

**ANALISIS DEL REPERTORIO PARA CONCIERTO DE GRADO
ÉNFASIS EN INSTRUMENTO
PIANO CLÁSICO**

Presentado por:
JUAN CARLOS REY TOLOZA



**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2008**

**ANALISIS DEL REPERTORIO PARA CONCIERTO DE GRADO
ÉNFASIS EN INSTRUMENTO
PIANO CLÁSICO**

Trabajo escrito presentado como requisito para optar por el título de
MAESTRO EN MÚSICA con énfasis en instrumento
PIANO CLÁSICO

Presentado por:
JUAN CARLOS REY TOLOZA

Asesora del proyecto:
MARYNA SHEVTSOVA
Maestra de Piano



**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2008**

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
<u>DEDICATORIA</u>	<u>5</u>
<u>AGRADECIMIENTOS</u>	<u>6</u>
<u>LISTA DE FIGURAS</u>	<u>7</u>
<u>GLOSARIO</u>	<u>11</u>
<u>OBJETIVOS.....</u>	<u>12</u>
<u>PROGRAMA GENERAL PARA RECITAL DE GRADO</u>	<u>16</u>
<u>1. JOHANN SEBASTIAN BACH.....</u>	<u>17</u>
1.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE BACH:	17
1.2. DEL TEMPERAMENTO.....	19
1.3. EL CLAVE BIEN TEMPERADO	20
1.3.1. PREÁMBULO.....	20
1.3.2. LOS DOS LIBROS DE “EL CLAVE BIEN TEMPERADO”	23
1.3.3. INFLUENCIA DEL C.B.T. A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	25
1.4. EL PRELUDIO	26
1.5. PRELUDIO Y FUGA No.4 EN DO SOSTENIDO MENOR, DE “EL CLAVE BIEN TEMPERADO, LIBRO 1 (BWV 849).....	28
1.5.1. PRELUDIO BWV 849 (PRELUDIO Y FUGA BWV 849).....	28
1.5.1.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	36
1.5.2. FUGA BWV 849 (DEL PRELUDIO Y FUGA BWV 849).....	39
1.5.2.1. SIMBOLOGÍAS PRESENTES EN ÉSTA FUGA (BWV 849):	40
1.5.2.2. ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ÉSTA FUGA (BWV 849).....	42

1.5.2.3. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO.....	43
1.5.2.4. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	50
<u>2. LUDWIG VAN BEETHOVEN.....</u>	<u>52</u>
2.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE BEETHOVEN:.....	52
2.2. LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN.....	54
2.3. LA SONATA (COMO GÉNERO):.....	55
2.4. SONATA PARA PIANO No.4, OP.7 “GRAN SONATA” Ó “DIE VERLIEBTE”.....	57
2.4.1. SONATA No.4 OP.7: PRIMER MOVIMIENTO.....	59
2.4.1.1. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	67
2.4.2 SONATA No.4 OP.7: SEGUNDO MOVIMIENTO.	69
2.4.2.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	71
2.4.3 SONATA No.4 OP.7: TERCER MOVIMIENTO.....	72
2.4.3.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	75
2.4.4 SONATA No.4 OP.7: CUARTO MOVIMIENTO (RONDO).....	76
2.4.4.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	79
<u>3. CLAUDE ACHILLE DEBUSSY.....</u>	<u>80</u>
3.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE DEBUSSY:.....	80
3.2. LA SUITE.....	82
3.3. SUITE “POUR LE PIANO”.....	85
3.3.1. SUITE “POUR LE PIANO”: PRIMER MOVIMIENTO (PRELUDE).	86
3.3.1.1. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.....	90
3.3.2. ZARABANDA.....	92
3.3.3. SARABANDE (SUITE <i>POUR LE PIANO</i>).....	93
3.3.3.1. PREÁMBULO:.....	93
3.3.4. SUITE “POUR LE PIANO”: SEGUNDO MOVIMIENTO (SARABANDE).	94
<u>4. SERGEI VASYLEVICH RACHMANINOV (Ó RACHMANINOFF).....</u>	<u>98</u>
4.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE RACHMANINOV: ..	98

4.2. EL ESTUDIO.....	100
4.3. ETUDES-TABLEAUX OP.33 Y OP.39	102
4.4. ETUDE-TABLEAU, EN MI BEMOL MAYOR, OP.33 No.6 (7)	103
4.4.1. ANÁLISIS FORMAL	104
4.4.2. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS	106
<u>5. JUAN CARLOS REY TOLOZA.....</u>	<u>108</u>
5.1. PASILLO	108
5.2. PASILLO EN LA BEMOL MAYOR OP.2, No.1	109
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>111</u>
<u>REFERENCIAS</u>	<u>112</u>
BIBLIOGRAFÍA	112
ENLACES DE INTERNET	114
DISCOGRAFÍA	115
VIDEOGRAFÍA	117

DEDICATORIA

*A mi madre, Leticia Toloza,
Por su apoyo, dedicación y comprensión
A mi primo, Wilson Afanador
A quien considero como mi hermano*

*A mi maestra, Maryna Shevtsova,
Por su profesionalismo y amistad*

“Per Aspera ad Astra”

AGRADECIMIENTOS

- ◆ A la maestra Irina Litvin, por su apoyo y guía a través de mis estudios en música de cámara.

- ◆ A la Maestra Gabriela Echeverri, por la oportunidad que me dio de pertenecer al programa infantil juvenil de estudios musicales, de la facultad.

- ◆ A Isabel Villamizar, por su colaboración en el área administrativa.

- ◆ A todos aquellos compañeros y Familiares que de algún modo me brindaron su ayuda y apoyo.

- ◆ A la UNAB, por la gran ayuda que me brindó al otorgarme la beca con la cual culminé mis estudios universitarios, e igualmente al colegio Jorge Ardila Duarte por haberme postulado para el programa de Becas en convenio con la Universidad.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Preludios Fischer (<i>Ariadne musica</i>) No.8 y Bach (<i>BWV 878</i>)....	21
Figura 2. Fugas Fischer (<i>Ariadne musica</i>) No.8 y Bach (<i>BWV 878</i>).....	22
Figura 3. Portada manuscrita de “El clave bien temperado”, libro 1.....	23
Figura 4. Diagrama formal para el preludio (<i>BWV 894</i>).....	28
Figura 5. Sobre el tema del preludio (<i>BWV 894</i>).....	29
Figura 6. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 1 al 7.	29
Figura 7. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 5 al 8.....	30
Figura 8. Preludio (<i>BWV 894</i>), motivo No.3.....	30
Figura 9. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 9 al 11.....	31
Figura 10. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 13 al 14.....	32
Figura 11. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 15 al 17.....	32
Figura 12. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 30 al 31.....	33
Figura 13. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 34 al 36.....	34
Figura 14. Preludio (<i>BWV 894</i>), compases 37 al 39.....	35
Figura 15. Preludio (<i>BWV 894</i>), ornamento del compás 34.....	36
Figura 16. Preludio (<i>BWV 894</i>), modo de interpretación del <i>poids porté</i> ...	37
Figura 17. Ornamentos para el preludio (<i>BWV 894</i>).....	37
Figura 18. Preludio (<i>BWV 894</i>), appoggiaturas (compás 5).....	38
Figura 19. Diagrama formal para la fuga (<i>BWV 894</i>).....	39
Figura 20. Tema de la cruz.....	40

Figura 21. Corelli Op.6 No.3.....	40
Figura 22. Tema sobre B-A-C-H.	41
Figura 23. Bach, El Arte de la fuga, contrapunctus 19, cs 139 -144.....	41
Figura 24. Bach, Misa en si menor BWV 323, Crucifixus (línea del bajo)..	42
Figura 25. Elementos temáticos de la fuga BWV 849.....	42
Figura 26. Fuga (BWV 894), compases 1 al 7.....	44
Figura 27. Cantata BWV 61, línea de la soprano y el bajo, cs. 1 al 7.....	44
Figura 28. Coral para órgano BWV 661, compases 1 al 3.....	45
Figura 29. Fuga (BWV 894), “Segundo sujeto” según Siglind Bruhn, cs.35-38.....	46
Figura 30. Fuga (BWV 894), (H)-C-A-B) ¿Error de transporte?, cs.41 al 42.....	47
Figura 31. Fuga (BWV 894), Símbolos: B-A-C-H y Lamenti.....	48
Figura 32. Fuga (BWV 894), Interpretación del sujeto.....	51
Figura 33. Diagrama formal para el primer movimiento de la sonata Op.7.....	59
Figura 34. Op.7, 1 ^{er} mov. Diagrama para la exposición.....	59
Figura 35. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compases 1 al 4.....	60
Figura 36. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compases 25 al 30.....	61
Figura 37. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Poids porté, compases 39 al 40.....	61
Figura 38. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compases 53 al 56.....	62
Figura 39. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compases 59 al 63 (movimientos de paso).....	62
Figura 40. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Cs. 67 al 69 y 81 al 85.....	63

Figura 41. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compases 111 al 114.....	64
Figura 42. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Desarrollo.....	65
Figura 43. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Reexposición.....	65
Figura 44. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Coda.....	66
Figura 45. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Compás 210.....	67
Figura 46. Sonata Op.7, 1 ^{er} mov. Nota falsa (compases 213 al 216).....	68
Figura 47. Sonata Op.7, 2 ^o mov. Diagrama para la forma.....	69
Figura 48. Sonata Op.7, 2 ^o mov. Compases 1 al 5.....	70
Figura 49. Sonata Op.7, 2 ^o mov. Compases 25 al 28.....	70
Figura 50. Sonata Op.7, 3 ^{er} mov. Diagrama para la forma.....	72
Figura 51. Sonata Op.7, 3 ^{er} mov. Tema principal.....	73
Figura 52. Mozart, sonata K.570, primer movimiento compases.....	73
Figura 53. Comparación (Beethoven, Mozart).....	74
Figura 54. Sonata Op.7, 4 ^o mov. Diagrama para la forma.....	76
Figura 55. Sonata Op.7, 4 ^o mov. Extracto del estribillo (A).....	77
Figura 56. Sonata Op.7, 4 ^o mov. Motivo del episodio (C).....	78
Figura 57. Sonata Op.7, 4 ^o mov. Compás 38.....	79
Figura 58. <i>Pour le piano (preludio)</i> . Diagrama para la forma.....	86
Figura 59. <i>Pour le piano (preludio)</i> . Temas a y b.....	87
Figura 60. <i>El preludio (pour le piano)</i> y la tercera imágenes olvidadas.....	88
Figura 61. <i>Pour le piano (preludio)</i> . Compases 35 al 57.....	89
Figura 62. <i>Pour le piano (preludio)</i> . Compases 142 al 147.....	90
Figura 63. “... <i>La Cathédrale engloutie</i> ” compases.1 – 4.....	91
Figura 64. <i>Pour le piano (preludio)</i> . Compases 87 al 88.....	92

Figura 65. <i>Pour le piano (sarabande)</i> . Diagrama para la forma.....	95
Figura 66. <i>Pour le piano (sarabande)</i> . Compases 1 al 4.....	95
Figura 67. <i>Pour le piano (sarabande)</i> . Compases 9 al 13.....	96
Figura 68. Etude-Tableau. Diagrama para la forma (Op.33 No.6 ó 7).....	104
Figura 79. Etude-Tableau. Compases 1 al 4.....	105
Figura 70. Etude-Tableau. Compases 33 al 35.....	105
Figura 71. Etude-Tableau. Compases 37 al 39.....	107
Figura 72. Etude-Tableau. Compases 44 al 45.....	107
Figura 73. Pasillo. Diagrama para la forma.....	109

GLOSARIO

(Por orden alfabético)

BATHOLA (del Italiano Battagliola): Bulla, Ruido grande. (Tomado de <http://buscon.rae.es/drae/>).

“DIABOLUS IN MUSICA” (Voz latina que traduce *diablo en música*): Se designaba así a los tritonos durante el barroco, debiéndose además evitar a como diera lugar su utilización ya éstos evocaban al demonio dentro de la música.

GALERA {Pena}: La antigua y denigrante pena de Galera consistía en obligar a sus condenados a remar en las grandes galeras del Rey, por un tiempo no menor a tres años. Las galeras eran unos imponentes barcos que se impulsaban por vela y a remo.

“STURM UND DRANG” (Tormenta e ímpetu ó tormenta y furia): movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XVIII, principalmente para la literatura, la música y las artes plásticas. Su temática se oponía al racionalismo de la Ilustración del clasicismo, avivando los ideales y los sentimientos como el centro de todo. El nombre “sturm und drang” se toma de la obra de Friedrich Maximilian Klingler con el mismo nombre.

OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

- ⌘ Enriquecer los conocimientos adquiridos durante el estudio de pregrado, con información más detallada de estilo e interpretación de las obras incluidas para mi concierto de grado.
- ⌘ Realizar un análisis comparativo sobre el origen y la influencia de las obras interpretadas, para apoyar el trabajo técnico e interpretativo de las mismas.
- ⌘ Comprender a profundidad el carácter y la forma de cada obra, así como sus similitudes y diferencias estilísticas, mediante un completo análisis de los recursos que las componen.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ⌘ Analizar y comprender a profundidad tanto los elementos estilísticos, técnicos y formales, como los signos y símbolos presentes en la escritura del preludio y fuga BWV 894, de *“el clave bien temperado”* libro uno; a fin de interpretarlo con justa cohesión.
- ⌘ Abordar aquellos aspectos técnicos y musicales que determinan el característico tratamiento musical impresionista de Debussy para

aplicarlos de modo coherente en la suite "*pour le piano*", del mismo compositor.

- ⌘ Realizar un análisis completo de la estructura y la forma tanto general como específica de la Sonata No.4, Op.7 de Beethoven. Con el fin de entender los elementos musicales que integran la obra, tomando en cuenta el contexto que la rodeo al término de su composición.

INTRODUCCIÓN

La música es un fenómeno que revela su real importancia desde la naturaleza subjetiva de la cual hace parte, llevando consigo un intrínseco mensaje que abalanza la vida del que se abre a ella, pudiendo como consecuencia realzar y ennoblecer la realidad y la espiritualidad de las personas ó bien hundirla y arrastrarla a través de los laberintos más tortuosos.

El valor real de acompañar el trabajo así como la madurez técnica y musical que requiere el montaje de las obras aquí tratadas, con un texto investigativo, es el de interiorizar de modo integral el conocimiento contextual que rodea o que conlleva a la escritura de dichas obras, para así tener una percepción más clara y detallada sobre un lenguaje tan relativo como es la música. Todo ello de modo tal que se pueda asumir una relación más íntima y madura con la obra. Igualmente es importante reconocer las características específicas que influyen en el estilo musical del compositor, con el fin de reconocer y adaptar las formulas y los modos que se ciñen al concepto de la o las corrientes a las que él pertenezca.

Dado que el piano es un instrumento que abarca y forma parte esencial de una gran porción de la evolución musical, el repertorio aquí analizado aborda tendencias y movimientos muy variados, contemplando aquellas características importantes de la música clásica que forman parte del repertorio pianístico, abarcando desde corrientes tan contrarias como la ilustrada y rígida visión clasicista hasta la cómoda libertad creadora del impresionismo; además de los requerimientos técnicos perseguidos por géneros concretos como el estudio. Por otro lado se halla el desarrollo intelectual y sensible, en parte con la música polifónica tan común al Barroco, contrastando con el impulsivo y visceral

movimiento romántico, respectivamente; todos ellos conexos a la humanidad inspiradora, pero sin olvidar aquellos rasgos típicos o folclóricos que forman parte de la vida y el desarrollo individual del músico.

Hoy en día existen pocas limitaciones para la obtención de material que ayude o soporte una investigación gracias a la Internet, sin embargo el escrutinio de la información debe hacerse con sumo detalle. A pesar de ello se hace muy difícil acceder a los manuscritos de las partituras, cercando el acceso a una parte importante de la obra, si se toma en cuenta que éstos pueden revelar información trascendental que se pueda perder, omitir o manipular con una edición ya sea o no comentada.

PROGRAMA GENERAL PARA RECITAL DE GRADO

(Orden cronológico)

1. Bach, Johann Sebastian

Preludio y fuga No.4 en do sostenido menor, de “El clave bien temperado”, Libro 1 (BWV 849)

2. Beethoven, Ludwig van

Sonata No.4 en Mi bemol mayor, Op.7 “Gran Sonata”

- I. Allegro molto e con brio
- II. Largo, con gran espressione
- III. Allegro – minore – allegro
- IV. Poco allegretto e gracioso

3. Debussy, Claude Achille

Suite “pour le piano”, L. 95

- I. Prélude
- II. Sarabande

4. Rachmaninov, Sergei Vasylevich

Etudes-Tableaux (Estudios-Cuadros) Op.33: No.6 (7) en Mi bemol mayor “Escena en la Feria”.

5. Rey Toloza, Juan Carlos

Pasillo en La bemol mayor Op.2 No.1

1. JOHANN SEBASTIAN BACH

Preludio y Fuga No.4 en do sostenido menor, BWV 849, del clave bien temperado, libro 1.

“El único propósito y razón final de toda la música, debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu”

J. S. Bach (hacia 1714 - 1716)¹

1.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE BACH:

Compositor alemán del periodo barroco nacido el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, siendo miembro de una gigantesca familia de músicos. Bach se desempeñó como organista, clavecinista, violinista, compositor, director y pedagogo además de haber sido un profundo conocedor de algunos instrumentos en cuanto de sus materiales, características y cuidados.

Por otro lado, Bach logró ocupar los más importantes y mejor remunerados cargos de su época y pese a las limitaciones, su música y sus logros fueron difundidos y reconocidos en casi todo el mundo. La obra de Bach reúne los conocimientos de toda una época, llevándolos a su máxima expresión a partir del tratamiento musical polifónico.

Su música está profundamente influenciada por compositores alemanes, franceses e italianos, de los que se destacan *Ferdinand Fischer, Dietrich Buxtehude, François Couperin y Giuseppe Torelli*.

¹ John Burrows (2006), Guías Visuales Espasa: Música Clásica, (Pág.116), (ver bibliografía).

Lo cautivador de la obra bachiana es que bajo ella, ahonda todo un complejo mundo que rompe los límites de la técnica y la expresión creando un universo lleno de signos y simbolismos ocultos entre sonido y sonido.

Al momento de morir en Leipzig, Alemania el 8 de julio de 1750 sobre las ocho y cuarto de la noche, Bach, se encontraba totalmente ciego. Su muerte atribuida a una fallida cirugía de ojos es precisamente el evento que concluye el barroco musical.

