Encarta, 2002).

El suceso más significativo para todos los artistas fue la Revolución Francesa. Con este suceso se experimenta un cambio que va desde la razón hacia los sentimientos, reflejando la imaginación y las visiones de los artistas, como son los temores, sueños, pesadillas, ilusiones y fantasías.

3.2 SERGEI VASÍLIEVICH RACHMANINOV (1873-1943)

Sergei Rachmaninov es considerado como uno de los intérpretes más brillantes de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Su obra es considerada como el final del estilo romántico (“Sergei Vasílievich Rajmáninov”, Microsoft Encarta, 2002). Entre sus obras para piano se destacan: Su Preludio en do sostenido menor, sus Cuatro conciertos para piano, la Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta, las “Variaciones sobre un tema de Arcangelo Corelli” y los “Etudes Tableaux Op. 33 y 39”.

Nació el 1 de abril de 1873 en Semyonovo. A la edad de diez años fue llevado a San Petersburgo. Su padre había derrochado la fortuna familiar y el niño fue becado por el conservatorio. Dos años más tarde estudia piano en Moscú con el Maestro Nikolái Zverev, con el cual duró tres años. Cuando regresa al conservatorio estudia con su primo Alexander Siloti, alumno de Franz Liszt. STEVENSON (1983: p. 160)

En los años siguientes estalla la primera guerra mundial. Durante este tiempo Rachmaninov se desempeña solo como pianista y director, y realiza giras por toda Rusia. Después de la Revolución de 1917, Rachmaninov abandona Rusia y se establece en Estados Unidos. En el exilio se dedica a ser director más que pianista. En Estados Unidos grabó muchas de sus obras (Schonberg, 1990, p.p.189 – 192).

Su obra “Los Études Tableaux Op. 39” fue estrenada en 1917, posiblemente inspirada en los cuadros del pintor Arnold Böcklin, en los que plasmaba alegóricos escenarios de carácter fantástico que anticipan el surrealismo, y fueron adquiriendo un carácter de ensueño, en contexto con lo que sucede en Rusia. Se puede deducir que Rachmaninov toma esos elementos y los plasma en estos estudios, que son ejemplos vivos por ilustrar el despertar y la furia del

levantamiento del pueblo oprimido, capaz de acabar contra el imperio zarista y el comenzar una nueva etapa.

Lo fundamental en estos estudios es la gran masa de acordes empleados y la rítmica agitada que se presenta en tonalidades menores, en contraste con pasajes virtuosos, llenos de armonías de recogimiento y añoranza, mostrando la capacidad de reflejar la realidad con el sueño.

Rachmaninoff muere el 28 de marzo de 1943 en Beverly Hills, California.

3.2.1 Análisis formal.

3.2.2 Contexto

3.2.2.1 Definición y Evolución de Estudio

Todo maestro se ha encontrado alguna vez en la situación de tener que enseñar algo a sus discípulos y, careciendo de elementos, se ha preocupado por inventar algunos ejemplos destinados a aclarar las ideas que desea inculcar. Pues bien, algunos de esos maestros, por su propia experiencia o por haber encontrado algunos métodos pedagógicos que consideran más acertados que los corrientes, han plasmado en métodos y libros los ejemplos que ilustren prácticamente los deseos del maestro, surgiendo de esa manera el “Estudio” como forma musical.

El estudio es una pieza musical destinada a la superación de un detalle de técnica especialmente difícil o para la mejora de determinados aspectos en la técnica del instrumentista.

El estudio es de gran valor musical y artístico. Es fuente de admiración saber que muchas de las invenciones a dos y tres voces que escribió J. S. Bach son

pequeñas obras maestras, destinadas en un principio a servir de “estudios” para sus hijos que estaban aprendiendo la técnica del clave. En los siglos posteriores se sabe que se escribían obras para la mejora de la técnica, pero no fue sino hasta comienzos del siglo XIX que aparece el sistema de estudios con las colecciones de Cramer, Carl Czerny y el “Gradus ad Parnassum” de Clementi, en donde se afrontan los problemas desde casi todos los ángulos. Esto ha tenido tanta eficacia que hasta hoy día se emplea en todas partes donde haya un piano, un alumno y un maestro.

Más adelante surge la idea del estudio no como pieza destinada exclusivamente a una finalidad técnica, sino como obra de concierto. Emerge con las dos grandes colecciones de 12 estudios de Chopin, compuestas hacia 1833 y 1837, y con los “Grandes Études” de Liszt de 1839, más conocidos como “Doce estudios trascendentales”, revisados y publicados en 1851. (“Estudio”, Enciclopedia Temática Lúmina).

El concepto de estudio se transforma con la forma variación en los “Études Symphoniques” de Schumann y en las “Variaciones sobre un tema de Paganini” de Brahms.

Los estudios de concierto para piano continúan con Scriabin (tres colecciones: 1894, 1903 y 1912), Rachmaninov (“Études-Tableaux” Op. 33 de 1911 y Op. 39 de 1917), Debussy (“12 Études”, 1915), y otros.