La obra completa que se conserva de *Bach* incluye repertorio para casi todos los géneros e instrumentos disponibles en su época, sin contar con la ópera, ya que por un lado, sus dogmas religiosos prohibían las artes escénicas y por otro, como se hace constancia en el numeral 7 del acta firmada por J. S. Bach en la Escuela de Santo Tomás (Leipzig) cuando recibía su cargo como Chantre para la misma entidad:

“Que para mantener un buen orden en aquellas iglesias, arregle la música de tal suerte que no dure demasiado tiempo y también procure que no suene de modo operístico, sino más bien en forma que estimule a los oyentes a la devoción.”¹

Al no permitirse componer óperas, Bach, escribió un gigantísimo número de cantatas con temas religiosos y profanos, de las cuales hoy día se sospecha acerca de la pérdida de un importante número de las mismas. Las obras más importantes de *Bach* son entre otras:

- ◆ **Para los géneros instrumentales:** los dos libros de “*El Clave bien Temperado*”, los ciclos de suites inglesas, francesas y las seis suites

¹ Citado literalmente para el presente trabajo de: Notas sobre la vida y obra de Bach, Ver bibliografía.

para violonchelo solo, las “*Variaciones de Goldberg*”, “*La ofrenda musical*” y “*El Arte de la fuga*”.

- ◆ **Para los géneros con instrumento solista:** los 6 “*Conciertos de Brandemburgo*”, los seis conciertos para uno, dos, tres y cuatro pianos y orquesta de cuerdas además de los cuatro conciertos para violín y orquesta de cuerdas (incluyendo los de 2 y 3 violines).
- ◆ **Para los géneros vocales:** “*La misa en si menor*”, “*La ofrenda musical*”, las pasiones según san Mateo, san Juan y san Lucas.

1.2. DEL TEMPERAMENTO

La hazaña de crear en época anterior a la segunda década del siglo XVIII, un ciclo de obras que trataran ampliamente las tonalidades mayores y menores de la escala musical occidental representaba un reto de magnas dimensiones, ya que por aquella época los métodos que se utilizaban para afinar instrumentos (de tecla para el caso) obligaban a los intérpretes a reafinarlos entre obra y obra dadas las diferencias de la tonalidad en las mismas.

Uno de los métodos más empleados para afinar era el *temperamento Pitagórico*. El problema consistía en que al compararse la afinación de la nota dada como base (es decir de la cual se partía) con la misma nota de la séptima quinta, el intervalo entre éstas variaba un poco y no resultaba ser un unísono, ésta diferencia se conoce como *coma pitagórica* y resultaba ser mucho mayor en adelante, por lo que se debían evitar ciertas tonalidades y modulaciones.

El problema básicamente consistía en que la variedad tonal con la que se escribía, partía de la necesidad del compositor por expresar una idea a partir de las cualidades tímbricas y expresivas con las que se caracterizaba cada tonalidad, involucrando también el desarrollo armónico de las obras y, el no menos importante hecho que buscaba que el intérprete pudiera ejecutar un

indeterminado número de obras sin tener que reafinar el instrumento a cuenta de la tonalidad específica de cada nueva obra.

Entonces por aquella época se conoce de la invención de un libro de preludios y fugas en que se tomaba la totalidad de las tonalidades en los modos mayores y menores sin ningún tipo de limitaciones. Dicho libro fue la primera versión de *El Clave bien Temperado* compuesto por Johann Sebastian Bach. En éste libro Bach hacía pleno uso de la teoría de uno de sus contemporáneos para la afinación por *temperamentos Justos*.

Bach compuso un volumen de 48 preludios seguidos por una fuga en la misma tonalidad con un primer nombre de *Libro de preludios y fugas*, luego cambiado por *Das wohltemperierte Klavier (El Clave bien temperado)*, el cual fue finalizado en 1722 y que comprende del *BWV 846* al *BWV 869*. Logrando por primera vez en la historia reunir cada una de las 24 notas de la escala cromática pasando independientemente por los tonos mayores y menores, sin afinación falsa o notas de lobo.

1.3. EL CLAVE BIEN TEMPERADO

1.3.1. Preámbulo

Se podría mencionar que con el primer libro del clave bien temperado, Bach logró completar exitosamente un proyecto ya abordado antes, pero con menores resultados por Johann Caspar Ferdinand Fischer, quien fue uno de los compositores alemanes que más influyó en su aprendizaje. Dicho trabajo fue un libro de preludios y fugas con el nombre de "*Ariadne musica Neo-Organoedum*" Op.41 (1702).

"*Ariadne musica*" como es mejor conocido, consta de cinco ricercares y veinte preludios y fugas escritos para órgano, en los cuales Ferdinand Fischer trabaja los modos mayores y menores de cada tonalidad, pero, evitando las

tonalidades con más de 5 bemoles o 6 sostenidos. Bach estudió a profundidad éste libro y aunque éste es más sencillo, ciertamente influyó en él para el momento de realizar la composición de sus dos libros, por lo que encontramos similitudes dentro de las obras que van más allá del título:

- ⌘ Comparación del preludio y fuga No.8 en Mi mayor (*Ariadne musica*) compuesto por Fischer y el preludio y fuga No.9 (*CBT*) en Mi mayor (BWV 878) del libro II, por Bach.

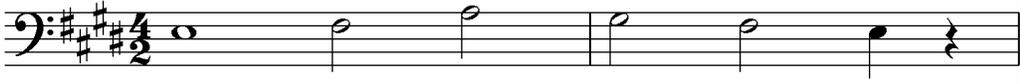
Figura 1. Preludios Fischer (*Ariadne musica*) No.8 y Bach (*BWV 878*).

Fischer, Preludio:

Bach, Preludio:

En la figura anterior se pueden apreciar algunas similitudes entre el tratamiento de las voces y las técnicas contrapuntísticas que si bien no están precisadas en el ejemplo para su comparación, éstas tienen gran relación con los métodos de escritura característicos en Bach, incluyendo las reglas de marcha, movimiento e imitación de las voces.

Figura 2. Fugas Fischer (*Ariadne musica*) No.8 y Bach (*BWV 878*).

<p><i>Fischer, Sujeto de la fuga:</i></p> 
<p><i>Bach, Sujeto de la fuga:</i></p> 

La figura anterior muestra las similitudes entre los sujetos, habiendo sólo diferencias en el tratamiento rítmico. Así mismo, el uso rítmico en las cuatro primeras notas (en cuadro) del sujeto de Fischer, son las mismas que las del sujeto en la fuga No.4 del libro 1 del *CBT* (ver *tabla 3*).

Otro caso similar al anterior se presenta entre el sujeto de las fugas de el preludio y fuga No.10 en Fa mayor (*Ariadne musica*) de Fischer y el preludio y fuga No.11 (*CBT*) en Fa mayor (*BWV 856*) del libro I, de J. S. Bach. Para dicho caso Bach, presenta una variante de la fuga de su antecesor Fischer, manteniendo un sujeto tonales entre otras cosas. Sólo son notorios los cambios en el tratamiento ritmo y algunas modificaciones armónicas.

La imagen anterior muestra la portada manuscrita del primer libro, en la cual se puede leer: “**El teclado bien temperado**, o preludios y fugas para todos los tonos y semitonos, incluyendo tanto aquellos con la tercera mayor ó Ut, Re, Mi como, aquellos con la tercera menor ó Re, Mi, Fa respectivamente. Escritos para la práctica y beneficio de los jóvenes músicos deseosos por aprender y a la vez, como pasatiempo para aquellos ya diestros en este arte, ordenados y escritas por Johann Sebastian Bach. En la actualidad Kapellmeister de su Serena Alteza el Príncipe de Anhalt-Köten y Director de música de cámara. Año 1772”.

Como se puede apreciar en la imagen anterior no es del todo correcto traducir la obra como *El Clave bien temperado*, ya que en ella se aprecia de puño y letra del compositor que la palabra que hace mención al clave proviene del alemán *Clavier*, término utilizado en aquella época para nombrar a los instrumentos de teclado, por su sistema de afinación y no a un instrumento específico.

Se puede entender además, que la factura de las piezas que integran *el clave bien temperado* sería provechosa para su interpretación en los diversos instrumentos de tecla comunes al periodo, en los que se incluiría la variedad de instrumentos de cuerda pulsada y quizá también el órgano, tomando en cuenta algunos elementos de composición como los grandes pedales que poden ser poco provechosos en instrumentos débiles como el cembalo y, por último el piano que gracias a su posibilidad para crear contrastes dinámicos y a su sistema de pedales, permite mostrar ampliamente el desarrollo de las voces individualmente; hecho no considerado por Bach ya que la creación del *forte-piano* se llevó a cabo en años posteriores a su muerte.

En el año de 1740, es decir 18 años después de la culminación de su primer libro, Bach publicó un segundo libro de preludios y fugas con el mismo título y similares características. El objetivo que llevó a la escritura de un nuevo libro

fue principalmente interesar a sus alumnos con obras más acordes a las nuevas tendencias. Éste segundo libro comprende del BWV 870 al BWV 893, según el catálogo del musicólogo alemán Wolfgan Schmieder creado hacia 1950, caracterizado sus siglas BWV en las que se resume: Bach Werke Verzeichnis (Catálogo de Obras por Bach).

Además de los mencionados libros, Bach compuso el *libro de preludios y fugas* ó *fuguetas* para teclado, aunque no tan extenso y complejo, entre otros preludios y fugas para clavicordio y órgano, así como fantasías y fugas.

1.3.3. INFLUENCIA DEL C.B.T. A TRAVÉS DEL TIEMPO

Entre las virtudes que exaltan la existencia de ésta obra se le reconoce universalmente como el medio más provechoso para el aprendizaje y la enseñanza de la música polifónica para piano, con una amplísima escala de dificultad; respaldado este hecho en que cada pianista desde épocas previas a Mozart, quien solía tener una copia del libro en el atril de su piano, hasta hoy en día, forma parte esencial del repertorio para el pianista, siendo requerimiento en concursos y altamente valorado en los recitales de piano, sobretodo como obras de apertura, costumbre que aparentemente sembró Clara Schumann con su hábito abrir los recitales con un preludio y fuga del *Clave bien temperado*.

Dado que el *Clave bien temperado* resalta no sólo las capacidades técnicas y expresivas del intérprete, sino que también permite una profunda exploración intelectual del sentido y el desarrollo de la música, partiendo desde el detalle de cada sonido individualmente, importantes intérpretes y compositores como Schumann y Chopin consideraban a la mencionada obra como “la Biblia del pianista”.

Además se puede decir que detrás del escenario el *Clave bien temperado* ha servido como guía para estudios teóricos y de composición. Un conocido ejemplo de éste hecho fue Carl Friedrich Zelter, quien se basaba en la obra para su práctica pedagógica, teniendo entre sus pupilos a Felix Mendelssohn, hecho que tal vez incentivó en Mendelssohn el tan reconocido rescate de la olvidada obra de Bach.

Entre los importantes compositores que mas tarde retomaron la escritura de Preludios y fugas podemos encontrar a Felix Mendelssohn, Clara Schumann quien además escribió *Tres de las fugas sobre Bach* a partir del clave bien temperado; Anton Rubinstein, Alexander Glazunov y Dimitri Shostakovich con todo un ciclo de 48 preludios y fugas.

1.4. EL PRELUDIO

En música, el preludio es un género de forma libre que si bien suele anteponerse a una obra o un grupo de composiciones, también puede escribirse como pieza suelta.

Hacia principios del Barroco el preludio era una pieza de improvisación previa a un recital o concierto, práctica que tenía el fin de preparar al músico, ensayar la voz o probar un instrumento (costumbre era conocida como preludiar).

“El preludio denotó hasta el siglo XIX a una pieza que se tocaba como introducción a una ceremonia litúrgica o, más usualmente, a otra composición como una fuga o una suite”. Valencia Restrepo, *Notas sobre la vida y obra de Bach*, (2001, Pág. 47).

Durante el clasicismo, disminuyó la acogida del preludio dentro del medio musical, cesando casi por completo la composición dicho género. En su lugar se escribían *oberturas* para otros grandes géneros. No es sino hasta el

romanticismo que el preludio se retoma con gran popularidad entre los compositores, impulsado sobre todo por la obra de Frederich Chopin: libro de 24 preludios para piano Op.28. Entonces la característica de ser un género de libre formato atrae nuevamente a compositores, que en muchos casos siguen el esquema del Op.28 de Chopin.

En su desarrollo un preludio suele modelarse como una improvisación escrita y de duración muy variada, además su complejidad técnica puede ser llevada a un nivel comparable con el estudio, ya que al igual que éste, el preludio puede basarse en el desarrollo de un motivo o dificultad. Así es como los dos ciclos de preludios Op.23 y 32 de Rachmaninov, marcan una nueva pauta al alcanzar un desarrollo más amplio y complejo.

Entre algunos importantes compositores que retomaron éste género con regularidad, además de los ya mencionados se encuentran: Johann Sebastian Bach, Claude Debussy, Alexander Scriabin, Sergei Bortkiewicz, Dimitry Kabalevsky y Dimitry Shostakovich.

1.5. PRELUDIO Y FUGA No.4 EN DO SOSTENIDO MENOR, DE “EL CLAVE BIEN TEMPERADO, LIBRO 1 (BWV 849)

1.5.1. PRELUDIO BWV 849 (Preludio y fuga BWV 849).

Textura: Polifónica, a cinco voces.

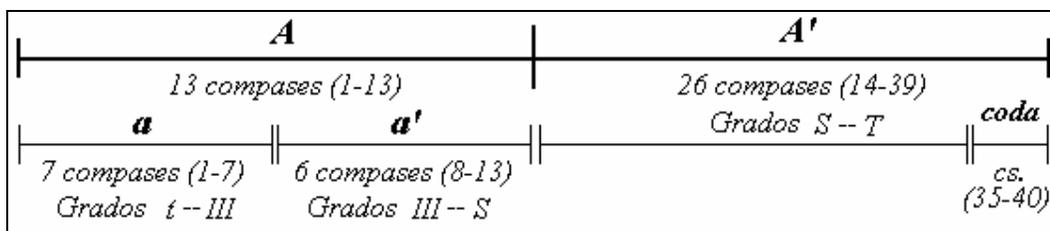
Tonalidad: Do sostenido menor (C#m).

Duración aproximada: 3 minutos.

Sin indicación de tempo (Edición manuscrita).

Forma binaria compuesta.

Figura 4. Diagrama formal para el preludio (BWV 894)

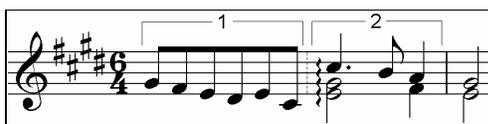


A diferencia de muchos de los preludios de Bach escritos en formato binario ya sea simple o compuesto, éste preludio no está claramente dividido en dos secciones con barras de repetición. Sin embargo el análisis armónico demuestra que éste tiene dos secciones, de las cuales la primera (*A*), contiene tan solo un 34% de la extensión total de la pieza (ver Figura 4)

En la segunda sección (*B*) no existe claridad sobre una exacta división periódica como en *A*, ya que el estilo de escritura no se está encadenando por temas, sino que desarrolla constantemente dos motivos (ver figura 5), lo cual es muy usual en la música polifónica. Asimismo no se encuentran nuevos temas o configuraciones armónicas de relevancia en ésta segunda sección, en lugar de ello, Bach crea un diálogo constante entre las voces utilizando el mismo material y ello le permite tanto al intérprete como al oyente sumergirse libremente en la obra sin presentir o distraerse con esquemas formales.

De los motivos ya mencionados, se puede decir que ellos complementan con ciertos elementos simbólicos la temática de la fuga. El primer motivo (ver figura 5) comienza por el quinto grado de la tónica, lo que en otras palabras podría representar a Satanás y al mal en general, sin embargo, dada la tranquila atmósfera en la que éste transcurre, es más objetivo relacionarlo con el hombre por sus cinco extremidades físicas (Morero i morena, 2001. *www.filomusica.com*: Revista No.24).

Figura 5. Sobre el tema del preludio (BWV 894)



Para la transición del primer motivo temático (1) al segundo (2) el compositor escribe un intervalo de octava ascendente que rompe el movimiento descendente del motivo No.1. Igualmente, éste salto de octava representa la ascensión de Jesucristo (Morero y morena, 2001. Revista No.24).

El pequeño arpeggiato del tema principal (ver figura 5) busca amortiguar el contraste que causa el mencionado salto de octava, además de la inclusión de dos voces más. Los casos en los que aparecen un par de acciaturas se deben a que en ellos el conteo de voces al utilizar dicho arpeggiato ascendería a 6, sobrepasando el número de voces del preludio (5).

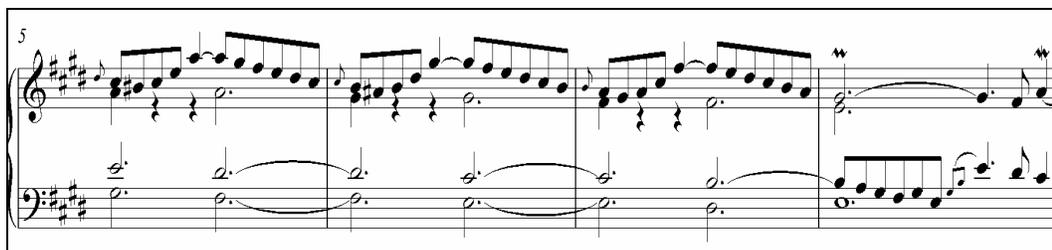
Figura 6. Preludio (BWV 894), compases 1 al 7.

Paralelamente el bajo se mantiene inmóvil haciendo un contrapunto oblicuo con el tema, éste bajo se extiende a manera de pedal durante dos compases, lo cual se podría llegar a ver como un montaje escénico si el bajo representara al testigo ignorante e impotente que estuvo en contacto con el evento que describe el tema (ver figura 6).

En el siguiente compás el tenor, en la mano izquierda, responde a la soprano, pero en ésta ocasión el arpeggio es cambiado por dos acciaturas (como ya había hecho mención), dichos ornamentos deben ser ejecutados de modo similar al arpeggio del primer compás.

De modo similar se desarrollan los dos siguientes compases y es en el tercer compás donde por primera vez están dispuestas las cinco voces del preludio, exhibiendo al mismo tiempo el tratado de la textura polifónica en la pieza.

Figura 7. Preludio (BWV 894), compases 5 al 8.



A partir del compás cuatro comienza una secuencia en tres posiciones que conserva idénticamente el movimiento y ritmo de cada voz y que al mismo tiempo prepara una modulación transitoria hacia el tercer grado o Mi mayor (c.8) lugar donde comienza *a'* (según figura 4).

Figura 8. Preludio (BWV 894), motivo No.3.

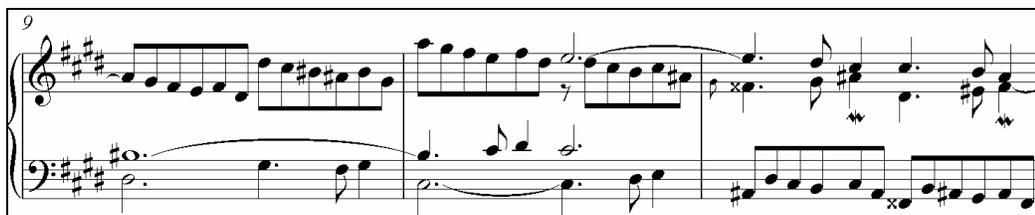


Además durante dicha secuencia, Bach escribe lo que será otro motivo importante para el desarrollo del presente preludio; éste motivo se posiciona en el cuarto pulso del primer compás, tratándose de un extracto de las cuatro últimas notas del primer motivo del tema de éste preludio (*a*, según figura 8), pero en movimiento contrario y con la adición de una nota (*b*, según figura 8). La nota siguiente de éste motivo se debe tocar con cuidado de no acentuarse, por preceder una nota larga.

En el compás No. 8 aparece un mordente que reemplazará en adelante al trino visto anteriormente (Ver figura 17). Entre los compases 9 y 11 se puede ver cómo Bach reutiliza constantemente el tema principal, dividiéndolo del modo representado en la figura 4.

Entre los compases 9 y 10 se observa una reiteración del contrapunto oblicuo (mano izquierda) y para el onceavo compás (mano derecha) se escribe una repetición a dueto por movimiento contrario de la segunda mitad del tema principal:

Figura 9. Preludio (BWV 894), compases 9 al 11.



La acciaccatura del compás No.11 es mas comúnmente interpretada en las grabaciones de éste preludio. Se tiende a omitir éste tipo de figuras en las versiones para piano con el fin de otorgar mayor transparencia y claridad al sonido, así como se escribían e improvisaban durante el barroco para enriquecer la obra.

Figura 10. Preludio (BWV 894), compases 13 al 14.

13

$S \rightarrow k_{04} \rightarrow D \rightarrow t$

Es en la segunda mitad del compás trece, donde se prepara una modulación transitoria hacia Sol sostenido menor y donde da comienzo la segunda sección del preludio. La cadencia está escrita bajo el esquema formal de: cadencial 6/4 para dominante (sin séptima) de tónica (G#m), según el gráfico anterior.

Durante éstos dos compases hay tres figuras de ornamentación, la primera es una *cadencia* sobre el grado de dominante, escrita para la soprano (de éste ornamento se especifica su interpretación en la figura 16); el siguiente ornamento es una arpegiatto que suele ser ejecutado de arriba hacia abajo por estar escrito sobre sol sostenido (dominante menor para la tónica) y por presentar el inicio de la segunda sección como ya lo indicaba antes, pero sobretodo para representar con el quinto grado al hombre o al demonio, marcando así una diferencia con el arpegio de octava ascendente presente en los compases 1 y 3. También se exhibe un caso similar al movimiento oblicuo del primer compás en la parte correspondiente a la mano izquierda, durante el mismo compás.

Figura 11. Preludio (BWV 894), compases 15 al 17.

15

A

B

En el compás 15 se presenta una variación de la escritura para la mano izquierda durante el último pulso, dicha variación está presente tanto en las ediciones del texto como en las grabaciones e interpretaciones. Sin embargo al observar el comportamiento de las voces se podría decir que es más correcto como aparece en A, según la figura 10 (página anterior).

Entre los compases 16 y 28, Bach continúa desarrollando el preludio reutilizando los materiales ya expuestos, partiendo desde los motivos hasta las secuencias. En el compás 29 Bach introduce un nuevo ornamento llamado *Idem* (según su manuscrito sobre los ornamentos), para comprender su ejecución Ver figura 17).

Figura 12. Preludio (BWV 894), compases 30 al 31.



En la ilustración anterior se observa como Bach escribe sucesivamente el tema del preludio dividiéndolo en dos, según sus motivos y, asignando el primer motivo a la mano derecha y el segundo a la izquierda. Éstos motivos a su vez marchan por movimiento contrario, es decir la mano derecha haciendo en intervalos de a tres semitonos cada vez, mientras que la mano izquierda aplica el mismo procedimiento pero de forma descendente; de éste modo Bach conduce la zona climática hasta que se extiende hasta el compás 33.

Al mismo tiempo, éstos dos compases construyen secretamente un acorde disminuido (Figura 12), creando una tensionada atmósfera diabólica en cual se

acoge al demonio o “*diabolus in musica*”, representado en el bajo por un tritono descendente durante el tercer y cuarto pulso del compás 31.

Figura 13. Preludio (BWV 894), compases 34 al 36.



Paralelamente se está desarrollando una cadencia final, similar a la ya sucedida durante el compás 13, pero esta vez el oyente que ya acostumbrado espera una tónica para descansar, recibe una sacudida al encontrar que no hubo resolución alguna, dejando un sentimiento de incertidumbre, cómo si se planteara un una pregunta: ¿por qué?, pregunta que de por sí nadie va a responder.

Entonces se vacila la solución del prelude con una **coda**. En el compás 34 y 35 se observa el movimiento de 4 voces, de las cuales, la soprano y el bajo caen sobre el tiempo fuerte del compás, con una nota larga ligada al motivo **B** del tema, contrastando a las dos voces medias que no surgen con el pulso, aparentando un dialogo interior que busca la respuesta a la pregunta que se planteaba anteriormente.

Para el compás 36 se sigue manteniendo el mismo tratamiento del compás 34, pero esta vez aumentan los sentimientos de inquietud del compás 34, ya que en éste las voces exteriores están más alejadas, asimismo se ve cómo la contralto describe un movimiento de *poids porté* (Ver figura 16) representando un sollozo (Morero y morena, 2001. www.filomusica.com: Revista No.24).

Durante los dos compases siguientes (37-38), se observa como se detiene el movimiento que se llevaba y se traza un recorrido que conduce hacia el último compás del preludio, empezando por la contralto que luego es parcialmente imitado por el barítono, así como en el compás 38 (notas en cuadro: Figura 14).

Figura 14. Preludio (BWV 894), compases 37 al 39.

El preludio finaliza con una cadencia plagal que comprende: *tónica, subdominante en inversión 6/4, segundo grado en inversión 2 y Tónica mayor (final femenino)*, éste final mayor es muy típico de las obras barrocas y se escribía para suscitar una esperanza final o como un consejo que invitaba a seguir adelante.

Ahora se puede entender con mayor claridad la **coda**, ¿Podría ser la pregunta que ella plantea, aquella misma pregunta con la que abre el salmo 21 titulado: *Grito de angustia y canto de alabanza*, la cual exclamó Jesucristo en la agonía de su crucifixión antes de morir?: “*Eli, Eli, ¿lema sabactani?*” traducción del latín: *Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?*

Siendo por ello mismo que Bach escribe una cadencia que no conduce enfáticamente hacia un final como $D_7 - T$, y que además no reitera el bajo en el acorde final previendo que la historia no termina. Entonces tendría más sentido ver a Jesús¹ en la segunda menor descendente del *la a sol sostenido* entre los grados ii_2 y T .

¹ Bach solía musicalizar el nombre Jesús con una segunda menor descendente.

Igualmente podría mencionarse que los sollozos del compás 36 pertenecieran a la virgen María madre de Jesús si tomamos en cuenta que por ejemplo en el credo de la Misa en si Menor, Bach, utiliza el *poids porté* para acompañar el texto: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine* (Y encarno por obra del espíritu santo, a través de María la virgen).

1.5.1.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ El arpegiato del compás 34 suele ser interpretado en dos formas, la primera es ejecutarlo normalmente, es decir, tocando do y luego mi; mientras que en la segunda forma¹ se toca do sostenido y re sostenido como apoggiaturas de mi, pero manteniendo oprimido do sostenido Ej.

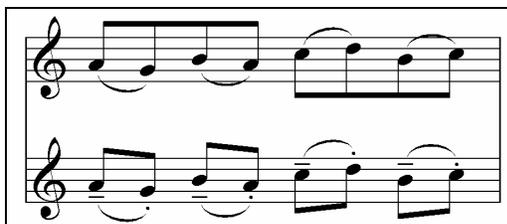
Figura 15. Preludio (BWV 894), ornamento del compás 34.



- ⌘ El *poids porté* (Llevando el peso) es un diseño de articulación que liga una nota con la siguiente y está mayormente presente en secuencias que reiteran la ligadura cada dos notas. Su interpretación se debe efectuar tocando la primera nota con un ligero apoyo y con la duración más larga posible, mientras que la segunda nota debe ser corta y más débil que la anterior:

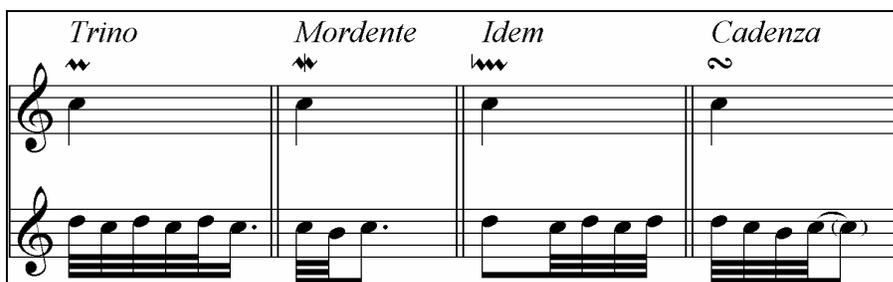
¹ Ejemplo: Versión por Angela Hewitt, ver discografía.

Figura 16. Preludio (BWV 894), modo de interpretación del *poids porté*.



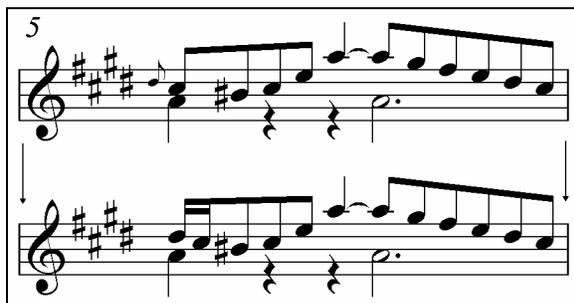
- ⌘ Existe un manuscrito de Bach en el cual, el compositor explica el modo en que deben ser interpretados cada uno de los ornamentos que él solía escribir en sus obras. A continuación se explica la interpretación de los ornamentos presentes en éste prelude según dicho manuscrito:

Figura 17. Ornamentos para el prelude (BWV 894)



- ⌘ Las appoggiaturas de los compases 2, 4 y 13 (en la soprano) así como 11 y 35 (en la contralto) deben ser interpretadas con una duración de corchea, diferente a las appoggiaturas de los compases 5, 6, 7 (en la soprano) 21, 22 y 23 (en la contralto) que deben ser ejecutadas según lo debido a la mitad de la nota que apoya, es decir como semicorchea:

Figura 18. Preludio (BWV 894), appoggiaturas (compás 5)



No obstante son amplias las interpretaciones de estas appoggiaturas como acciacaturas. Por otro lado dichos ornamentos colocados en los compases 5, 6, 7, 21, 22, 23 se encuentran omitidas en algunas ediciones y grabaciones, Ej. S. Richter en *The Well-Tempered Clavier* (ver, discografía).

1.5.2. FUGA BWV 849 (Del preludio y fuga BWV 849)

Textura: Polifónica, Cinco voces (doble sujeto)

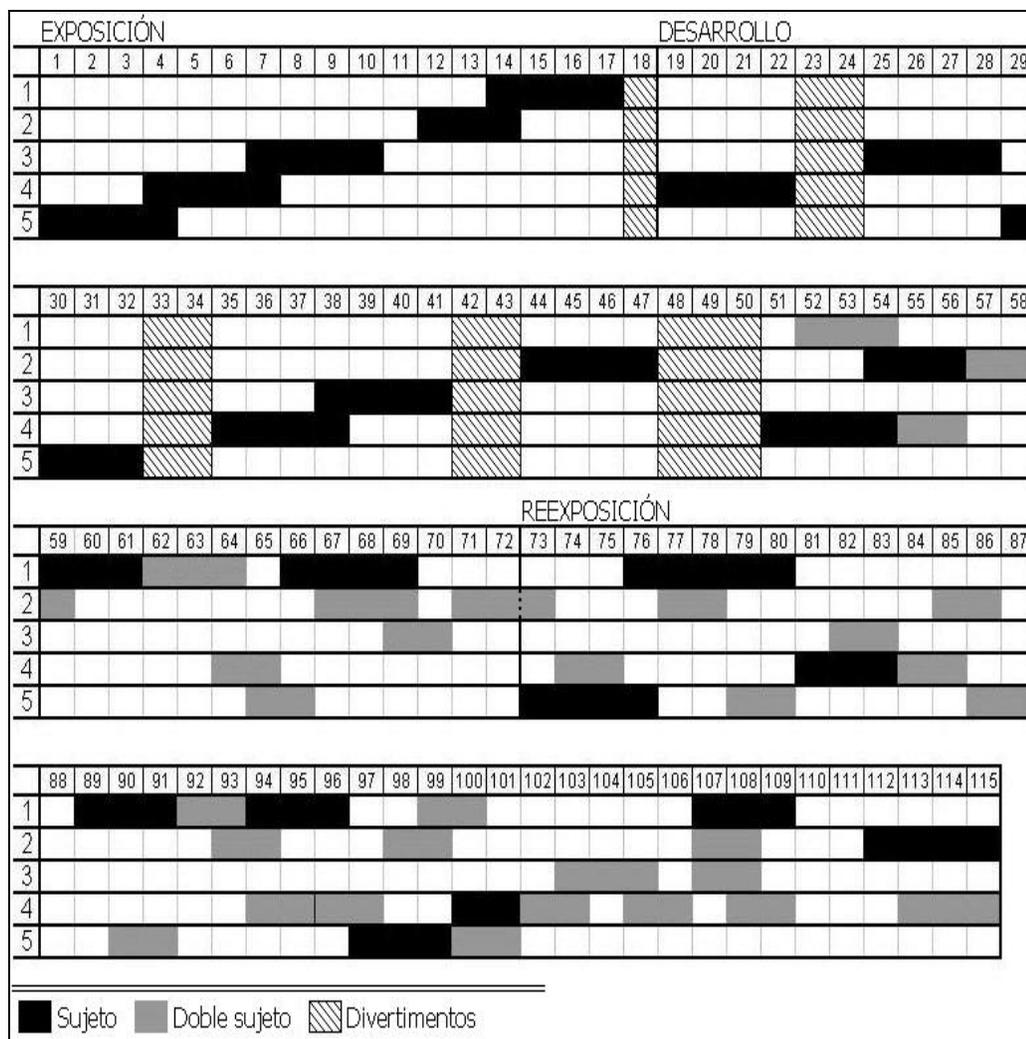
Tonalidad: Do sostenido menor (C#m)

Compás: 6/4

Sin indicación de tempo (Manuscrito)

Duración aproximada: 6 minutos

Figura 19. Diagrama formal para la fuga (BWV 894) ¹.

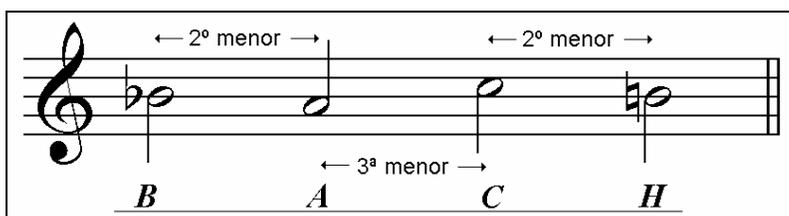


¹ Nota: De la tabla, los números verticales indican las voces, los números horizontales determinan la posición según los compases.

concierto grosso Op.6 No.3, en do menor. Selección de los tres concertinos, compases 1 – 5.

- B. B-A-C-H:** El apellido Bach goza de la particular posibilidad de tener una nota para cada letra, en las que según la nomenclatura alemana se designa la letra **B** para Si bemol y la letra **H** para Si (natural) y, las letras **A** para La y **C** para Do, teniendo la misma designación con la nomenclatura Americana.

Figura 22. Tema sobre B-A-C-H.



Curiosamente el motivo sobre BACH se configura de manera bastante similar al tema de la cruz, sólo difieren en un semitono menos de distancia entre el intervalo de la segunda y la tercera nota. Es un hecho además que Bach utilizó éste tema con cierta regularidad, sin embargo la primera vez que lo empleó como sujeto de una fuga, lo hizo para *El arte de la fuga*, exactamente en la tercera sección de la fuga del contrapunctus 19:

Figura 23. Bach, El Arte de la fuga, contrapunctus 19, cs 139 -144.



La anterior fuga se trata de una composición compleja que se encuentra incompleta debido al fallecimiento del compositor.

C. *Lamenti*: Voz italiana que traduce: lamento y según Timothy A. Smith (2002), en el Barroco se solía expresar un lamento con el uso de notas cromáticas. Éste *lamenti* se empleaba con el fin de expresar el dolor por la pasión y crucifixión de cristo.

Algunos dicientes ejemplos de su empleo son: el *Crucifixus* del *Credo* en Sol mayor RV 592 de Antonio Vivaldi e igualmente el *Crucifixus* del *Credo* de la misa en si menor BWV 323 de J. S. Bach:

Figura 24. Bach, Misa en si menor BWV 323, Crucifixus (línea del bajo).

1

Bajo Continuo

3

1.5.2.2. ELEMENTOS TEMÁTICOS DE ÉSTA FUGA (BWV 849)

Figura 25. Elementos temáticos de la fuga BWV 849.

♩ *Sujeto: (Tema de la Cruz)*

♩ *Contra sujeto:*

♩ *Doble sujeto:*

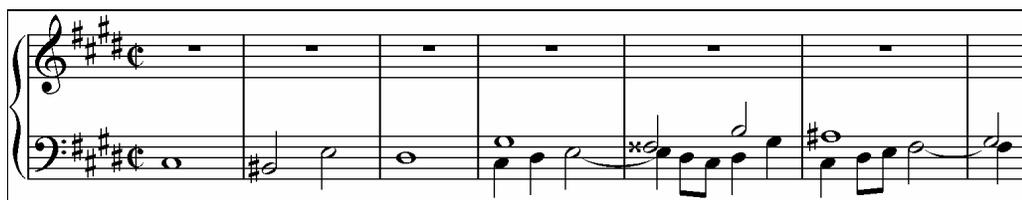
1.5.2.3. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO.

Al igual que en los corales para órgano, ésta fuga tiene un importante número de símbolos que en su mayoría aluden a Jesucristo. La fuga expone las cinco voces partiendo desde la voz más grave hacia la más aguda, procedimiento poco común en Bach y que sin duda hace referencia a la ascensión. Sin pasar por alto además, que tanto el preludio como ésta fuga están escritas a cinco voces, es decir que ellas tratan sobre el hombre, o tal vez un hombre: Jesucristo (Morero y morena, 2001. Revista No.24).

Desde la primera nota se puede percibir una atmósfera trágica pero no desgarradora sino pasiva, inevitable y de completa sumisión. Por ello se debe cuidar el pulsado de la tecla, de modo que éste se haga con la suficiente suavidad como para comenzar desde un *sotto voce* (secreto), pero con el peso necesario para no perder la vibración de las cuerdas y así permitir que éste sonido se apague antes de la aparición del siguiente, ya que a diferencia de un instrumento de arco o de viento, en un instrumento de cuerdas pulsadas se tiene muy poco control sobre el desarrollo del sonido después de que éste ha sido ejecutado.