El término estudio ha sido utilizado de diversas maneras en obras que exploran aspectos de la composición, más que cuestiones de la técnica.

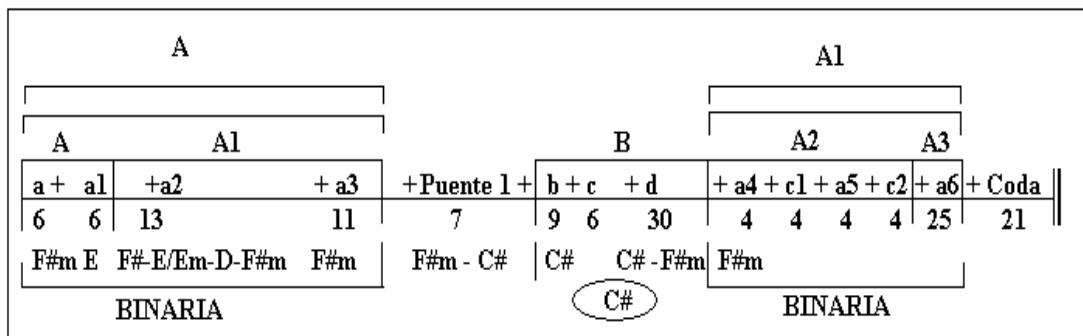
3.2.3 Contenido.

3.2.3.1 Estudio Tableaux, OP. 39 N° 3

- **ESTRUCTURA**

La obra posee una forma ternaria compuesta A B A, + Coda.

Figura 32. Estructura Estudio Tableaux, Op. 39 N° 3



El estudio está en tonalidad de F#m, de carácter Agitado y de gran contenido virtuoso. No se conoce el nombre de este estudio, si es que en llegado caso S. Rachmaninov le dejó a esta obra, pues a otros estudios de este mismo opus les dejó nombres. Rachmaninov continúa la tradición de F. Liszt de estudios virtuosos complicados ya que se caracterizan porque no hay cadencias perfectas ni claras (como en la música clásica) para tener un desarrollo más intenso y no tener paradas (es decir, sin K⁶4 D7 y T). Entonces, para hacer una imagen muy agitada se vale de recursos rítmicos y de un tempo bastante rápido: *Allegro molto*.

En la primera sección A y A1 tiene la misma estructura. Estas se basan en el tema principal:

Figura 33. Tema Principal del Estudio

Allegro molto

1

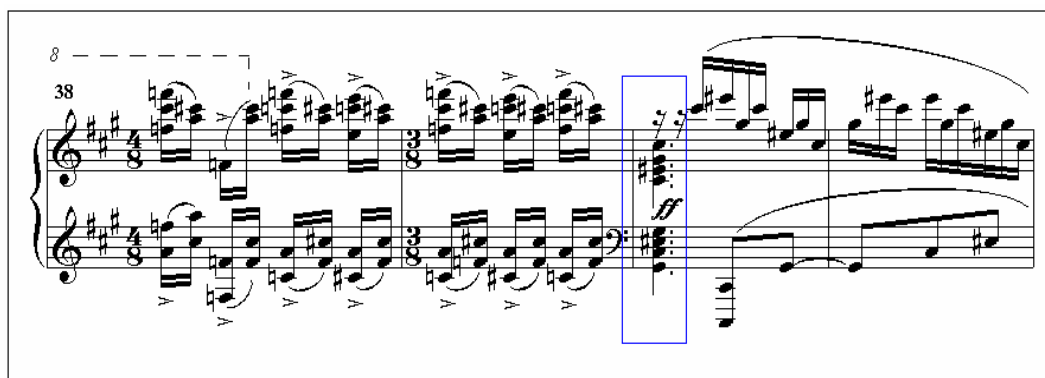
t (d) t d

Este tema principal está alrededor de Tónica y tiene su desarrollo en esta primera sección. El tema tiene dos frases, la primera frase es estable, y la segunda, se desarrolla hasta tónica de manera descendente. Luego se presenta el mismo motivo, con armonía igual, pero desarrollo diferente, obteniendo un impulso del tema principal, con un desarrollo bastante largo, con variantes armónicas y rítmicas, en la que poco a poco va cambiando su textura.

El tema A tiene forma binaria en la que en la primera sección hay declaración de tema, donde se ve reflejado el tema principal (A) y su desarrollo (A1). Le sigue el puente 1 de 7 compases con modulación a C#, y termina con Dominante, que es igual a tónica, para entrar al tema B.

El tema B está en tonalidad de C#, conformado por los semiperiodos (b) y (c). El semiperiodo (b) empieza de una manera suave que va *crescendo* desde un *pianissimo (pp)*, hasta el *forte*, para dar paso al semiperiodo (c), que tiene un desarrollo melódico en la voz superior, por medio de acordes en que la rítmica surge del motivo principal, regresando siempre a Tónica. El semiperiodo (c) continúa *crescendo* hasta un *fortissimo (ff)*, que es el climax de la obra en general. Ver figura 34.