Sin embargo se puede obtener un mejor control sonoro utilizando un pedal retardado, es decir, aplicando el pedal forte después de pulsada la tecla, lo que permite tener un mejor control sobre el desarrollo del sonido y del sujeto a priori. El sujeto se debe construir con un mesurado *crescendo* hacia la cuarta nota (clímax) pero, escuchando siempre con cuidado la caída del sonido de cada nota para captar cuánta fuerza o peso debe ser usado al pulsar la siguiente nota, de modo que no suene acentuada o golpeada.

Figura 26. Fuga (BWV 894), compases 1 al 7.



El sujeto de ésta fuga es una remisión al famoso *tema de la cruz*, que nos remonta al momento de la crucifixión de Jesucristo. Sin embargo dentro de la obra de Bach se hace también uso de dicho tema con un tema contrario a la crucifixión y muerte: el advenimiento o nacimiento de Jesucristo y de la humanidad a su espera, por lo que se crea una paradoja que dispone la misión de Jesucristo para la humanidad desde su nacimiento hasta la pasión, muerte, resurrección y ascensión a los cielos.

Las obras son entre otras, dos versiones de cantata con el título “*Nun Komm, der heiden heiland*” (Ven, Redentor de los gentiles) del BWV 61 y 62, para el domingo 1, advenimiento de Cristo (Según la partitura) y la cantata BWV 36 “*Schwingt Freudig euch empor*”(Vibrad en alto con alegría), en la cual el primer coral contiene el mismo tema con el que se abren las cantatas anteriormente nombradas.

Figura 27. Cantata BWV 61, línea de la soprano y el bajo, cs. 1 al 7

En los tres casos es claro que Bach traza una línea melódica que contiene el tema de la cruz (notas en paréntesis). Así es que tanto en la cantata BWV 61 como en la 62, Bach abre la obra con dicho tema en el bajo continuo y luego éste es entonado en el coro (ver página siguiente):

De modo muy similar es tratado éste tema en el coral para órgano *Nun Komm, der heiden heiland* BWV 599 (del libro *Orgel-Büchlein*) y en los BWV 661 y BWV 660 (a trío superior), ambos pertenecen a los 18 corales de Leipzig:

Figura 28. Coral para órgano BWV 661, compases 1 al 3.

La *respuesta* hace su entrada desde el quinto grado de la tónica (C#m), es decir desde un sol sostenido (G#). Dado que la segunda nota es fa doble sostenido (tercer grado de dominante para sol sostenido menor) se puede deducir que ésta se trata de una fuga real.

El contra sujeto que aparece durante éstos compases, se trata de una idea que añade movimiento a la simple configuración rítmica del sujeto. Su melodía se desplaza por el pentagrama como una onda (por grados conjuntos) que se interrumpe por un salto muy significativo de cuarta justa en el compás 5. Dicho intervalo de cuarta justa representa las cuatro fases de la vida de cristo: “Encarnación, Pasión -cruz-, resurrección y Ascensión”¹

¹ Tomado literalmente de: Moreno i Morera, *Nun Komm, der heiden heiland*, Ver bibliografía.

Por otro lado el uso de éste sujeto ó elemento contrapuntístico se produce de forma bastante desigual cada vez, quebrantando un posible esquema, al presentarse con importantes variantes en la escritura y en sus dimensiones, de modo mucho más pragmático que con en sujeto y doble sujeto, dispuestos para el presente análisis (ver figura 25)

Durante el compás 41 se produce en el bajo una secuencia que según se comenta en la edición del *Clave bien temperado*, expone un mal trabajo de transposición, ya que sería más correcto un *la sostenido* en lugar del *la natural* en paréntesis:

Figura 30. Fuga (BWV 894), (H)-C-A-B ¿Error de transporte?, cs.41 al 42.



Los argumentos que suponen éste problema son por un lado armónicos y por otro lado, el que la ascendente secuencia debería estar más conforme con el uso de la escala Bachiana para lo que se haría uso de un *la sostenido*. Además un *la sostenido* permitiría la combinación correcta de los grados que forman el nombre B-A-C-H pero a la inversa como aparece en la ilustración anterior.

Hay dos momentos más en los que aparece el nombre de B-A-C-H, éstos se dan durante los compases 48 – 49 en la soprano y 64 en la contralto, esta vez escritos de forma ordenada. Se ha de tener en cuenta el uso de los intervalos más no la disposición original de las notas b, a, c y h (si natural), (ver página siguiente).

Figura 31. Fuga (BWV 894), Símbolos: B-A-C-H y Lamenti.

The image shows two measures of a musical score for Fuga (BWV 894). Measure 48 is on the left, showing a chromatic scale in the right hand with the label 'CROMATISMO (Lamenti)' and the name 'BACH' above the staff. Measure 64 is on the right, showing a similar chromatic scale in the right hand with the name 'BACH' below the staff. Both measures are in G major (one sharp) and 3/4 time.

Como si fuera poco Bach introduce otro símbolo en el compás 48, éste se trata de un *lamenti* (Ver ampliación del tema Pág. 42), tal vez sobrepuesto junto a su nombre para reiterar su creencia por la pasión, crucifixión, muerte, resurrección y ascensión de Jesucristo.

En el compás 49 aparece por primera vez el doble sujeto, en un contrastante modo mayor que encabezado por un intervalo de cuarta mayor, pretende un carácter más enérgico, a la par de un uso rítmico más amplio y con mayor movimiento, todo en comparación con el sujeto.

Por otro lado, de dicho compás en adelante, el contrapunto de la obra se centra en interponer el sujeto, el doble sujeto y el motivo ilustrado como *segundo sujeto* (según Siglind Bruhn). Siendo muy pocos los momentos en los que el compositor utiliza divertimentos y más aún, de tomarse en cuenta el mencionado *segundo sujeto* no habría ningún divertimiento a partir del compás 35.

Durante los compases 67 al 73 (momento de la reexposición), Bach reitera el uso del *lamenti* por una extensión de cuatro notas cromáticas durante tres ocasiones seguidas.

Éste número de repeticiones parece no estar escogido al azar, pues nos recuerda aquel momento narrado en *Mateo 26:75*: y *Pedro se acordó de que*

Jesús le había dicho: “Antes que cante el gallo, me negarás tres veces.” Y salió Pedro de allí, llorando amargamente (tomado de Dios habla hoy, segunda edición, ver bibliografía).

Igualmente podría éste número (3) indagar en la fecha y tal vez en la hora de la muerte de Jesucristo: un viernes 7 (ó 3) de Abril (el cuarto mes, recordemos las cuatro notas del *lamentí*) del año 33 antes de Cristo a las 15:00 horas (3 de la tarde).

Entonces podrían todos estos números referirse a un acontecimiento tan apoteósico escogiendo el compás 73 para retomar el día y la hora de la muerte. Además es en dicho compás, donde se halla la reexposición y el clímax de la fuga, largamente extendido hasta el compás 83 (aproximadamente) donde la trágica música podría estar narrando todos aquellos terribles hechos que rodearon al mundo después de la muerte del hijo de Dios, como los terremotos además del episodio de tinieblas y oscuridad que invadieron a Jerusalén como producto de un eclipse solar.

Por otro lado dicha reexposición no se halla claramente marcada mediante los métodos convencionales con que se debería, dada la ambigüedad con que marchan los temas a lo largo del desarrollo. Aún así los dos sujetos se presentan de modo muy claro en el registro más grave utilizado durante toda la fuga, superponiendo el doble sujeto en el barítono al sujeto en el bajo, ambos en la tonalidad de la fuga.

Del compás 94 hasta el 109 el compositor trata al doble sujeto con un *stretto* que como es costumbre anuncia el fin de la fuga. Por otro lado durante éstos compases, Bach escribe desesperadamente un importante número veces el sujeto y el doble sujeto, creando una textura bastante pesada que no permite ni parpadear debido a la espesa polifonía en la cual llega al límite de superponer los dos sujetos por las cinco voces al mismo tiempo.

Nuevamente Bach se hace renuente de mostrarnos un final enfático (k_{64} D₇ y T), componiendo en su lugar otra tentativa de cadencia rota, ofreciendo un último aliento de vida que se desvanece lentamente como si hablara del sereno y paciente fallecimiento de Jesús.

1.5.2.4. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ Por comodidad, en una fuga de cinco o más voces, se suelen escribir sujetos que no estimen un amplio rango de notas y, como es el caso, los temas se desarrollan muy cerca unos de otros, por ello se hace especialmente necesario resaltar cuidadosamente las notas de sujeto, dado que su cercanía mutua no permite al oído entender fácilmente las diferencias.
- ⌘ Debido al intenso trabajo contrapuntístico de la presente fuga, se requiere de un especial cuidado interpretativo ya que se debe sostener un desarrollo y una tensión muy constante, generado por el empleo del sujeto y del doble sujeto, imposibilitando casi por completo momentos de relajación. Es especialmente recomendable estudiar apartando las voces (para manos a parte y con aquellos temas que para su ejecución se requiere de una transición de entre una mano a otra).
- ⌘ Al interpretar el sujeto de la fuga, se disponen de tres puntos de vista diferentes en su desarrollo, siendo la indicación dinámica número 1 la más comúnmente utilizada por contornear de modo muy lógico la melodía (clímax en la cuarta nota), la numero 2 es una variante de la 1 que muestra la tercera nota como clímax y la versión número 3 es más útil si se pretende hacer ver la entrada del tema desde la primera nota, pero dada la temática de la fuga, puede ser un poco contraproducente su uso:

Figura 32. Fuga (BWV 894), Interpretación del sujeto.



- ⌘ Ésta fuga requiere de gran flexibilidad y precisión muscular a fin de sostener correctamente las notas que así lo precisen, además en el estudio y práctica de ésta fuga conviene ser extremadamente meticuloso para con cada sonido.
- ⌘ Los tres pedales que escribe Bach a partir del compás 105, suelen perderse mientras transcurren los compases. En un piano, éstos pueden ser controlados pulsando con más peso y permitiendo mayor duración, pero evitando un sonido brusco.

Otra opción es utilizar el *pedal sostenuto* con los bajos, pero a fin de ello deberían ser tocadas las notas pedal antes del acorde, asimismo de una *appoggiatura*, el problema es que el resultado no obedece mucho a las costumbres barrocas sino más bien a las románticas.

En la versión del *Clave bien temperado* interpretada por Ángela Hewitt, la pianista utiliza éste método agregando una octava al bajo, lo cual produce un efecto casi organístico que enriquece ampliamente la armonía. Ello imitando tal vez al Clavicordio, pues éste instrumento puede cuadrarse para que responda a la pulsación de una tecla con sonido de octavas (como se puede apreciar en la versión de Wanda Landowska, ver discografía).

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata No.4 en Mi bemol mayor, Op.7.

*“¡El Arte!, ¿Quién lo comprende?, ¿Con quién puede uno
consultar acerca de ésta gran Diosa?”*

L. van Beethoven¹

2.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE BEETHOVEN:

Compositor y pianista nacido el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. En su trabajo compositivo, Beethoven modificó las normas y costumbres formales e interpretativas, para obtener un resultado más fresco e innovador que con el tiempo se alejaba cada vez más del galanteo musical de sus contemporáneos, con el fin de plantear temas relacionados con las pasiones humanas, la política, filosofía, etc.

Dado que Beethoven fue con su obra quien impulsó toda una renovación musical que conllevó a la revolución romántica (que de hecho ya había aparecido en otras artes como la literatura), la mayoría de los grandes compositores del más puro espíritu romántico lo veían como un Héroe, como un dios que había modificado el lenguaje musical de tal forma que éste ya no se podría concebir del mismo modo.

Tal vez sólo junto a Johann Sebastian Bach podemos situar a Beethoven, ya que legaron una influencia tan tremenda en compositores y corrientes artísticas posteriores a sus muertes, que aún hoy en día, estos tremendos artesanos siguen estando a la cabeza del más fino arte musical. Igualmente Beethoven

¹ Tomado de: <http://es.wikiquote.org>.

personificó un nuevo modelo de artista, virtuoso, económicamente independiente, que se representa para la humanidad y la naturaleza como el centro y fin de todo, a través de su obra.

Como pianista Beethoven fue muy aclamado durante sus primeros años en ésta profesión, siendo además uno de los favoritos. Por otro lado, el enfoque que dio Beethoven a su arte hacía que éste nunca pidiera considerarse como música para simplemente ambientar un evento social, debido a que siempre llevaba hasta el oyente un discurso tan imprescindible y profundo que debía ser atentamente recibido.

Es difícil describir la popularidad en la música de Beethoven al momento de su muerte el 26 de marzo de 1827 en Viena, ya que aunque su estilo musical fue siempre novedoso, se encontraba lejos del nuevo estilo romántico temprano que predicaban compositores como Johann N. Hummel y John Field, por ejemplo. Éstos preferían predicar la belleza y los sentimientos humanos sin acudir a complejos dramatismos, por lo que sin querer se hacía ver la música de Beethoven como tosca, gruñona y excesiva.

Entonces sus últimas obras se enajenaron a un grupo pequeño de fieles seguidores, no obstante, al momento de su muerte se desplegó en toda Viena una conmovedora multitud que manifestaba con su presencia el gran afecto que se le tenía a él y a su inmortal obra.

Del catálogo de Beethoven se conservan unas 343 obras, de las cuales 138 fueron enumeradas por el compositor con números de opus y las 205 restantes fueron publicadas póstumamente como *Werke ohne Opuszahl* (*Obras sin número de Opus*) con sigla *WoO*¹. Entre el catálogo se encuentran los trabajos:

¹ Revisión de: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/LvBeethoven-Obras-Opus.html>

- ◆ **Para piano solistas y de cámara:** 32 sonatas para piano, Rondó a capriccio, 17 cuartetos de cuerdas, 10 sonatas para violín y piano.
- ◆ **Para los géneros orquestales y/o con instrumento solista:** Nueve sinfonías, una ópera: “*Fidelio*” Op.72; la “*Missa Solemnis*”. Siete conciertos para Piano (incluyendo la versión transcrita del concierto para violín Op.61_a y un primer concierto sin opus WoO 4¹, datado de 1784, del que no fue completada la parte orquestal); un triple concierto para piano, violín y violonchelo Op.56; un concierto para violín Op.61.

2.2. LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN

Las 32 sonatas para piano solo de Beethoven constituyen uno de los trabajos más extensos y complejos de la literatura pianística, siendo con éste género tan retomado en su catálogo, con el que llega a alcanzar el amplio desarrollo musical y formal que abre paso a la intrincada sonata romántica. Algunos críticos e intérpretes incluso consideran como románticas las sonatas de su último periodo de productividad, del mismo modo que a sus cuartetos de cuerdas.

El catálogo de Beethoven se dividió en tres partes, de las cuales se organiza el listado de sonatas para piano solo así:

- ◆ **Primer periodo o temprano (1793-1803):** Etapa de mayor productividad. Comprende del Op.2 al Op.49. Sonatas representativas del periodo: No.8 “*Gran sonata patética*”, No.14 “*Quasi una Fantasia*” y No.17 “*La tempestad*”.
- ◆ **Segundo periodo o medio (1804-1814):** Éste periodo incluye el llamado *periodo heroico*. Abarca del Op.53 al Op.90. Sonatas representativas del periodo: No.21 “*Waldstein*” y No.23 “*Appassionata*”.

¹ COMPLETE BEETHOVEN EDITION, Ver discografía.

- ◆ **Tercer Periodo o tardío (1816-1822):** Período del que en su tiempo se llegaron a considerar como intocables, debido a su alto grado de dificultad. Comprende del Op.101 al Op.111. Sonatas representativas del periodo: No.29 “*Große Sonate für das Hammerklavier*” (Gran sonata para el piano de Martillos).

2.3. LA SONATA (como género):

Término acuñado en el barroco musical que traduce simplemente *sonar*, lo que en un principio no habilitaba un procedimiento compositivo claro que lo abordara. Así es como se encuentran diferentes formatos de la sonata, incluyendo los más utilizados hoy en día: sonata al *estilo clásico* y al *estilo romántico*, que difiere de la anterior por su libertad para desarrollar los movimientos dentro de la obra.

La sonata barroca fue mayormente impulsada en la Italia, donde compositores como Arcangelo Corelli (1653-1713) y Antonio Vivaldi (1678-1740) conocido también como el “*Prete Rosso*” (el Cura Rojo) realizaron una labor importante sobre el género al tratar dos estilos de sonata polifónica típicos del barroco bajo y medio: “*Sonata da chiesa*” (Sonata de iglesia) comúnmente para violín y bajo continuo y la “*Sonata da camera*” (Sonata de cámara). Ambas sonatas en cuatro movimientos: lento, rápido, lento, rápido.

Ya más hacia el siglo XVI se comenzó a trabajar paralelamente a las sonatas polifónicas con un tipo de sonata homofónica y bitemática algo corta, pero en un solo movimiento y fueron los compositores Domenico Scarlatti (Italia 1685-1757) y el conocido como el Padre Antonio Soler (España 1730-1782) quienes trabajaron más exitosamente en éste estilo. Sin embargo hubo otros ejemplos de sonata homofónica aunque menos comunes hoy en día, así encontramos las sonatas en dos movimientos del Italiano Domenico paradies (1707-1790), en la misma tonalidad y con poco contraste de carácter y tempo y las sonatas

del Portugués Carlos Seixas (1704-1742) que comprenden entre uno y cuatro movimientos.

Sin embargo no fue hasta el clasicismo que se argumentó un modelo de sonata que dejaría de ser simplemente el género opuesto a la cantata, siendo en cierta medida Johann Christop Bach quien además popularizaría la sonata clásica temprana que comprende tres movimientos: un primer movimiento en forma sonata, un segundo movimiento lento y un tercer movimiento en forma rondó. Haciendo de éste género junto con el cuarteto de cuerdas y la sinfonía, los géneros por excelencia del clasicismo.

Durante éste periodo, compositores como Mucio Clementi, Joseph Haydn y Amadeus Mozart aprovecharon de las posibilidades de la sonata con gran Destreza. Pero sería Beethoven quien en última instancia comenzaría a experimentar con dicho modelo compositivo, llegando a agregar otro movimiento en forma de danza (generalmente un minueto o un scherzo) antes o después del movimiento lento, no obstante que en contados casos se llegaron a escribir hasta cinco movimientos, obteniendo así un resultado comparable con la sinfonía, que pasaba de las habituales sonatas de entre 15 y 20 minutos hasta aquellas que rodean los 50 minutos de duración.

Por otro lado, fue el mismo Beethoven quien consiguió la transición de la sonata clásica a la romántica, llegándose incluso a reconsiderar algunas de sus sonatas como románticas y no clásicas. Dicha nueva sonata romántica es formalmente más compleja y extensa, además de exigir mayor destreza en su interpretación, llegando a alcanzar un estatus paralelo al concierto para piano. Las más sobresalientes sonatas para piano de la época romántica son hoy en día aquellas compuestas por Johannes Brahms, Frederic Chopin y Sergei Rachmaninov junto con la sonata en si menor de Franz Liszt.

Otros importantes compositores de sonatas además de los ya mencionados son Johann Sebastian Bach y su hijo Carl Philipp Emmanuel Bach (el Bach de

Hamburgo) Carl Czerny, Carl María von Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Isaac Albéniz, Nicolai Medtner y Alexander Scriabin, quien además resquebrajó el tradicional género al componer algunas sonatas en un solo movimiento, tal es el caso de la sonata No.9 “Misa negra o de la oscuridad” y la No.7 “Misa blanca o de la santa luz” y es a partir de entonces que compositores como Sergei Prokofiev y Alfred Schnittke comienzan nuevamente a experimentar constantemente con éste género.

Hoy en día la sonata sigue siendo un género trascendental para el desarrollo de programas en conciertos, recitales y concursos, para casi todos los instrumentos.

2.4. SONATA PARA PIANO No.4, Op.7 “Gran Sonata” ó “Die Verliebte”

Beethoven terminó ésta sonata a pleno comienzo de su carrera compositiva entre 1796 y 1797, un par de años después de ser instruido por Joseph Haydn, sin embargo la obra se muestra bastante independiente de la influencia de Haydn, a diferencia de otros trabajos suyos que incluso son algo posteriores como la sinfonía No.1 (1800).

Dicha obra se encuentra dentro del catálogo del primer periodo o periodo temprano, que se destaca por su altísima productividad compositiva (con unas 22 publicaciones sólo entre los años de la composición del Op.7) y por su entonces innovadora y compleja producción, en términos técnicos y formales. Por otro lado fue después de la composición de la sonata en cuestión que iniciarían los síntomas de su conocida y controvertida sordera, la cual se agravaría con el tiempo y le acompañaría hasta su muerte.

Existen actualmente dos nombres adjudicados esta sonata, aunque no se puede asegurar que Beethoven hubiese utilizado o conocido alguno. El primero y más conocido es *gran sonata*, nombre dado aparentemente por la gran extensión de la sonata, siendo ésta usualmente la segunda sonata más larga

en las grabaciones del número completo de las sonatas beethovenianas, después de la sonata No.29 "*Hammerklavier*", por un lado y por otro lado, debido tal vez al empleo grandes acordes y múltiples pasajes con octavas, entre otros recursos que generan sensaciones de grandeza y heroísmo.

El otro nombre con el que se suele apodar éste trabajo es "*Die Verliebte*" (Folleto: Beethoven Piano sonatas, Vol.8. Jandó, piano. Ver discografía), A la mujer amada según su traducción del alemán; nombre con el que se podría rumorar una más de las numerosas, furtivas y volátiles historias amorosas en las que se vería envuelto Beethoven durante toda su vida, con el testimonio que brinda su simple dedicatoria escrita en la sonata para la condesa *Babette von Keglevics Gewidmet* de Viena, pasando seguramente de ser un simple formalismo para con una de sus pupilas.

Además no sería ésta la única obra dedicada a la Condesa *von Keglevics*, ya que fue a ella a quien también dedicó su concierto para piano y orquesta No.1 en do mayor Op.15 terminado en 1795 (trabajo que emprendió después de haber comenzado a componer su segundo concierto para piano Op.19) y las variaciones para piano en Fa mayor sobre un tema original Op.34^a, finalizado en 1802, ésta última fue dedicada con su nombre de casada: *Babette Odescalchi*.

Los tres primeros movimientos de la *gran sonata* están escritos en metros ternarios de 6/8, 3/4 y 3/4; no obstante, éstos son más típicos para los géneros de danzas que para éste tipo de obras serias, ello contrastando con su último movimiento de carácter más melódico, escrito en un metro binario de 2/4.

El desarrollo temático de esta sonata, así como los muchos recursos técnicos e interpretativos se enfocan en un resultado sonoro fresco y muy variado. Por otro lado el compositor hace constante uso de movimientos por grados conjuntos y a tonalidades vecinas y/o conjuntas, con preferencia a mantener la tonalidad principal, aunque con ciertas excepciones.

2.4.1. Sonata No.4 Op.7: Primer movimiento.

Tonalidad: Mi bemol mayor (E^b)

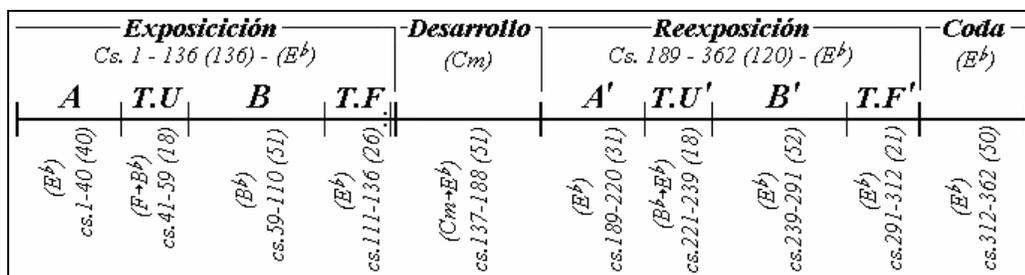
Compás: 6/8

Indicación de tiempo: Allegro molto e con brio.

Duración aproximada: 08:50 segundos

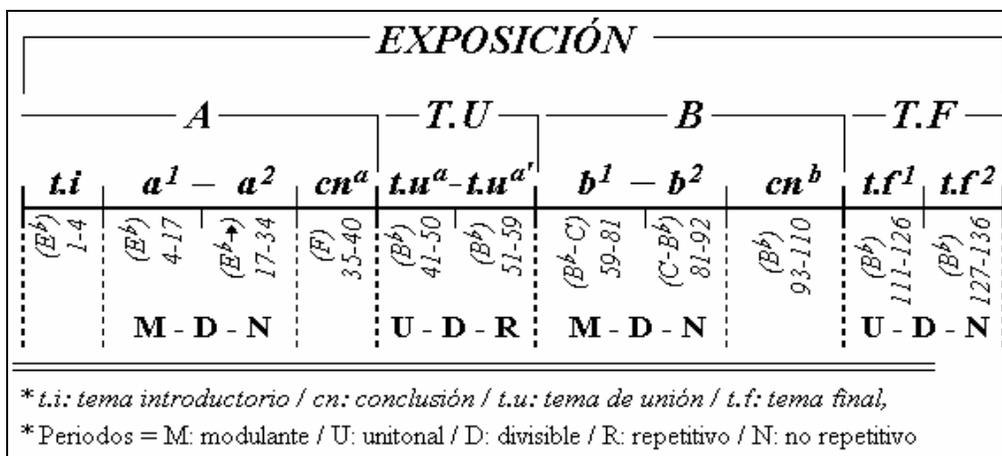
Forma sonata.

Figura 33. Diagrama formal para el primer movimiento de la sonata Op.7.



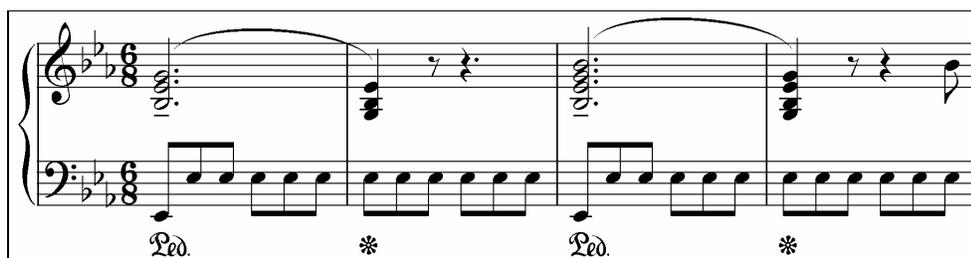
La desarrollada estructura de ésta sonata muestra el amplio conocimiento y dominio del compositor sobre las formas, así como su interés por desarrollar una obra con amplia libertad, pero al mismo tiempo, muy enmarcada dentro de la estructura de la forma sonata.

Figura 34. Op.7, 1^{er} mov. Diagrama para la exposición.



Para la exposición del tema **A**, Beethoven procede con una pequeña introducción (*t.i*) muy simple y conformada por dos pares de acordes acompañados por bajo a tremolo de corchea, éste esquema será reiterado con cierta libertad en cada una de las secciones de la pieza:

Figura 35. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compases 1 al 4.



Ésta introducción capta enérgicamente la atención desde un primer momento, como es de esperarse en una sonata escrita en Mi bemol mayor, tonalidad de gran vitalidad y heroísmo. Sin embargo no se debe considerar como una introducción al movimiento completo, así como tampoco a las secciones, ya que sólo es una preparación para **A**.

A continuación Beethoven expone el tema **A** cuyo delicado carácter empieza con un amable *piano*. Éste continúa el insistente uso de tresillos de corcheas que forman parte de A, además del empleo constante de movimientos de paso durante toda la sonata que si bien no se pueden tomar como una idea fija, éstos brindan una perfecta articulación a la obra.

En el segundo semiperiodo de **A**, es decir a^2 , se experimenta la primera modulación, que se conduce a partir de un patrón de saltos entre grandes acordes en *forte* extraídos del motivo introductorio *t.i*, los cuales hacen contraste con un nuevo motivo en *pianissimo* y sobre una tesitura más alta a modo de respuesta y como parte de un texto que no se cansará de contradecir lo que el oyente tiende a esperar.

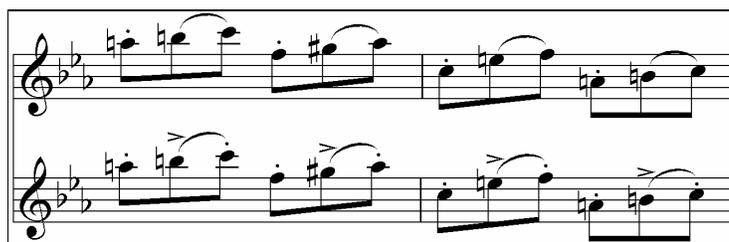
Figura 36. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compases 25 al 30.



Antes de comenzar el tema de unión **T.U**, el compositor nos prepara con un corto material **cn^a** a manera de conclusión para **A**, que introduce un nuevo motivo rítmico de negra y corchea, el cual permite descansar de la constante repetición de corcheas y además recrea un ambiente algo juguetón.

El tema de unión o **T.U** se abre paso mediante una pequeña fórmula de poidis porté, muy al estilo clasicista:

Figura 37. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Poidis porté, compases 39 al 40.



En el primer semiperiodo (**t.u^a**) del tema de unión (**T.U**) la melodía aparece en el bajo mientras que para el segundo semiperiodo **t.u^a** la melodía pasa a la voz superior pero esta vez el intervalo que antes era de una séptima se hace un salto de treceava. En éste punto hay ciertos elementos que recuerdan el tercer movimiento del concierto No.2 para Piano y orquesta del mismo compositor.

Figura 38. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compases 53 al 56.



En el compás 55 se produce un movimiento de contrapunto invertido sobre un mismo motivo y dentro de una corta secuencia (ver ilustración 30), por otro lado, durante el transcurso de estos compases el carácter se intensifica debido al movimiento de las voces y luego baja hasta alcanzar un punto de mediación para preparar la entrada del siguiente tema.

B es el tema más largo y más desarrollable de éste movimiento, comienza por primera con un movimiento rítmico muy tranquilo de negras con puntillo organizadas en un simple modelo de coral donde las voces se desplazan mediante una cadena de movimientos de paso sucesivos que arrancan desde un *piano*, generando un ambiente más expresivo e íntimo:

Figura 39. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compases 59 al 63 (movimientos de paso).



Éste tema es de gran importancia en la sonata ya que permite un descanso del agitado tratamiento rítmico que se llevaba, no obstante, a medida que avanza (**b1**) se va haciendo menos tranquilo hasta que dos compases antes de llegar a

b^2 (ver figura 33) se produce un explosivo tremolo de acordes. Éstos desembocan en un brillante acorde de Do mayor, como si la factura de la obra hubiese sido pensada de modo sinfónico.

Durante todo este periodo el desarrollo armónico insiste en mantener una nota común a todos los acordes, mientras que las demás voces se mueven. Ello permite un desarrollo más amplio en las voces del que se podría lograr con un acompañamiento y melodía (como es común en otros modelos de sonatas de la época).

Figura 40. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Cs. 67 al 69 y 81 al 85.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 7. It is divided into two sections: measures 67-69 and measures 81-85. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. In the first section (measures 67-69), the right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests. In the second section (measures 81-85), the right hand continues with a similar melodic pattern, but the left hand features a tremolo of chords, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The overall texture is characterized by a common note in the bass line across all chords.

Sin embargo ésta fórmula del movimiento de paso no es nueva, si recordamos el acompañamiento de los compases 5 al 11, la diferencia es que ésta vez la textura coral que caracteriza dichos movimientos es utilizada con un fin protagónico y no como acompañante.

Para concluir el tema **B**, Beethoven escribe una serie de elementos que pueden llegar a engañar ya que en apariencia podrían ser el tema final de la exposición. Dichos elementos son una serie de octavas y trémolos a octavas además de rápidas escalas cromáticas que se asemejan a la parte solista de un concierto, llevándonos lejos del amable carácter de los movimientos de paso hasta un emocionante juego pirotécnico.

El oyente podría confundirse al escuchar que es ahora cuando comienza el tema final **T.I**, se podría decir que éste tipo de trabajo sorpresivo pudo haber

sido heredado de Haydn por Beethoven. El tema final es simplemente una variación del modelo de **B**:

Figura 41. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compases 111 al 114

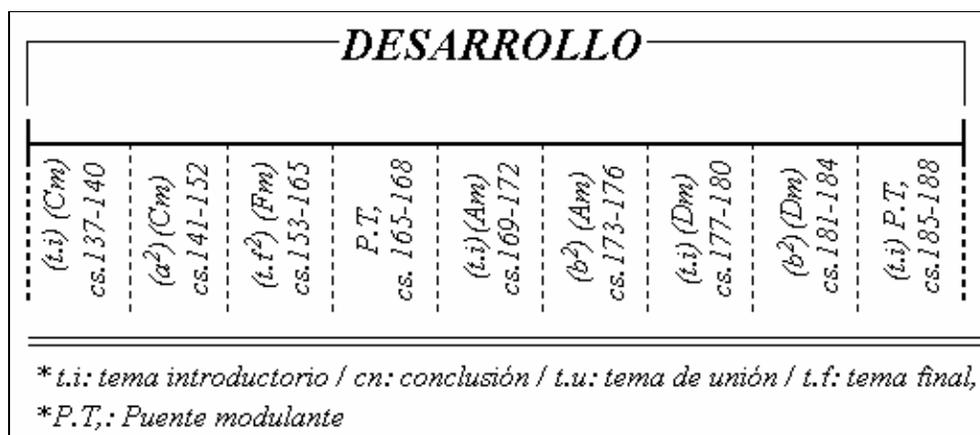
Éste tema final ***t.f***¹ se debe tocar con gran claridad y acentuando el bajo, en versiones como la de Emil Gilels¹ se toma como línea de desarrollo el bajo, pero puede ser más interesante mostrar las progresiones de la mano derecha con los reguladores especificados en paréntesis (figura 40). Por otro, es con éste tema con el que se debe medir la velocidad especificada por el compositor: “*Allegro molto*” y no con los tresillos del principio.

Finalmente cuando se espera que todo debía acabar aparece un nuevo tema final ***t.f***², con un motivo acéfalo que se desarrolla repitiéndose pero con contraste de sonidos graves y agudos siempre corriendo el tiempo de apoyo con un *sforzando*. Para agregar mayor interés a éste tema se pueden tocar un poco más sonoras las notas del motivo más grave y a discrepancia, un poco más delicadas las notas de respuesta, hasta unificarlas.

Beethoven termina la exposición con un par de acordes que preparan la repetición de la exposición o el paso al desarrollo.

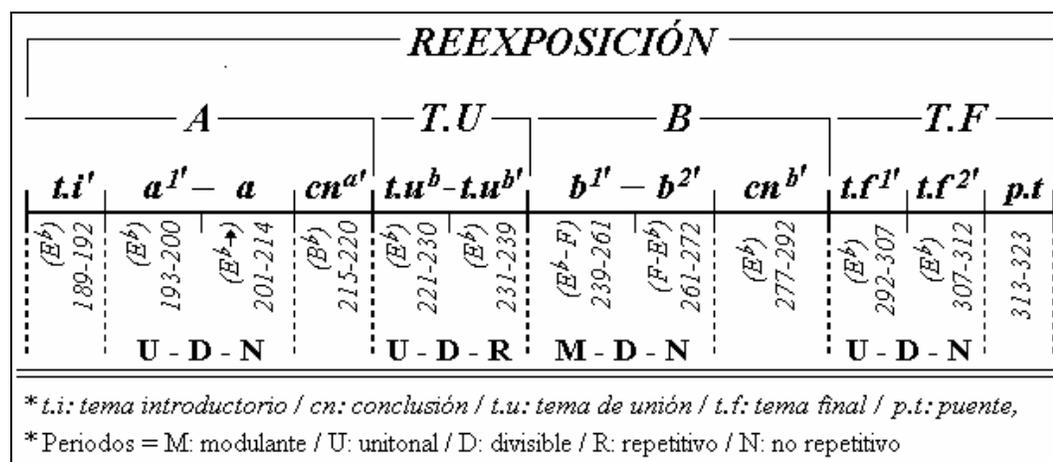
¹ Ver Discografía.

Figura 42. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Desarrollo.



La extensión y complejidad de ésta sección no es muy notoria, ya que dura aproximadamente lo mismo que **B** y su desarrollo se hace sólo mezclando cortamente el material temático de la exposición, como una simple revisión.

Figura 43. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Reexposición.



Como es costumbre de la forma sonata, el tema **B** que en la exposición estaba en Si bemol mayor (función de dominante), ahora aparece en tónica (Mi bemol mayor). Comparado con la exposición, la estructura tiende a mantenerse casi intacta, solo se producen cambios tonales dentro de los temas, así por ejemplo

A que antes era modulante, ahora es unitonal; además el compositor adicionó un puente entre el tema final **T.F** y la coda.

Figura 44. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Coda.

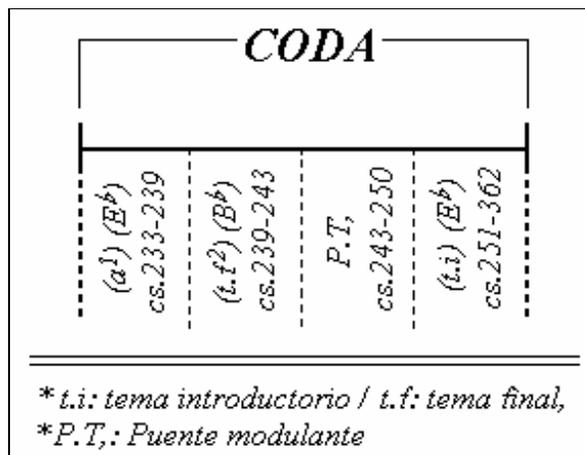


Gráfico 6, Coda¹, Sonata Mvt-1

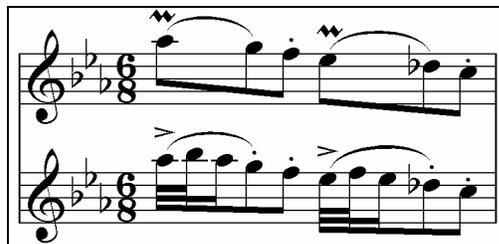
La coda no presenta ningún material nuevo, simplemente hay una nueva revisión similar al desarrollo.