Figura 34. Clímax General de la Obra



El semiperiodo (d), de 30 compases, regresa en movimiento por arpeggios descendentes en donde no hay material contrastante ni nuevo tema, sólo desarrollo de una misma imagen. A partir del compás 48 aparece T6 = D6, es decir, F#m (Tónica, Dominante, Tónica), con modulación para desarrollar a manera de puente, para entrar a la segunda sección, formada por (A2) y (A3).

En (A2) tenemos el semiperiodo (a4) como síntesis de material de tema principal. Luego aparece una variante del semiperiodo (c) que es el semiperiodo (c1), el cual no es exacto, pero sí parecido en cuanto a ritmo principal. Por segunda vez aparecen otras variantes con los semiperiodos (a5) y (c2), que se muestran como el resumen del desarrollo.

En (A3) y coda son variantes muy desarrolladas del material expuesto. Tenemos una nueva calidad de síntesis en la reexposición de variantes del tema principal y su desarrollo.

Las características de la obra son la rítmica muy nerviosa y muy agitada, en contexto de lo que pasa en Rusia en esos momentos. Los cambios del compás de 9/16 a 4/8 y luego a 3/8 indican música muy agitada y no tan simétrica, de mucha

energía debido al movimiento de las semicorcheas, lo cual hace que esta obra tenga un fondo agitado.

La melodía en esta obra existe por la sucesión de motivos cortos, destacándose la repetición de notas, con apoyo en notas principales. La armonía muy colorida y difícil de analizar, porque contiene muchas notas auxiliares, notas agregadas, retardadas y bordados.

Rachmaninov utiliza con frecuencia la Dominante menor, típica de la música rusa, ya que por sus raíces en Grecia antigua, Bizantina está basada en modos griegos; por eso el uso frecuente de Tónica y Dominante menor (T – d). En la armonía prevalecen los acordes con sexta, con cuarta, con novena, con séptima, acordes alteradas con grados alterados y modulaciones inesperadas. Es muy frecuente encontrar elipsis, es decir, cuando un acorde disonante va a otro acorde disonante sin resolución, por lo tanto la tensión crece.

En general hay mucho apoyo con Tónica, lo que hace que la armonía se vuelva simple: (T – D – T), pero cada acorde se encuentra como, lo dije antes, muy colorido y adornado.

Algo particular en esta obra es que el carácter de A es agitado y el de B es de añoranza, de exaltación.

En esta obra hay modulaciones a E, Em, D, F#m, bastante románticas y no tan lejanas, que hacen de Rachmaninov un compositor romántico porque su música es tonal, pero no es modernista ya que rechaza los recursos modernos.

3.2.4 Problemas de interpretación

La extensión de la mano de Rachmaninov era muy grande, pero esto es problema para una mano pequeña, pero en mi caso particular no, ya que este estudio no requiere de acordes que excedan mis límites; además los arpeggios que indica la partitura se pueden hacer a cabalidad.

Esta obra tiene un tempo bastante rápido y virtuoso. El problema consiste en que se entienda todo muy claro, es decir, se debe estudiar despacio. Puesto que es una obra del romanticismo, es flexible se puede interpretarla de manera libre.

Por su parte, los pasajes que tienen movimientos descendentes se deben tratar de manera lenta resaltando la melodía.

El ritmo adquirió una mayor libertad de expresión gracias a la flexibilidad del tiempo, las pausas y la utilización de síncopas, como recursos para modificar el carácter y el ambiente, aún dentro de una misma sección de la obra musical. El ritmo es muy rico también por sus cambios de compás, y se vuelve un desafío tratar de unir todo.

4. ANÁLISIS DE LA SUITE DE DANZAS CRIOLLAS, OP. 15

A. E. GINASTERA

4.1 BREVE RESEÑA DEL NACIONALISMO MUSICAL

“La razón misma no es ni puede ser algo que flota por encima del desarrollo social, algo neutral o imparcial, sino que refleja siempre el carácter racional (o irracional) concreto de una situación social, dándole claridad conceptual y, por tanto, impulsándola o entorpeciéndola”.

Georg Lukács (1957)

El Nacionalismo en música se refiere al uso de materiales que son reconocibles como nacionales o regionales. Por ejemplo, el uso directo de la música folclórica, y el uso de melodías, ritmos y armonías inspirados por la misma. (Wikipedia, 2008)
El uso del material folclórico por la composición erudita es el rasgo fundamental del estilo nacionalista que se mantuvo con algunas variantes hasta 1950. Los nombres de los primeros compositores importantes comienzan a ser conocidos en el primer tercio del siglo XX.

El nacionalismo musical europeo, especialmente el de las culturas eslavas y el impresionismo francés, fueron los dos estilos que forjaron la naciente música americana, (en especial la Latinoamérica) desde comienzos del siglo XX. El Nacionalismo europeo produjo obras particularmente rapsódicas, en las que primaba el elemento local sobre preocupaciones de orden armónico, contrapuntístico o formal, propias de la tradición alemana. El impresionismo por su parte se interesó por dotar la tímbrica orquestal de un lenguaje particularmente expresivo, en el cual tampoco ocuparon lugar de privilegio los principios constructivos del sinfonismo clásico o romántico. Estos dos discursos musicales,

al encontrarse a través de compositores nacionalistas americanos, facilitaron el acercamiento a los elementos nativos, entendidos como un trasfondo expresivo ambiental, y permitieron encontrar en ellos el material ideal para su proyecto creativo. (“Nacionalismo” Enciclopedia Temática Lúmina, 1998).

El Nacionalismo surge en Latinoamérica donde se trataba de afirmar una personalidad musical autónoma. Para ello, concedían a la música un carácter nuevo por la utilización de melodías folclóricas, haciendo que le diera a la música un nuevo colorido y surgiera un nuevo interés rítmico. No obstante, aparte de un enriquecimiento más crítico, las formas seguían obedeciendo al esquema tradicional europeo al que se vertían los nuevos materiales. Sin embargo, se da otro Nacionalismo más radical, en donde parte del dato popular autóctono, pero ahonda mucho en él y extrae del mismo no sólo consecuencias melódicas y temáticas sino toda una nueva estructura del lenguaje musical. (ARAGÓN: 1993, p. 311)

Entre los recursos utilizados por Ginastera sacados del folclor argentino, en el ensayo “Las raíces del canto en el folclor argentino”, Leónido Arnedo nos resume las características de dicho folclor: La música argentina se caracteriza por ser lúcida y rápida, de formas claramente delimitadas tiene sus raíces de los indígenas (quechuas) y españoles de mayor grado, y mínimas influencias de los franceses y africanos. De la música francesa imitó las danzas rioplatenses de salón y de los africanos algunos ritmos como el de la zamba (ritmo binario, seis octavos, la música más característica de carnaval) y el bombo, un tambor grande que se toca con una maza, como uno de los instrumentos más difundidos (Fernández: 1982. p. 82)

Algunas figuras importantes del nacionalismo, con amplia proyección son Silvestre Revueltas y Carlos Chávez en México, los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Catlarla, el brasileño Heitor Villa Lobos, Alberto Ginastera en Argentina, en

Colombia Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia, y el uruguayo Eduardo Fabini.

El estilo nacionalista fue perdiendo fuerza en los años cincuenta y comenzó a vivir un proceso de petrificación; lo que fue novedad e impugnación, se convirtió en fórmula, y la expresión se desgastó en el estereotipo. (“Nacionalismo” Enciclopedia Temática Lúmina, 1998).

4.2 ALBERTO EVARISTO GINASTERA (1916-1983)

Compositor argentino que combina la música nacionalista con la técnica vanguardista del siglo XX. Denominado el compositor latinoamericano más importante de su tiempo. Sus obras compuestas para piano son: las danzas argentinas Op. 2, la suite de danzas criollas Op.15, la sonata N° 1 Op. 22, Tocata (Zipoli – Ginastera), y sus dos conciertos para piano Op. 28 y 39 respectivamente.

Nació en Buenos Aires el 11 de abril de 1916. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires con Athos Palma. Pero *“de 1945 a 1948 deja su país debido a su pésima relación con Perón”* y se traslada a los Estados Unidos con una beca Guggenheim. Allí estudia con Aaron Copland y Tanglewood.

Hacia 1956 expande su estilo musical más allá de los límites de la nacionalidad y le dan excelentes trabajos. En 1969 sale nuevamente de Argentina y se va a vivir en Ginebra, Suiza.

Ginastera califica su primera producción (1937-1947) como “Nacionalismo Objetivo”, en el cual predomina la tradición gauchesca y el folclor argentino de esta época (“Danzas Argentinas Op. 2” y la “Suite de Danzas Criollas, Op. 15 para piano, 1946). Es influenciado por Stravinski, Bartok y Falla. Durante ésta época su música tiene un núcleo tonal que establece y desarrolla de manera personal su

estilo, alejándose de los modelos tradicionales, en donde muestra su gusto por el entrelazado de los distintos motivos melódicos del folclore latinoamericano, sirviéndose de la disonancia, encontrando así sonoridades y ambientes ricos en atmósferas y colores musicales distintivos de la música latinoamericana. Historia de la Música 5 (2001: p.p. 1033 – 1034)

La segunda etapa (1948 -1954) fue el “Nacionalismo Subjetivo” porque “el compositor no emplea material folclórico, sino que introduce en la textura temáticas motivos rítmicos y melódicos, cuya tensión expresiva posee un pronunciado acento argentino. De este período es la “Sonata para piano nº 1” y “Variaciones Concertantes” para orquesta (1953). El tercer periodo de composiciones de Ginastera comienza hacia 1958 y se le conoce como el periodo neo-expresionista, en donde se aparta del nacionalismo, a favor del trabajo con técnicas expresivas de vanguardia.