¹ Al igual que con en la figura 42, en ésta sólo pretende mostrar la reutilización temática, sin tomar en cuenta las variantes de los temas para la presente sección.

2.4.1.1. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ El primer movimiento contiene recurrente empleo de escalas tanto diatónicas como cromáticas y en sus distintas articulaciones, suponen un dominio extra de éstas. Por otro lado es importante recordar como Beethoven además de emplear melodías diferentes para los temas, utiliza siempre una configuración rítmica distinta como protagonista de cada tema, lo que hace que éste movimiento en particular, tenga otro elemento más a desempeñar dentro de sus características temáticas
- ⌘ A pesar de abarcarse una extensa dimensión de la tesitura del piano, siempre el movimiento se lleva a manera de ondas, es decir sin grandes saltos que persigan hacer énfasis en la diferencia tímbrica (sonidos agudos y graves) argumentando efectos acústicos, como en una obra impresionista por ejemplo, en cambio, se hacen a fin de mostrar la independencia de motivos o frases como modelo de pregunta y respuesta.
- ⌘ Debido a la alta velocidad del movimiento se requiere trabajo minucioso con los mordentes. El intérprete puede escoger la digitación más cómoda para su mano utilizando los dedos 2 y 3, (como es usual) ó 3 y 4 según sea el caso:

Figura 45. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Compás 210.



- ⌘ Un compás antes del tema B (c. 214) se halla un sol cuya procedencia se duda entre un sol naturas y un sol bemol, tal vez como producto de una primera mala edición¹. No obstante auditivamente y según las reglas de resolución de voces, es más correcto resolver por medio tono un sol bemol (No.1 del ejemplo) hacia un fa, siendo éste más cercano que un sol natural (No.2 del mismo ejemplo). Además un sol bemol evita la dudosa disonancia entre el sol de la soprano y el la natural en el Bajo:

Figura 46. Sonata Op.7, 1^{er} mov. Nota falsa (compases 213 al 216).

The figure displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 7, No. 1, specifically measures 213 to 216. The main score is in G minor (three flats) and 3/4 time. A note in measure 214 is highlighted with an asterisk and a 'b' in a box, indicating a flat. Below the main score are two examples, 'No.1' and 'No.2', showing different ways to resolve the note. 'No.1' shows a resolution to a flat (F), and 'No.2' shows a resolution to a natural (F). Both examples include a 'T' in the bass line, likely indicating a tritone or similar interval.

Éste caso es variable también en las interpretaciones musicales Ej. Alfred Brendel (Sol bemol) en su grabación para la *Decca & Philips "Beethoven, The complete Piano Sonatas"*, en contraste, Daniel Barenboim (Sol natural) para la *Deutsche Grammophon, "Beethoven, the piano sonatas"*².

¹ Entre las ediciones que incluyen sol natural está: *Oliver Ditson & Co, Boston (1876)* y como sol bemol *C. F. Peters, Leipzig (1920)*. Ver Bibliografía.

² Para información adicional sobre estas versiones ver discografía.

2.4.2 Sonata No.4 Op.7: Segundo movimiento.

Tonalidad: Do mayor (C)

Compás: 3/4

Indicación de tempo: Largo, con gran espressione

Duración aproximada: 9 minutos

Forma Libre:

Figura 47. Sonata Op.7, 2º mov. Diagrama para la forma.

<i>A</i> cs. 1-24		<i>B</i> cs. 25-40		<i>Puente</i>	<i>A'</i> cs. 51-72		<i>Coda</i> cs. 73-82	
<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>a²</i>	<i>a³</i>	<i>a⁴</i>	<i>b²</i>	
1) <i>C</i> mayor. cs. 1-14 (14)	2) <i>C</i> mayor. cs. 15-24 (9)	3) <i>A^b</i> mayor. cs. 25-32 (7)	4) <i>D^b</i> mayor. cs. 35-41 (6)	5) <i>F</i> mayor. cs. 41-50 (9)	6) <i>C</i> mayor. cs. 51-63 (12)	7) <i>C</i> mayor. cs. 64-73 (9)	8) <i>C</i> mayor. cs. 73-83 (19)	<i>C</i> mayor. cs. 83-89 (6)
* 1), 2), 6) y 7): Unitonal, Divisible, No repetitivo 3), 4) y 5): Modulante, Divisible, No repetitivo								

El segundo movimiento de ésta sonata se trata de una pieza lenta, tranquila y muy cantable que se incluye dentro de los más largos movimientos lentos del catálogo de sonatas para piano del compositor junto con las sonatas Op.10 No.7 y la No.16 Op.31.

Por otro lado la factura de la pieza guarda las proporciones orquestales del primer movimiento, al mismo tiempo que se concentra en un desarrollo musical tranquilo, cantable y contrastante con el estrepitoso primer movimiento.

El primer tema (*a*) se podría asimilar como una textura de características bastante orquestales. La característica más llamativa es el uso de largos y constantes silencios dentro del tema generando un estado de quietud que permite tomar un descanso del arduo trabajo del primero.

Figura 48. Sonata Op.7, 2º mov. Compases 1 al 5.

Las figuras rítmicas son muy ricas, comprendiendo desde blancas hasta semifusas (incluyendo tresillos), con lo que se equilibra un posible vacío generado por el uso de los mencionados silencios. Por otro lado éste amplio uso rítmico permite un aparente movimiento improvisativo (ornamental) en las voces.

La preparación al segundo tema se hace durante los compases 22 al 24, pero la conexión más clara se realiza durante el compás 24. En dicho compás Beethoven utiliza una cuidadosa melodía de tesitura grave y por movimientos conjuntos, muy típica al tratamiento de los temas de transición orquestal (para las sinfonías) del clasicismo tardío y principios del romántico (Ej. Tema de introducción de la Sinfonía No.8 D.795 “inacabada” por Franz Peter Schubert).

Figura 49. Sonata Op.7, 2º mov. Compases 25 al 28.

El segundo tema presenta una melodía amable, cálida y con un aire íntimo muy beethoveniano que recuerda el posterior segundo movimiento de la gran sonata patética en do menor.

Para (**b**) se dispone de una melodía de movimiento largo y ligado, contrastante con las cortas figuras de *staccato* en el bajo, proveyendo así de dos ambientes musicales que recrean una atmósfera plácida.

Después del segundo tema Beethoven formaliza un puente (**a**²) para reincorporar **A** (como **A**¹) retomando características del tema **a**, pero con un aire musical nueva debido a que ésta se halla en una posición más aguda y en un cambio de tonalidad (transitorio).

b² emplea por primera vez en éste movimiento una melodía de carácter cantable y expresivo en voz de tenor (mano izquierda). Aquí el compositor introduce el uso de notas repetitivas en el acompañamiento.

La coda utiliza material nuevo pero guardando el carácter del movimiento mismo y no como preparación para el tercer movimiento.

2.4.2.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.

- ⌘ El presente movimiento plantea una dificultad no muy común de mantener una línea melódica unida y desarrollada a través de un material fragmentado (silencios), largo y de movimiento lento. Por lo que es de suma importancia cantar mentalmente mientras se toca, a fin de llevar siempre unida dicha melodía.

2.4.3 Sonata No.4 Op.7: Tercer movimiento

Tonalidad: Mi bemol mayor (*Eb*)

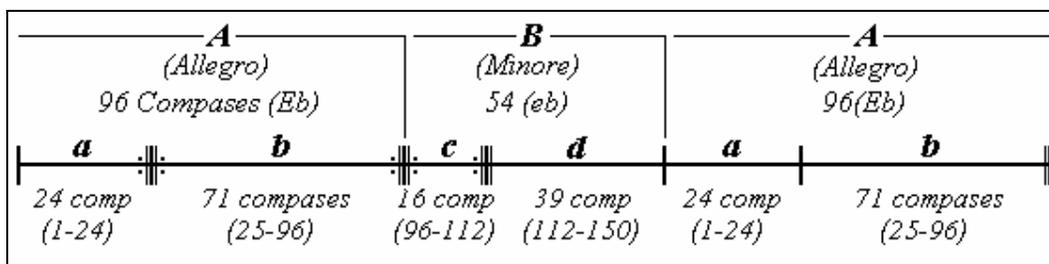
Compás: 3/4

Indicación de tempo: Allegro – minore – allegro

Duración aproximada: 5 minutos

Forma ternaria compuesta (A – B – A):

Figura 50. Sonata Op.7, 3^{er} mov. Diagrama para la forma.



Éste tercer movimiento es el adicional a la sonata tradicional clásica de tres movimientos, casi siempre se escribe en el orden de las danzas en ritmo ternario: minueto, scherzo y vals. No obstante en éste no se encuentra ninguna indicación que aluda a ello, salvo el típico desarrollo formal ternario compuesto que además es muy similar al minueto del tercer movimiento de la sonata No.11 Op.22 del mismo compositor.

Lo interesante de éste caso es que Beethoven escribe minore (**B**) que pareciera ser parte de un scherzo, en contraste con las sección **A** que se acerca más al carácter de un minueto. Las diferencias son descritas a continuación.

Para la primera sección **A**, Beethoven escribe una música sencilla, juguetona y algo inocente dividida en dos periodos **a** y **b** (ver figura 50) cada uno con repetición y/o casilla, como es costumbre.

Figura 51. Sonata Op.7, 3^{er} mov. Tema principal.

El primer periodo (**a**) presenta hasta el compás 8 el material principal de éste movimiento a desarrollar durante la sección **A** (ver figura anterior). Dicho material se caracteriza por alternar graciosas frases y motivos que se asemejan a los ademanes de una elegante danza cortesana clásica.

Ciertamente interesantes son las numerosas semejanzas que éste movimiento tiene con el material del primer movimiento de la sonata No.18 en Si bemol mayor (K.570) de W. F. Mozart¹:

Figura 52. Mozart, sonata K.570, primer movimiento compases.

¹ Las figuras 51 y 52 contienen guías cuadros enumerados para comparación.

Dichas semejanzas parten desde las formulas con que se escriben algunos motivos y frases hasta con las similitudes de carácter. Esto es posible ya que Beethoven conocía ampliamente la obra de Mozart y en particular, ésta sonata fue culminada en febrero de 1789 en Viena, es decir unos 7 u 8 años antes de la sonata de Beethoven a tratar.

b comienza con un esbozo de canon a 2 con carácter cantable y dulce que se integra con cierto parecido a como lo hace Mozart en el tema **B** (c.41) de la mencionada sonata:

Figura 53. Comparación (Beethoven, Mozart)

The image displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt, labeled '25 Beethoven', shows a piano introduction in B-flat major. The right hand plays a series of eighth notes ascending and then descending, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The bottom excerpt, labeled '43 Mozart', shows a similar piano introduction. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth-note patterns, and the left hand has a simpler accompaniment of eighth notes. Both excerpts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Entre los compases 43 y 68 Beethoven escribe nuevamente el tema principal, tal y como en la entrada, para luego marcar una diferencia al repetirlo en variante menor.

Para la segunda sección ó minore (**B**), el compositor escribe una música agitada que contrasta enormemente con la sección anterior. Éste contraste se muestra en el cambio drástico del carácter (enérgico e impulsivo por el ritmo de los tresillos) y el cambio a modo menor.

Para retomar la sección **A** (*da capo*), Beethoven no hace uso de las típicas cadencias clásicas, sino que a través de un rústico acorde sin tercer grado, tal vez para distraer la sensación del modo menor. Así el compositor prosigue a presentar el tercer grado pero del modo mayor es decir Mi bemol mayor, y de éste modo nos encontramos preparados para seguir con el *da capo*.

2.4.3.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ Éste movimiento requiere un trabajo específico con acentos y sforzandos. Beethoven utiliza en varias ocasiones sforzandos durante el recorrido de **A**, pero dado el arrebatado movimiento de **B**, prefiere los contrastes que proporcionan los *FFp*.

La diferencia para el caso es que básicamente el *sforzando* debe mostrar súbitamente la nota en la que se aplica y para los casos en los que se repite regularmente, éstos acentos dan la sensación de haber movido el primer tiempo (tiempo fuerte). Mientras que el *FFp* debe ser conducido (*cresc*) rápidamente antes de su aparición y luego hay que dejarlo caer súbitamente a *piano*.

- ⌘ Algunas ediciones proponen aumento de velocidad no escrita por el compositor para la segunda sección **B**. Por otro lado para tocar correctamente los tresillos se deben articular ágilmente marcando la primera nota de cada pulso de tresillos en la mano derecha pero siguiendo siempre un desarrollo general.

2.4.4 Sonata No.4 Op.7: Cuarto movimiento (Rondo)

Tonalidad: Mi bemol mayor (*Eb*)

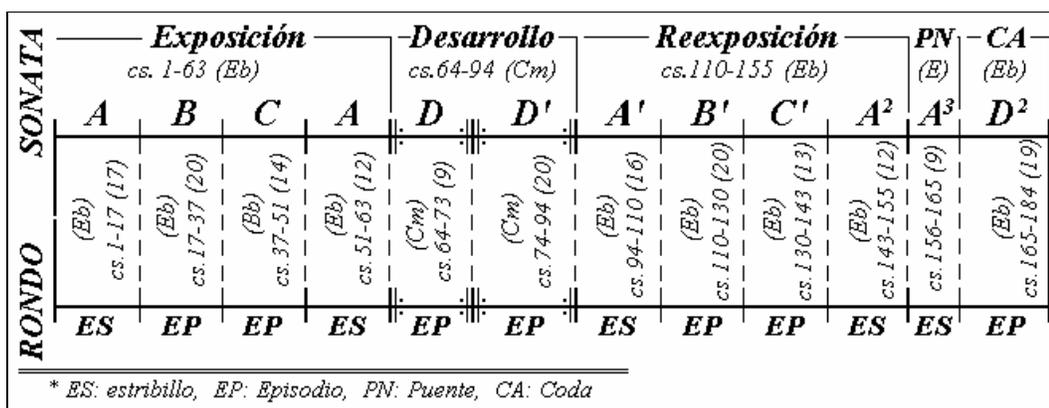
Compás: 2/4

Indicación de tempo: Poco allegretto e grazioso

Duración aproximada: 7 minutos

Forma sonata rondo:

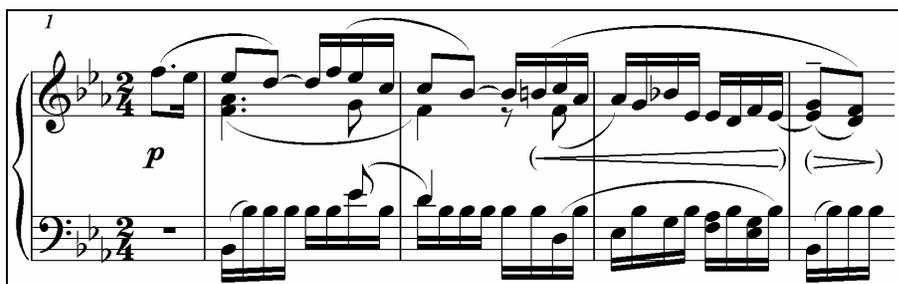
Figura 54. Sonata Op.7, 4º mov. Diagrama para la forma.



Éste movimiento en general contiene un estribillo y tres episodios (**A**, **B**, **C** y **D** ver ilustración) de los cuales el **B** se puede proponer también como un puente o tema de unión. Los temas exceptuando **D** son de melodías muy cantables (en oposición al primer movimiento).

La exposición es de carácter cándido y expresivo. El tema principal ó estribillo retoma el uso de notas repetidas para el acompañamiento del primer movimiento:

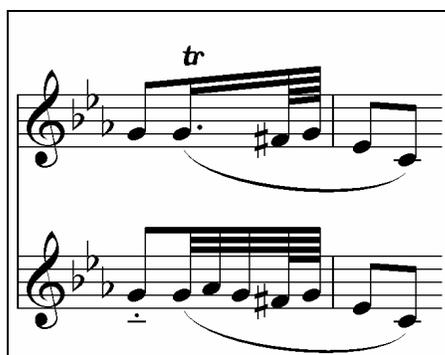
Figura 55. Sonata Op.7, 4º mov. Extracto del estribillo (**A**)



Para el segundo tema o primer episodio se realiza un juego de pregunta y respuesta entre el bajo y la soprano (con la mano izquierda) con caracteres contrastantes de sonoridad y firmeza a quietud y delicadeza respectivamente, mientras la mano derecha ejecuta el acompañamiento.

El segundo episodio o **C** presenta la primera variación tonal (Si bemol mayor) y contiene un llamativo empleo de ornamentos. Igualmente hay un juego polifónico entre dos voces (bajo y soprano).

Figura 56. Sonata Op.7, 4º mov. Motivo del episodio (**C**)



El último tema escrito para la exposición es nuevamente el estribillo o **A**, aunque con contadas diferencias, además de la variación hacia el final del estribillo que prepara el comienzo de lo que en la forma sonata sería el desarrollo.

Para el desarrollo Beethoven utiliza un material que si bien podría derivarse de los arpeggios del tema **B**, son los elementos de un material nuevo (**D**). Entonces no sería del todo correcto asegurar que se esté desarrollando puntualmente el material de la exposición, aquí la estructura se inclina más por un rondó (episodio).

Por otro lado el desarrollo se encuentra marcando un gran contraste por su tonalidad de do menor. Además su precipitado carácter pareciera mostrarnos algo del apoteósico *sturm und drang* retomado tan frecuentemente por el compositor bajo ésta misma tonalidad.

Para conectar el desarrollo con la reexposición, Beethoven utiliza un simple motivo melismático que carece de lógica si no se le interpreta correctamente, ya que no hay una conexión armónica bien trabajada como es común en la música del clasicismo.

La reexposición presenta el material temático en el mismo orden que en el desarrollo, pero sin variación tonal para **C** (como es costumbre en la forma sonata) y con algunos pequeños cambios para los tres primeros temas (**A'**, **B'** y **C'**) ya que el último estribillo de ésta sección contiene variantes importantes.

Por último encontramos la coda que viene preparada por un estribillo (**A³**) con una sorpresiva y refrescante tonalidad de Mi mayor que tiene función de puente para introducir la mencionada coda.

La coda es un periodo completo lo que la hace de gran extensión. Igualmente el material tratado es una variante del tema (**D³**) utilizado para el desarrollo. La construcción de éste episodio contrasta en la sonata por ser anticlimática, pero su participación es de vital importancia pues produce un final que pareciera despedirse o alejarse tranquilamente del público.

2.4.4.1 PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ Éste movimiento está ricamente ornamentado, contando con trinos, mordentes y grupettos. Éstos se deben ejecutar desde la nota escrita y no desde la nota superior como en Mozart, por ejemplo.
- ⌘ En la edición comentada por Schnabel (ver Bibliografía) se propone otra posibilidad de interpretar los cinco primeros compases de **C** (cs. 37 – 41), tocando con cruce de manos (las notas de la derecha con la izquierda y viceversa), aunque por comodidad es mejor seguir la versión original.
- ⌘ El momento más difícil (en términos técnicos) de éste movimiento se encuentra en el desarrollo, pues la serie de arpeggios escritos para éste, no son siempre de posiciones cómodas para ejecutarlos. Siendo de especial cuidado el compás 78, ya que la posición de la mano izquierda requiere de una incómoda repetición de un dedo:

Figura 57. Sonata Op.7, 4^o mov. Compás 38.