Después de la Segunda Guerra Mundial Ginastera hizo una síntesis personal de procedimientos compositivos, basados en métodos aleatorios y seriales, donde utilizó los microtonos y formas tradicionales, añadiéndola a su propia orientación estilística. (“Ginastera”, Ciweb, 2004)

Alberto Ginastera murió en Ginebra, Suiza, el 25 de junio de 1983.

4.2.1 Análisis formal

4.2.2 Contexto

4.2.2.1 Definición y Evolución de Suite. Desde sus más remotos orígenes la música estuvo siempre asociada a dos actividades humanas netamente diferenciadas. Por una parte sirvió como elemento de comunicación y ofrenda a las fuerzas sobrenaturales, representadas por distintos dioses y fenómenos físicos, lo que dio

resultado, primero, una música destinada a la “encantación mágica” y más tarde evolucionada a una música de carácter religioso. Por la otra, la música sirvió como base para sustentar los espontáneos impulsos rítmicos del hombre, que se puede traducir en movimientos ordenados y en danza. Los troveros y trovadores de la Edad Media fueron casi siempre acompañados por juglares que tañían el laúd, mientras sus señores dedicaban sus versos a sus amadas o a contar las anécdotas de héroes y reyes. Con el tiempo, dichos juglares terminaron por reproducir en sus instrumentos las danzas y canciones populares que se escuchaban de boca de servidores de castillos o en las casas de campesinos. Pronto y debido a su habilidad, las voces se fueron callando poco a poco, y los bailarines detuvieron sus pasos para escuchar esa música ejecutada íntegramente en el laúd.

Una danza, por más hermosa que sea, no provee de mucho material musical, por lo que surgió la costumbre de ejecutar varias de ellas, una a continuación de la otra, formando series o “Suites”, generalmente compuestas en la misma tonalidad. Estas melodías estaban dispuestas de tal manera que presentaran fuertes contrastes entre los tempos lentos y rápidos, igual que los modos majestuosos y alegres, para mantener el interés de los oyentes. Así, la “Suite” fue tomando aspecto definitivo: una serie de danzas organizadas en la misma tonalidad, pero variadas y alternadas en cuanto a ritmo y carácter. Del laúd, la suite pasó a los instrumentos de teclado, legítimos herederos del instrumento de los juglares y, entre ellos, el clavecín. STEPHAN (1964: p.p. 361 – 364)

“Los cuatro movimientos básicos de una suite son: la alemanda, una danza tranquila en tempo moderado, compuesta en compás cuaternario simple de 4/4; la courante, una danza viva, a menudo compleja en sus ritmos; la giga, una danza rápida y llena de vida, también en tiempo triple; la zarabanda, una danza de movimiento pausado y carácter noble en compás ternario”. (“Suite”, Microsoft Encarta, 2002)

El prelude fue incluido posteriormente al comienzo de la suite. A menudo se le incluían danzas como el minué, la gavota, la chacona y la pasacaglia entre la zarabanda y la giga. La suite de danzas, alcanza su esplendor con J. S. Bach. Hacia el clasicismo y romanticismo, esta se fundió con la sonata, quedando oprimida a ella. En el siglo XX es retomada como forma de sucesión de danzas, en la que cada una tiene una forma libre.

4.2.3 Contenido

4.2.3.1 Suite de Danzas Criollas Op. 15

- **ESTRUCTURA**

La Suite de danzas criollas Op. 15 se divide en cinco danzas:

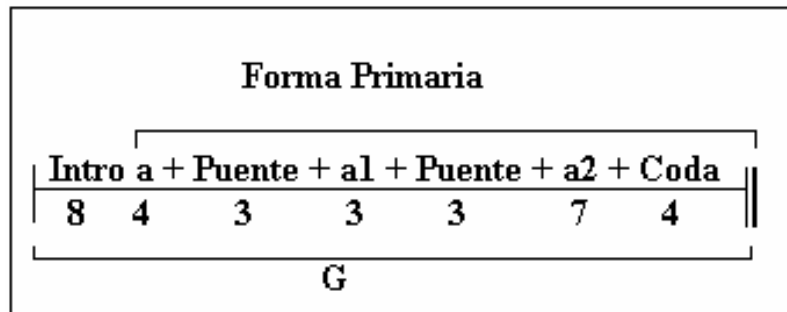
- I Adagietto pianissimo
- II Allegro rustico
- III Allegretto cantabile
- IV Calmo e poetico
- V Scherzando

I ADAGIETTO PIANISSIMO

FORMA

La primera danza tiene forma primaria y tiene el siguiente esquema:

Figura 35. I Adagietto pianissimo



El Adagietto pianissimo sirve de introducción al ciclo de danzas. Alude a la imagen de un paisaje o un ambiente de ensueño. Tiene un periodo de forma muy simple, conformada por tres semiperiodos (a, a1, a2), donde se repite mismo tema, separado por puentes. Predomina el siguiente fragmento:

Figura 36. Tema Predominante en I Danza

The musical score shows a melodic line in the treble clef and a harmonic line in the bass clef. A blue box highlights a specific melodic phrase in the treble clef. The number '9' is written above the first measure. The chord 'Am' is written below the treble clef in the second measure. The bass clef has labels 'T', 'D-->', 'II', 'D', and 'T' below the first five measures.

El tema es adornado por acordes coloridos, con muchos grados con bemoles, por ejemplo séptimo grado bemol tercera (VIIb3), tercero bemol sexta (IIIb6), etc.

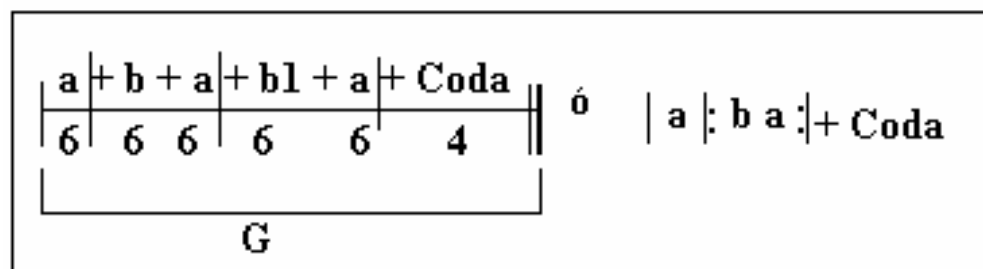
La armonía es más fresca y contemporánea, pero la música sigue siendo tonal.

II ALLEGRO RÚSTICO

FORMA

La segunda danza tiene forma ternaria simple, con repeticiones que tienen de tres a cinco secciones:

Figura 37. II Allegro Rustico



Las tres primeras secciones son realmente diferentes, de carácter muy festivo, en las que las quintas son de significado folclórico. Predominan los *clústeres*. Sus funciones tonales son Tónica y Subdominante. Ver figura 38.

Figura 38. Tema Predominante en II Danza

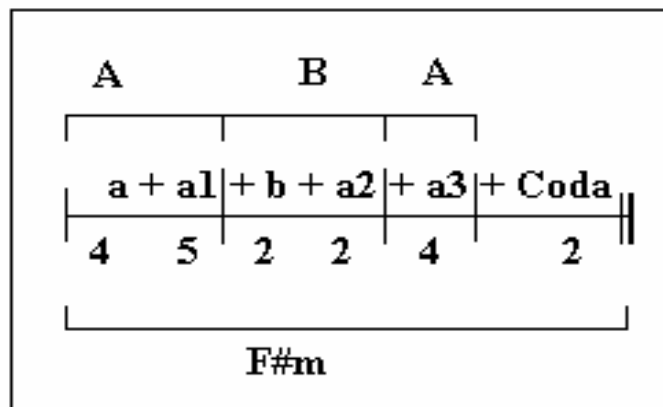
La partitura muestra un tema en un sistema de piano con una clave de sol y una clave de bajo, en compás de 6/8. El primer acorde en la mano derecha es un clúster de quinta (G-B-D-G-B). El primer acorde en la mano izquierda es un acorde de Tónica (G-B-D). El segundo acorde en la mano izquierda es un acorde de Subdominante (C-E-G). La partitura incluye un símbolo de fuerza *f* y un símbolo de acentuación *v*.

III ALLEGRETTO CANTABILE

FORMA

La tercera danza tiene forma ternaria simple:

Figura 39. III Allegretto cantabile



La danza más lírica tiene un compás interesante: 11/8, donde se cambia el acento agrupado de la siguiente forma: (3 + 3 + 3 + 2). La ausencia de un tiempo hace que haya más movimiento y más desarrollo. También aparecen dos veces donde Ginastera muestra su parte académica con el contrapunto que muestra en el canon que aparece en a1. Ver Figura 40

Figura 40. Fragmento del canon de la III Danza

The image shows a musical score for a canon in 3/8 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The score consists of three staves: a treble clef staff (labeled '5' at the beginning), a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift. Two blue boxes highlight specific melodic phrases: one in the treble staff and one in the grand staff. The music features a descending melodic line in the treble and an ascending line in the grand staff.

Hay un contraste entre el tema A y el B, porque el tema A tiene un movimiento descendente y el B es ascendente, pero con igual textura. Usa estructuras por frases de la melodía principal, que aparecen cuatro veces en la danza. Su construcción se basa por el orden de las frases, y la coda que aparece como conector de la danza IV.