En la figura anterior se muestran dos posibles digitaciones tomadas de la edición comentada por Artur Schnabel, siendo la digitación sin paréntesis la más cómoda y la que además permite deslizar el primer dedo entre fa sostenido y sol natural de modo que no se rompa la ligadura.

3. CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Suite "Pour le Piano"

"No hay teoría, simplemente escucha.

La fantasía es la ley"

C. Debussy¹

3.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE DEBUSSY:

Revolucionario compositor, director y pianista francés nacido en Saint-Germain, Francia el 22 de agosto de 1862. Se le considera como el precursor del impresionismo musical y junto a Ravel como las más ilustres figuras de ese movimiento, pese al aparente rechazo de Debussy por ser encasillado en una corriente específica y a su negativa frente a la idea de su revolución musical:

"Me llaman Revolucionario, pero no he creado nada nuevo. Sólo he tomado cosas familiares y les he dado una nueva apariencia. En el arte nada es nuevo. Los elementos en mi música que tanto disputa la gente, no son fruto de mi invención, los he escuchado antes, no en las iglesias, sino en mi propia cabeza. La música está en todas partes, no está encerrada lejos en libros. Está en los árboles, en los ríos, en el aire²".

A Debussy le debemos el rompimiento del paradigma de la estructura armónica clásica como parte indispensable para la forma y el desarrollo musical, los cuales eran factores predominantes en la música occidental hasta entonces. Además Debussy se enfocó en la búsqueda del sonido puro para descubrir su

¹ Tomado de: <http://es.wikiquote.org>.

² Revisión y traducción de Entre Cuatro-z- Yeux, Debussy – les preludes – Barenboim (1999).

belleza recreada en ambientes indefinidos y aislados en los que habitan melodías imprecisas que reflejan tal vez su carácter volátil.

Los elementos musicales presentes en la obra de Debussy son parte de la música oriental y su uso de la escala exátona, de las melodías flamencas y de Nacientes tendencias como el blues y el jazz americano (Círculo de lectores S.A. (1977). Lexis/22 Vox), Los cuales enriquecen ávidamente las armonías y los elementos rítmicos de su música.

Otra característica en Debussy fue readquirir una escritura que de manera deliberada evitara la visión orquestal y la dramática narrativa propia de la música romántica de su época, lo que por otro lado lo lleva a ser un completo opositor del planteamiento musical wagneriano.

Del mismo modo, Debussy buscó nuevos procedimientos para la interpretación de sus obras para piano, con el fin de complementar su nuevo mensaje musical, entre los más importantes: el empleo simultáneo del pedal *forte* y el *ce/este*, para generar electrizantes texturas sonoras que parecieran alejarse de lo sensorialmente tangible, por un lado. Además dio un nuevo uso al pedal de resonancia o *forte*, con el fin de llevar controladamente al oyente hacia estados de imprecisión que tal vez sin querer recrean verdaderamente las pinturas de los impresionistas.

A su muerte en París, Francia el 25 de marzo de 1918, Debussy ya había demostrado por encima de las innumerables críticas, que la música no tiene que sujetarse siempre de una serie de procedimientos para adquirir un discurso válido, sino que ella se puede hallar mediante todos los sentidos. Permitiendo de éste modo que la música se encaminara hacia nuevos horizontes, con posibilidades que consintieron su expansión hacia conceptos que hoy en día siguen dilatándose.

Debussy compuso obras sinfónicas, obras para Ballet, para Instrumento solista y orquesta; música de cámara, canciones y obras para piano solo, entre ellas:

- ◆ **Para piano sólo:** Las Suites “Bergamasque”, “*Children’s Corner*” y “*Pour le Piano*”. Doce estudios L.136 y los dos libros de preludios L.117 y L.123. *Images, 2 arabesques*.
- ◆ **Para los géneros de cámara:** Los *seis epígrafes antiguos*, piano a cuatro manos L.131, sonata para cello y piano L.135, sonata para violín L.140, trío con piano L.3 y un trío para arpa, flauta y viola L.137; un cuarteto de cuerdas L.83.
- ◆ **Para los géneros orquestales y/o con instrumento solista:** “*Prélude à l’après-midi d’un faune*” (*Preludio a la siesta de un fauno*), la ópera “*Pelléas et Mélisande*”, “*La Mer*”, *La rapsodia para clarinete y orquesta* y *la fantasía para piano y orquesta*.

3.2. LA SUITE

En música, la suite es un género instrumental de gran formato, conformada por varios movimientos cortos usualmente en forma de danza, en la misma tonalidad y de carácter contrastante. Sin embargo con el transcurso del tiempo estos elementos característicos se han ido modificando, promoviéndola a género de formato libre, y comprendiendo un número no establecido de piezas con o sin conexión alguna.

En cuanto al origen de la suite, éste se remonta hacia el barroco musical, tiempo en el que se le conocía con al menos más de un nombre dependiendo del lugar y el estilo de composición: *ordre* (orden) o *suite* (secuencia) en Francia y *partita* (del alemán *parthien* que traduce: partes, según artículo publicado en *Enciclopedia Microsoft® Encarta®*) en Alemania; aunque en algunos casos se señala que el origen etimológico proviene del italiano.

Para el barroco la suite fue un género de cierta trascendencia, con la costumbre de escribirse partiendo de algunos movimientos de danza básicos extraídos en su mayoría de la música profana sobretodo de España, Italia y Alemania y otros movimientos que aunque eran de libre escogencia se sujetaban de ciertos parámetros para su organización dentro del desarrollo de la obra completa. Los movimientos básicos son:

- ◆ **Allemande (Alemana):** Danza de movimiento lento y compás cuaternario (4/4).
- ◆ **Courante:** Danza de movimiento rápido y compás ternario, con una versión a *la italiana* de textura homofónica y otra versión a *la francesa*, más lenta y polifónica. La courante se bailaba por parejas que ejecutaban un salto corto y luego pasos deslizados. Aunque según describe el sacerdote católico *Jehan Tabourot* en su manual de danzas “*Orchesographie*”, ésta se bailaba con enérgicos saltos y giros.
- ◆ **Zarabanda:** Ver Pág. 89
- ◆ **Giga:** Danza de movimiento rápido y carácter enérgico, en compás ternario (3/8, 6/8, 12/8, 9/8). De gran popularidad para la música del barroco, la giga fue adoptada por la corte francesa y se convirtió en una danza más lenta. Al parecer se bailaba por parejas que realizaban una serie de pasos y saltos muy rápidos y complejos.

Los movimientos menos comunes eran (durante el barroco) por lo general escritos para ser ejecutados entre la zarabanda y la giga, algunos de ellos son: bourréé, gavota, minueto, musette, pasacaglia, pavana, rigodón, rondó y siciliana. Los compositores más prolíficos para la suite barroca fueron: F. Telemann, J. S. Bach, F. Couperin, G.F. Handel, y J.P. Rameau. Además en algunos casos se acostumbraba a introducir un preludio u obertura como primer movimiento de la suite.

Inmediatamente después del barroco la suite fue perdiendo su atractivo para los compositores, ya que éstos se inclinaron hacia los prometedores géneros

del naciente clasicismo y su ilustración (Sonata, Sinfonía, Concierto, etc.). Aunque siguieron siendo ejecutadas y estudiadas, entre los escasos ejemplos de suites clásicas se puede hallar por ejemplo: *Suite para piano en do mayor K.399* de W. A. Mozart con los movimientos: Ouverture, Allegro, Allemande, Courante y Sarabande; La cual muestra que aún se guardaban los patrones en la organización de las danzas.

No fue sino hasta el romanticismo que la suite se encontraría reaccediendo a la escena compositiva, gracias a un nuevo enfoque en el que se dejaría de lado la predilección por los movimientos de danza, cuestión que permitía a su vez que los compositores agruparan obras a capricho, siendo por ejemplo el caso del compositor Henselt, quien escribió dos suites en su Op.5 "*Doze etudes de salon*", reuniendo seis estudios para piano por cada suite, con títulos prominentemente poéticos que logran hacer complemento de la música y crear un desarrollo programático.

Sin embargo sería Debussy quien pondría nuevamente la suite en la mira de los oyentes y por consecuencia de los compositores, al demostrar que éste formato permitía adaptarse y formar parte de cualquier corriente musical, gracias a su libertad de desarrollo.

Actualmente es común el que la suite sea retratada en la escena folclórica pero sin estar sujeta a ningún patrón de organización para sus movimientos y, en general se hace uso de las danzas cercanas al ambiente natal o que rodea al compositor. Éste enfoque agrega un nuevo rol a la suite en el que ésta conserva y promueve los géneros musicales representativos de la cultura del compositor mismo y que son parte esencial en la vida del individuo común.

Entre los compositores que después del barroco hicieron uso con mayor éxito de la suite en algún momento o con cierta regularidad y además de los ya mencionados podemos encontrar a: Isaac Albéniz, Camile Saint-Saëns,

Maurice Ravel, Modest Mussorgsky, Peter Tchaikovsky, Sergei Rachmaninov, Alberto Ginastera, Igor Stravinsky y Alfred Schnittke.

3.3. SUITE “POUR LE PIANO”.

La suite *Pour le Piano* (para el piano) fue compuesta entre enero y abril de 1901, no obstante la composición de la obra fue un trabajo que Debussy trató y maduró desde 1894, a partir de la escritura de otra obra poco conocida aún hoy en día, debido a que su publicación se hizo unos 57 años después de la muerte del compositor, ya que éste nunca la publicó enteramente (Mawr, Bryn (1977). *Images Oubliées*).

La obra se trata del primer libro de imágenes que el compositor escribiere: *Images oubliées*¹ (Imágenes olvidadas) y no se le debe confundir con el libro de imágenes *Première Série* (primera serie) de 1905: 1. *Reflets dans l'eau*, 2. *Hommage à Rameau* y 3. *Mouvement*.

Entonces se puede concluir que Debussy trabajó en la concepción de la suite *pour le piano* desde el término del famoso *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894) y durante *La Saulaie* (1896), *Nocturnes* (1897), *Tríos Chansons de Charles d'Orleans* (1898), *Chansons de Bilitis* (1898) y *Lindraja* (abril de 1901).

Dicha suite es ampliamente reconocida como la primera gran obra para piano de Debussy, que conjuga en un solo momento la belleza de la expresión impresionista con brillantez y el virtuosismo. En ella se hallan desde elementos que recuerdan la obra de Couperin, hasta aquellos que escritos en papel nunca produjeron los mismos efectos acústicos y que como resultado revolucionaron la visión interpretativa de los pianistas franceses.

¹ Ampliación de información en referencia al tema, ver pág. (...)

La suite contiene tres movimientos que en conjunto cumplen con la estructura de la sonata clásica: A (rápido), B (lento) y C (rápido); cada movimiento fue dedicado a una persona diferente: 1. à *Mademoiselle M. W. de Romilly*, 2. à *Madame E. Rouart (née y Lerolle¹)* y 3. à *N. G. Coronio*. Además, Debussy escribe una pequeña orientación interpretativa en la cabeza de los dos primeros movimientos.

Por otro lado *pour le piano* brinda al oyente un espectáculo acústico de que abarca la casi total tesitura del piano, con contrastes entre temas, caracteres y efectos sonoros. Aunque en el papel no hay ninguna indicación para aplicación de los pedales, éstos, en su correcto empleo cumplen un rol tan importante como las notas mismas.

3.3.1. Suite “pour le piano”: Primer movimiento (PRELUDE).

Tonalidad: La menor (Am).

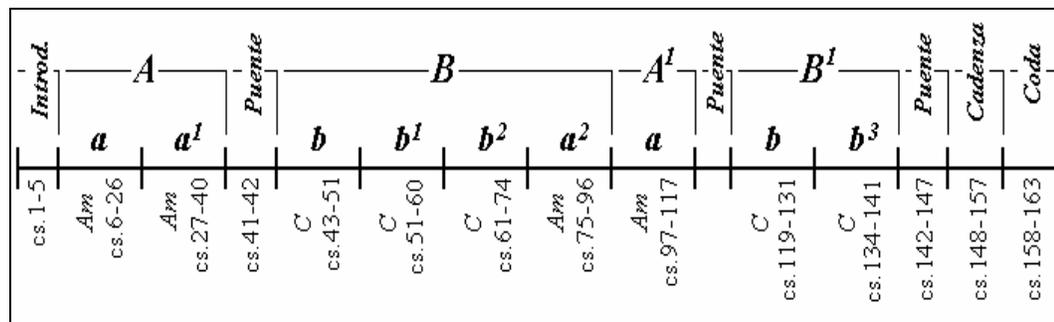
Compás: 3/4.

Indicación de tempo: *Assez animé et très rythmé (Bastante animada y muy rítmicamente).*

Duración aproximada: 03:50 segundos

Forma Libre por secciones:

Figura 58. *Pour le piano (preludio)*. Diagrama para la forma.



¹ Aún en su segunda versión, Debussy mantiene la dedicatoria a Madame Yvonne Lerolle.

En éste preludio se trabajan sólo dos temas (**a** y **b**) que se organizan por secciones o agrupaciones preparadas ó separadas por un introducción tres puentes, una cadenza y una coda.

En el primer tema que se presenta en la partitura **b** (ya que de éste tema se conforma la introducción), Debussy prefiere utilizar elementos musicales que respaldan su indicación: “*Bastante animada y muy rítmicamente*” y, para en el segundo tema (contraste), el compositor suscita un ambiente calmado y algo etéreo (aunque no se debe tocar con un ritmo caprichoso y romántico, sino bajo el mismo rigor rítmico):

Figura 59. *Pour le piano (preludio)*. Temas¹ a y b.



Las similitudes van desde el moldeamiento en forma de arpeggio compartido entre las dos manos hasta las figuras rítmicas empleadas tanto para el acompañamiento en la mano derecha, como para la melodía en la mano izquierda. Las diferencias entre las dos piezas son pocas: intensidad y construcción dinámica (forte – pianissimo) y en usos de articulaciones: marcato, sostenuto, staccato y en las ligaduras. Además del aspecto formal.

Figura 60. *El preludio (pour le piano) y la tercera imágenes olvidadas.*

Preludio de la suite pour le piano:
Assez Animé et très rythmé

non legato

4 *dim.*

Tercera imagen del libro de Imágenes Olvidadas:
Trés vite

pp

3

Además ambas piezas recuerdan ligeramente aquel rondó del *décimo octavo orden* del francés François Couperin “*Le tic-toc-Choc les maillotins*”.

Cada periodo en este preludio es irregular tanto para sus homónimos como para sus contrapartes. Igualmente en los temas que conforman cada periodo se pueden hallar grandes variantes, por lo que se llega a causar cierta confusión (para el caso de quienes incluyen **C** y **D** en las secciones de la forma).

Los elementos musicales que Debussy implementa son completamente impresionistas (según lo que hoy se conoce), como el uso acordes aumentados y disminuidos que se mueven por grados conjuntos, casi como respondiendo a la posición de la mano:

Figura 61. *Pour le piano (preludio). Compases 35 al 57.*

The image shows a musical score for the piano prelude 'Pour le piano' by Debussy, measures 35 to 57. The score is written for two staves, treble and bass clef. The right hand part features a melodic line with many accidentals, and the left hand part features a harmonic accompaniment. The word 'ASCENDENTE' is written above the right hand staff, and 'DESCENDENTE' is written below the left hand staff, indicating the direction of the melodic movement.

Igualmente para aquellos elementos como los *glissandi*, las escalas y los saltos, que a diferencia de Beethoven, por ejemplo (título 2.1.1.1. viñeta 2); recorren una gran porción del teclado durante espacios mínimos de tiempo con el objetivo de mostrar las diferencias entre los colores y cualidades de los sonidos, derivados tanto por la cantidad de armónicos como por la resistencia de las cuerdas.

Otro elemento importante se halla en el movimiento ondulatorio de las voces (Ej. **a**). Igualmente se pueden formar secuencias derivadas del movimiento de las manos (convergentes y divergentes) Ej.

Figura 62. *Pour le piano (preludio). Compases 142 al 147.*



Es interesante cómo Debussy culmina la pieza citando el esquema de escritura clásica para el primer movimiento de una obra concertante (forma sonata) al integrar como recursos finales una *cadenza* que conecta a una *coda*.

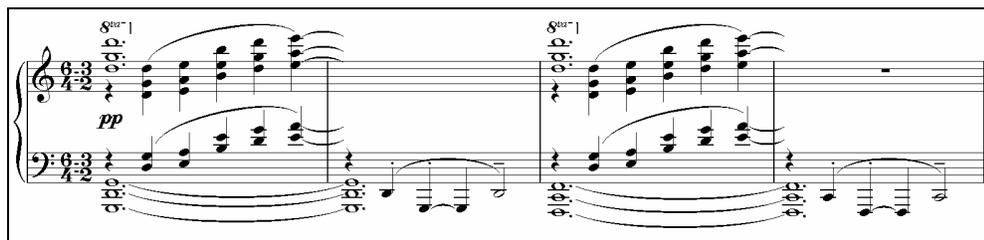
3.3.1.1. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ En este preludio es posible sostener los bajos (pedal en la) escritos durante los compases 8 al 20 (así como 27 – 37 y similares) con las dimensiones que Debussy lo requiere, aplicando el *pedal sostenuto* (aunque éste recurso no es tenido en cuenta en casi ninguna interpretación). Lo cual es raro ya que al escuchar por ejemplo el décimo número del libro primer de preludios del mismo compositor “... *La Cathédrale engloutie*” (La Catedral sumergida) interpretada por el mismo Debussy, se hace claro que él mantiene con el *pedal sostenuto* aquellos grandes y largos acordes (ver figura 63).

Éste recurso permite (en el preludio de *pour le piano*) mostrar la gama de colores que se producen por sobreponer las armonías con el la del bajo, con un

efecto similar al de los órganos en las iglesias. Además el desarrollo puede hacerse más intenso y tener un sonido más amplio.

Figura 63. "... La Cathédrale engloutie" compases.1 – 4.

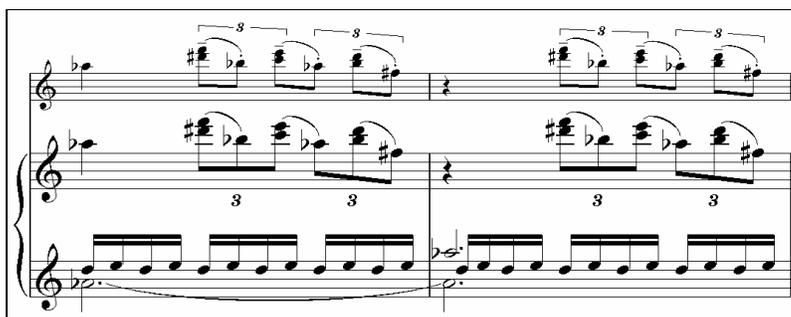


Igualmente se puede aplicar *pedal sostenuto* durante los cuatro primeros compases de la Cadenza, aunque algunos pianos pueden producir vibraciones poco estéticas si se pisan las mismas ó aquellas notas que se hallen cerca de las sostenidas.