IV CALMO E POÉTICO

FORMA

La cuarta danza tiene forma ternaria simple:

Figura 41. IV Calmo e poetico

A		B		A		
a + a1		b + b1		a2 + a3		Coda
4	4	4	5	4	5	2
Am						

El ritmo que aparece en esta danza muy común en otras:

Figura 42. Ritmo de la IV danza



Esta danza tiene un carácter lírico, muy tranquilo y calmado, creando una atmósfera de quietud, que expresa un tema de amor, puesto que el tema A aparece de forma unísona en pequeña y segunda octava, asemejando a una pareja disgustada, que luego en el tema B, que aparece como una réplica del tema A, con terceras, se juntan.

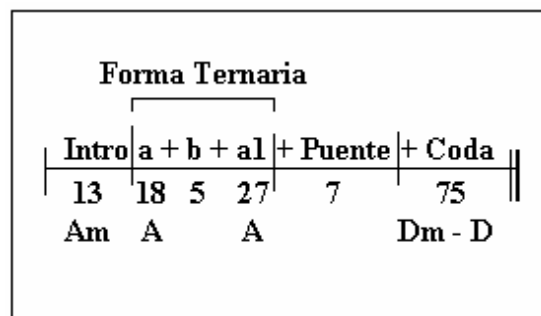
El rango de la obra es extenso, por lo tanto es amplio y lleno de una armonía sobrecogedora. Lo interesante de esta danza es que sirve a manera de entrada a la V danza, que contiene un tema parecido a este.

V. SCHERZANDO

FORMA

La quinta danza tiene forma ternaria simple:

Figura 43. V Scherzando



Esta danza tiene una introducción hecha en La menor, seguida en (a) en tonalidad de La mayor, en la cual se da polifunción, es decir, dos tonalidades diferentes que ejecutan en el mismo lugar, a la vez que se complementan. Por ejemplo, tenemos Dominante de La mayor en la voz superior y en el bajo tónica de La mayor, así:

Figura 44. Tema principal de la V Danza

The musical score for the main theme of the V Dance is presented in a grand staff with two systems. The first system is in 3/4 time and A minor, starting at measure 14. The second system is in 6/8 time and A major. A blue bracket labeled 'a' spans the first two measures of the second system, indicating a key change. The upper staff (treble clef) features a melodic line with blue circles around the notes. The lower staff (bass clef) features a bass line with blue circles around the notes. The key signature changes from one flat (A minor) to no flats (A major) between the systems. The time signature changes from 3/4 to 6/8 between the systems. The chord 'A' is indicated in the first measure of the second system, and 'D/T' is indicated in the first measure of the first system.

En (b) aparece un pequeño puente con material de inicio, en el cual se crean síncopas características de la música folclórica latinoamericana, que poco a poco va *crescendo* a un *fortísimo*, en donde por medio de *glissando* ascendente se da paso a (a1).

Figura 45. Fragmento de (b)



Aparece (a1) con muchas variantes tanto rítmicas como armónicas, a manera de desarrollo hasta el puente. Este aparece en tonalidad de La mayor de manera ascendente en un *crescendo* que va hasta un *fff*, que finaliza la forma ternaria con un *Calderon*, y que a su vez conecta con la coda que está en Re menor, y cambia a *Presto ed energico*.

La coda sirve no sólo para la V danza, sino para todo el ciclo de danzas. En la V danza hay una síntesis en la que salen a relucir los elementos de las danzas anteriores, como por ejemplo, el inicio de la coda en el compás 70, la aparición del tema de la IV danza, la textura desarrollada como la coda de la II danza, cambios bruscos de compás que enriquecen el dinamismo de este final de todo el ciclo.

En la obra se hallan los siguientes compases: (3/8,5/8,3/4,6/8,7/8,2/4,8/8), y finalizan en tonalidad de Re mayor.

4.2.4 Problemas de Interpretación

Cada una de las danzas tiene varias dificultades, las cuales nombraré a continuación.

El problema de la I danza está en el uso adecuado del pedal. Yo estaba colocando un pedal que no favorecía a la melodía, haciendo que la armonía se fusionara con ella, creando un ambiente desagradable. Para solucionar este problema tuve que empezar a utilizar el pedal, de manera que al tocar el bajo con la mano izquierda seguidamente, tenía que colocar el pedal (pedal indirecto), y antes de pasar al siguiente compás con otro bajo, debía cambiarlo completamente.

El problema de la II Danza era tocar el Cluster, resaltando la voz más aguda. Para ello tuve que utilizar la palma de la mano, tratando de tocar más fuerte con el dedo número 5 de la mano derecha para así poder resaltar dicha nota. La obra contiene muchos saltos. Para hacerlos de forma correcta, tuve que estudiar de manera lenta, resaltando en los acordes la voz de arriba, llevando así la melodía hacia una dirección apropiada.

En la III danza el problema, aparte del pedal, era mostrar detalladamente el canon que viene implícito. Para esto el pedal se debe aplicar mostrando la melodía principal, tratando que las armonías no se mezclen.

En esta danza los cambios de tempo se deben estudiar de manera tal que la obra tenga sentido, sin excederse con los tempos ni rubateando demasiado.

El problema de la IV Danza es unir la línea melódica, dándole una dirección hasta el final, para ello se unieron los motivos con control auditivo, sin empujarlos. Por otro lado, se debe mantener el balance entre las voces al igual que el uso del pedal, para lo cual se debe controlar por medio del oído.

En esta danza se debe colocar un pedal no con el ánimo de confundir, sino de unir las partes, ya que hay cambios armónicos los cuales poseen atmósferas distintas.

Por último, en la V danza el problema estuvo en mantener el carácter hasta el final, ya que utiliza pocos contrastes entre las dinámicas y se mantiene mucho de *mf* hasta el *fff*, por lo que rítmicamente puede resultar físicamente agotadora. Se debe estar preparado para resistir hasta el final e impedir que el tempo decaiga.

CONCLUSIONES

- La importancia de todas las obras radica en su profunda relación con el contexto social e histórico, las influencias literarias, la cotidianeidad de las cosas, y la necesidad de expresar los sentimientos, han sido los factores que han incidido en la inspiración de los compositores.
- El desarrollo y evolución del piano y su técnica a través del tiempo, han permitido que el repertorio sea muy cambiante en el que cada vez encontramos mayores exigencias en la técnica y versatilidad de las obras.
- Al enfrentarse con obras de mayor exigencia se lleva al máximo nuestras capacidades, y a la vez uno se da cuenta de que siempre se puede dar más de lo normal.
- Hay que trabajar con mucha paciencia, constancia y dedicación para obtener resultados óptimos y estar satisfechos a la hora de presentarse ante un público, pero sobretodo con mucha humildad.
- Para ser un gran pianista no sólo basta con tener talento, sino a partir de este se necesita trabajar incesantemente, para llevar al máximo nuestras potencialidades y lograr transmitir al público la misma sensación que sentimos al tocar.
- Al llegar a la gente menos favorecida me doy cuenta de que la música crea un impacto social muy grande, que puede cambiar los corazones de la gente y hacerla feliz.
- No hay hecho más gratificante para uno como ser humano, el hacer feliz a otra gente, que uno ve que a diario sufre.

BIBLIOGRAFIA

ARAGÓN Marco Tomás. Historia General de la Música IV. El Siglo XX. Ediciones Istmo Colección Fundamental 59, Editorial Alpuerto, S.A. Madrid. 1993

BLONDEL Eric, "Nietzsche y la música", en Magazine Littéraire, No 383, 2000,
Crepúsculo de los ídolos, p. 33

Diccionario Planeta de la lengua Española, Editorial Planeta S.A. Barcelona. 1982

DOWNS Philip G. Música Clásica, La era de Haydn, Mozart y Beethoven. Ediciones Akal, S.A. Madrid. 1998

Historia de la Música 5. La Música en América. Editorial Espasa Calpe S.A. España. 2001

LANDON H. C. ROBBINS Mozart y su Realidad, Guía para la comprensión de su vida y su música. 408 Págs. Editorial LABOR, S.A.

LÓPEZ Julio. La Música de la Modernidad (De Beethoven a Xenakis) Editorial del hombre ANTROPHOS. Barcelona, 1984

MARTINEZ, Miura Enrique (1997), Bach, Península. ISBN 84-8307-034-0.

MICHELS Ulrico. Atlas de Música I, Alianza Editorial S.A. Madrid. 1999.

NOSINA V Simvolika muzyki Bacha. Tambov, 1993

RANDEL Don Michael. Diccionario Harvard de Música, Editorial Diana S.A. México. 1995

SANCHEZ, Julio. Bach, Schutz, Händel y Berg. Colcultura, Bogotá, 1985.

SCHONBERG, Harold C. "Los Grandes Compositores". La Transfiguración del Barroco. Johann Sebastián Bach. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1990

_____. "Los Virtuosos" Los legendarios intérpretes de la música clásica. Sergei Rachmaninov. El Maestro Ruso. Javier Vergara Editor, Buenos Aires. 1990.

SIEPMANN Jeremy, El Piano, Editorial MA NON TROPPO, Barcelona. 2003

STEPHAN Rudolph, Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal MÚSICA, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires Argentina. 1964

STEVENSON Víctor, La Música. Editorial BLUME, Barcelona. 1983

VELASQUEZ Orta, Guillermo. "100 Biografías en la Historia de la Música", Ed. Joaquín Porrúa, 1962.

YAVORSKY.B. Statiy, vospominaniya, perezpiska. Vol.1 Moscu, Sovetsky compositor, 1972.

ENLACES DE INTERNET

Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.
Reservados todos los derechos.

Enciclopedia Temática Lúmina – EL TIEMPO – Norma Multimedia

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo5.pdf

http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#_ref-Vanguardiap6_1

http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#_ref-Vanguardiap6_1

http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart

<http://www.artespana.com/manierismo.htm>

<http://www.ciweb.com.ar/Ginastera/index.php>

<http://www.ciweb.com.ar/Ginastera/index.php>

<http://www.wordreference.com/definicion/templar>