En tanto el instrumento lo permita he decidido experimentar interpretando el aquí tratado prelude (de la suite pour le piano) con la cuidadosa aplicación del *pedal sostenuto*.

- ⌘ En el prelude hay algunos momentos que son de especial incomodidad para las manos, por ejemplo la secuencia que asciende cromáticamente durante los compases 66 al 70, donde la mano izquierda debe moverse por encima de la mano derecha con precisión y rapidez. Éste problema se agrava si las manos son pequeñas o poco flexibles, por lo tanto es aconsejable articular con los dedos de la mano derecha en posición recta y horizontal mientras se salta con la izquierda, y de ser necesario, se puede sostener arriba dicha muñeca.
- ⌘ La figura escrita para la mano izquierda entre los compases 87 al 90 se debe articular separando cada dos notas como lo precisa la ligadura y no ligando los tres movimientos en uno:

Figura 64. *Pour le piano (preludio)*. Compases 87 al 88.



3.3.2. ZARABANDA

Danza española, de tiempo lento y en compás ternario. La zarabanda fue prohibida el 3 de agosto de 1583 durante el *Siglo de Oro* por Felipe II “*El prudente*” (1527-1598), debido a que su juego de insinuaciones sexuales corroían la moral; en el tratado del Padre Juan de Mariana “*Espectáculos*” Cáp. XII, quien por cierto parece haber influido directamente en Felipe II para prohibir la zarabanda, escribe: “*Del baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas más honestas*” (La ilustración española y americana No.32, Pág. 506, *Bibliografía*).

Según un artículo publicado por Juan Luís de la Montaña Cochina en www.mundoclasico.com, la prohibición de la zarabanda era tan estricta y severa que no permitía que se la recitara, cantara o bailara. Las sanciones iban desde el sometimiento a 200 azotes, hasta “seis años de Galera (ver glosario) para los hombres y destierro para las mujeres” según el mismo artículo.

De todos modos y tal vez debido a su prohibición, a la zarabanda se le mantuvo viva de algún modo y llegó hasta las cortes barrocas de Alemania y Francia, acogiéndosele como una danza de tiempo lento muy distinta de su versión original española. Los compositores de la época integraron ésta forma musical como parte de importantes géneros, entre ellos la sonata y la suite.

3.3.3. SARABANDE (suite Pour le piano)

3.3.3.1. Preámbulo:

Hacia 1894 Claude Debussy compuso un libro de tres imágenes que no fueron publicadas en su primer momento, en su lugar las tres piezas permanecieron confiadas al Maestro Alfred Cortot, quien estudió con Emili Descombes, alumno de Chopin.

De aquellas imágenes, la segunda “*Suvenir du Louvre*” (recuerdos del Louvre), contiene una nota del compositor: “En ritmo de “zarabanda,” es decir, con una lenta y solemne elegancia, similar a un retrato antiguo, recuerdo del Louvre,”. Ésta pieza fue publicada el 17 de febrero de 1896 en el *Grand Journal du Ludi*. Con la dedicatoria “*A Mademoiselle Yvonne Lerolle*”.

Se puede mencionar que Mademoiselle Yvonne Lerolle fue la materialización de una musa, que no sólo inspiró a Debussy sino que también lo hizo con todo un grupo de artistas, la mayoría impresionistas; entre ellos: Pierre-Auguste Renoir (“*Yvonne et Christine Lerolle au piano*” entre 1897-1898), Edgar Degas, Maurice Denis y su Padre Henri Lerolle.

Cuando Debussy conoció a Mademoiselle Yvonne hacia 1877 tendría ella entonces 17 años, poco menos de la mitad de la edad de Debussy.

En el mencionado manuscrito del libro de imágenes, Debussy inscripción: “*Puede que estas “imágenes” sean aceptadas por la señorita Yvonne Lerolle con un poco de la alegría que he tenido al dedicárselas*”, siendo ésta la verdadera dedicatoria de la obra.

Estas tres imágenes fueron encontradas muy posteriormente a la muerte de Debussy aún entre las pertenencias del Maestro Cortot y publicadas finalmente

en 1977 por Theodore Presser Company como “Images oubliées” (imágenes olvidadas).

Para el caso, lo interesante de éstas imágenes es que de ellas el anteriormente mencionado segundo movimiento en forma de zarabanda es la misma pieza que la del segundo movimiento de la Suite Pour le Piano “SARABADE “. Entre éstas dos piezas solo persisten diferencias que se podrían calificar como una depuración de la primera, en otras palabras la segunda versión es mucho más simple en términos armónicos.

3.3.4. Suite “pour le piano”: Segundo movimiento (Sarabande).

Tonalidad: Do sostenido menor (Am).

Compás: 3/4.

Indicación de tempo: *Avec une élégance grave et lente (Con una pesada elegancia y lenta)*

Duración aproximada: 6 minutos

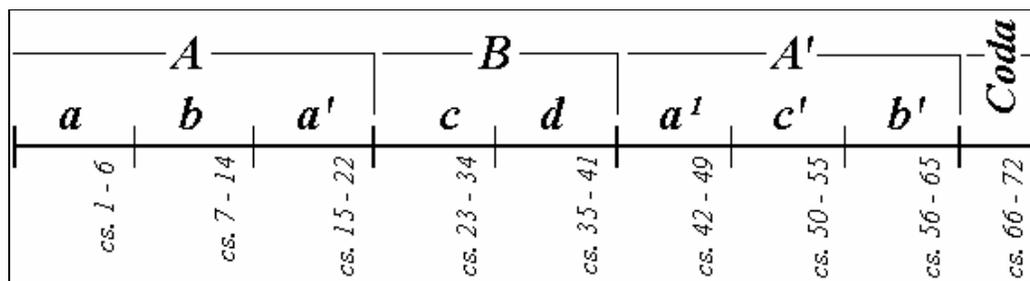
Forma Ternaria compuesta

“Estas piezas no suenan bien en “los salones brillantemente iluminados” donde la gente que no conoce de música suele congregarse. Éstas son conversaciones entre el piano y uno mismo; no está demás aplicar un poco de sensibilidad con aquellos agradables días lluviosos” Inscripción que aparece en la portada manuscrita del libro “imágenes olvidadas”, de Debussy (Bryn (1977). Images Oubliées. Ver bibliografía).

Ésta zarabanda es una pieza introspectiva y reflexiva que de ningún modo incita al baile, sólo a la contemplación. La factura de la obra refleja dos modos de escritura, en el primero se efectúan movimientos por grados conjuntos y en el segundo, se desarrolla la melodía junto con un bloque de acordes que acompañan.

La pieza se enriquece con una amplia cantidad de cambios dinámicos así como de un extenso y variado empleo de articulaciones. También se hallan algunas retenciones y cambios en la velocidad que resaltan la hermosa gama de colores y atmósferas, reflejadas a través de los acordes.

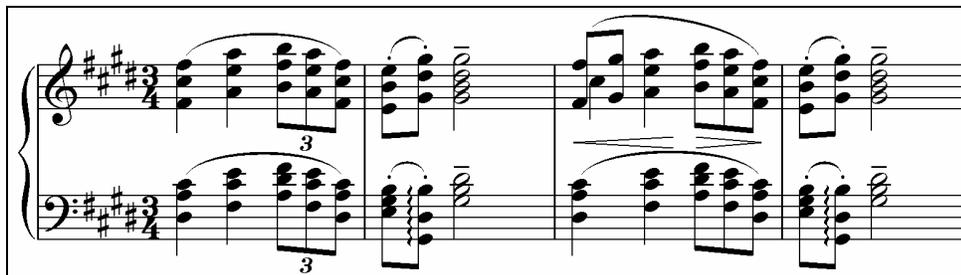
Figura 65. *Pour le piano (sarabande)*. Diagrama para la forma.



La construcción formal a diferencia del movimiento anterior bastante clara, y enmarcada dentro de las formas de danza, siguiendo los requerimientos del género (zarabanda).

El primer periodo (**a**) maneja acordes que se mueven paralelamente, lo cual deriva el inconfundible aire musical impresionista.

Figura 66. *Pour le piano (sarabande)*. Compases 1 al 4.



El periodo siguiente o **b** introduce un nuevo tema escrito sobre una textura diferente, en la que se trata una melodía (canto) acompañada de acordes equivalentes rítmicamente entre sí, como ya había mencionado antes.

El movimiento de la melodía desarrolla sus frases de a dos compases como en **a**, pero ésta vez el movimiento ondulatorio de las voces es contrario al anterior.

Figura 67. *Pour le piano (sarabande)*. Compases 9 al 13.



Para finalizar la primera sección, el compositor retoma la temática de **a**, y varía la segunda frase del periodo concluyendo en un registro muy grave.

Al contrario de lo que es costumbre la sección central o **B** no presenta ningún tema contrastante, pues se escribe con pocas diferencias desde las indicaciones de articulación y dinámicas, hasta el material temático.

La última sección o **A'** reitera los temas de las dos primeras secciones, comenzando por el tema principal modulado a Re mayor con mucho aire y espíritu, luego retoma **c** pero, aparentando un nuevo tema al disponer las voces de diferente modo y exponiendo una nueva y fresca armonía.

Seguidamente aparece el tema **b**, pero con variantes por lo que se debe llamar **b'**. El carácter ésta vez se muestra mucho menos introspectivo durante los compases 56 al 59, que están escritos en un amplio *fortissimo* hasta apagarse súbitamente en el compás 60.

Un compás antes de la coda, es decir en el compás 65 hay un nuevo modelo de articulación a manera de *poids porté*. La coda hace un movimiento anti-climático ascendente en la dirección de las voces, pero descendente en la intensidad sonora hasta desvanecer el sonido.

En conclusión es posible percibir éste movimiento como una imitación del sonido mismo, pues partiendo desde cada sección hasta la forma completa, Debussy desarrolla el material comenzando por la simple aparición del sonido hasta un clímax que culmina en su propia evaporación.

4. SERGEI VASYLEVICH RACHMANINOV (ó RACHMANINOFF)

Etudes-Tableaux (Estudios-Cuadros) Op.33: No.6 (7) en Mi bemol Mayor.

*“En mi música, siempre trato de expresar
lo que es importante para mí,
Tan simple y directo como me sea posible.
Cuestiones de amor, amargura, dolor o
religión. Éstos sentimientos hacen
parte de mi música”
S. Rachmaninov¹*

4.1. BREVE RESEÑA SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE RACHMANINOV:

Nacido el primero de abril de 1873 en Semiónovo, Rusia a Rachmaninov se le considera como el pianista y compositor más influyente de la escuela pianística romántica rusa del siglo XX. Realizó sus estudios guiado por grandes maestros, pianistas y compositores de la época, entre ellos Arensky y Nikolai Sverev, con quien paralelamente estudio el compositor y pianista Alexander Scriabin (precisamente otro gran compositor y pianista de la época).

Durante la vida de Rachmaninov hubo gran cantidad de corrientes musicales que crecieron como respuesta a las revoluciones nacientes en los siglos XIX y XX, entre ellas la revolución industrial que promovería novedosos movimientos protagonizados por figuras como Sergei Prokofiev y Dimitry Shostakovich; Pese a ello Rachmaninov se mantuvo siempre firme a la percepción de la música como reflejo del interior del ser humano.

¹ Rachmaninov, 1941, Citado para Unitel por Roger Clement (traducido para el presente trabajo, 2008)

A pesar de haber abordado con muy poca frecuencia los géneros populares rusos, en la producción de Rachmaninov se encuentran extensas y profundas melodías típicamente rusas, con las cuales logra dibujar extensos paisajes que generan sensaciones de dimensión y oscuridad.

La característica escritura de Rachmaninov se halla renuente de sencillez expresiva y técnica, tratando siempre de exaltar las cualidades y posibilidades del intérprete y de la música misma. Ello con el uso de dramáticos discursos que se apoyan de una textura musical y acústica robusta y espesa.

Tristemente Rachmaninov falleció lejos de su amada Rusia el 28 de marzo de 1943 en Beverly Hills (California) a sólo cuatro días de su cumpleaños número 70. Su muerte se debió a un cáncer de pulmón provocado aparentemente por su inclinación hacia el tabaquismo.

Rachmaninov legó a la humanidad un gran número de obras que abarcan con gran habilidad una importante variedad de géneros pero, mayormente centrado en la producción para piano. Entre dichas obras se encuentran:

- ◆ **Para piano:** Preludio Op.3 No.2, Dos series de preludios Op.23 y Op.32 y dos series de estudios para piano "*Etude-Tableaux*" Op.33 y Op.39; seis momentos musicales Op.16, las variaciones sobre un tema de Chopin Op.22 y sobre un tema de Corelli Op.42; dos sonatas para piano Op.28 y Op.36, además de varias cadenzas, transcripciones y paráfrasis para piano.
- ◆ **Música de cámara:** Dos suites para dos pianos Op.5 y Op.17, música para cuatro y seis manos, incluyendo algunas transcripciones; una sonata para cello y piano Op.49, dos *Tríos Elegiacos* y dos cuartetos de cuerdas.
- ◆ **Para los géneros orquestales y/o con instrumento solista:** Cuatro conciertos para piano, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* Op.43, el

poema sinfónico Op.29 “*La isla de los muertos*” y tres sinfonías terminadas.

- ◆ **Para los géneros vocales:** *Vocalice* Op.34 No.14, tres óperas terminadas (“*The Miserly Knight*” Op.24, “*Francesca da Rimini*” Op.25), la cantata “*Primavera*” Op.20 y algunas canciones; además de otras obras para voz y orquesta.

4.2. EL ESTUDIO

Un estudio es en música, un género compuesto para que el intérprete pueda centrar o enfatizar su trabajo en una o varias dificultades técnicas e interpretativas, ello con el fin de mejorar y perfeccionar dichos aspectos.

Entre los objetivos técnicos más comúnmente abordados en los estudios encontramos: intervalos (armónicos) por terceras, sextas, octavas, acordes, arpeggios, arpeggiatos, staccatos y legatos, dinámicas **ff** - **pp** (control del peso y la fuerza), velocidad, voces ocultas, colores tímbricos y dificultades rítmicas como tresillos contra dosillos etc.

En el barroco no se hallan ejemplos de estudios como género, sin embargo existen otras formas musicales que tenían casi el mismo objetivo, tal es el caso de la fuga (para teclado) y del preludio. Un ejemplo básico de ello son los dos libros del clave bien temperado de J. S. Bach, además de algunos casos aislados como el *solfeggietto* de C.P.E. Bach.

Ya en el clasicismo, compositores como Cramer, Clementi y Czerny produjeron un gran número de estudios con multiplicidad de objetivos técnicos. Estos estudios acompañaban al pianista desde sus inicios hasta la madurez pianística, además proporcionaron el valor y la importancia de este en la práctica diaria del intérprete. La forma en estos estudios es sencilla y su desarrollo temático se basa casi siempre en una sola dificultad.

Por otro lado en el romanticismo el estudio adquiere un nuevo carácter como pieza de concierto gracias a los tres ciclos de estudios de F. Chopin, dicha innovación consistía en que éstos podrían mantener su desarrollo específico en términos técnicos sin descuidar el desarrollo musical, haciéndolos más atractivos al oyente

Del mismo modo son muchos los compositores que lo han adaptado a sus revolucionarias ideologías musicales, tal es el caso de Claude Debussy y George Ligeti. Incluso el estudio pasó de ser una pieza suelta para conformar obras de gran forma; así podemos encontrar los “*estudios sinfónicos, en forma de tema con variaciones*” Op.13 de Robert Schumann, los dos libros de Johannes Brahms “*Tema con variaciones, sobre un tema de Paganini*”, las ya mencionadas dos suites de estudios del Op.5 de Adolf von Henselt (Pág. 84) además de quienes bajo éste género adaptan piezas concertantes, características y de salón, es el caso de Edward MacDowell y Clara Schumann.

Entre los compositores que han abordado con mayor éxito éste género podemos encontrar, además de los ya mencionados a Hummel, Moscheles, Chopin, Liszt, Alkan, Saint-Saëns, Moszkowski, Lyapunov, Scriabin, Rachmaninov y Godowsky entre otros, cada uno tratando de enfocarse hacia nuevos conceptos.

Para el piano, el estudio ha sido un género de gran aceptación y popularidad, ejecutado en la mayoría de los recitales y concursos del instrumento y a partir del romanticismo encarna en muchos casos, las habilidades del pianista virtuoso que representaron Liszt y Chopin en su época.

4.3. ETUDES-TABLEAUX Op.33 y Op.39

Son dos los ciclos de *Etudes-Tableaux* (en español *Estudios-Cuadros*) compuestos por S. Rachmaninov, siendo su primer grupo aquel conocido hoy en día como Op.33. Su composición se llevó a cabo durante una de las estadias de verano del compositor en *Ivanovka*, finca de los Satins, cerca de Tambov, Rusia, entre agosto y septiembre de 1911. Aunque el compositor decidió para entonces, publicar sólo 6 de los nueve compuestos (Glover, Angela, 2003, Capitulo 4: Etudes-Tableaux).

Para su segundo ciclo de estudios Op.39, Rachmaninov continua el planteamiento musical del Op.33. La publicación se hizo en el año de 1917 y se suele considerar que si bien, no todos, la mayoría de los estudios están escritos como variantes sobre el tema del *dies irae* (Glover, Angela, 2003, Capitulo 4: Etudes-Tableaux). Aunque se desconoce la real temática de cada estudio.

En su forma los dos ciclos de estudios-cuadros son muy similares al set de 10 preludios del Op.32 del mismo compositor, habiendo sólo ciertas especificaciones técnicas que los diferencian formalmente. Entonces lejos de ser sólo piezas de estudio, los *Etude-Tableaux* son piezas con mucha expresión y contenido musical.

Por otro lado, la proposición que incita (tal vez indirectamente) a encuadrar éstos estudios por la misma línea temática de la obra programática de Modest Mussorgsky "*Cuadros de una exposición*", con obras del pintor suizo Arnold Böcklin para el caso de los *tableaux*, (tal vez por pintar unas cinco versiones de "*la Isla de los muertos*", sobre las cuales se inspiró supuestamente Rachmaninov para componer su poema sinfónico Op.29 con el mismo nombre), es según mi criterio no más que una errada idea.

Si bien es cierto que al parecer los *etudes-tableaux* son piezas que cuentan con un programa (título siguiente) el hecho de no conocerlo obliga a hacer de pinturas a las piezas mismas. Proponiendo de éste modo una interesante aplicación narrativa a un estilo de música destinado para otros fines al representar con la música escenarios, imágenes, recuerdos etc. tal y como lo hace una pintura.

4.4. ETUDE-TABLEAU, EN MI BEMOL MAYOR, Op.33 No.6 (7)

Éste estudio originalmente publicado en 1911 como el cuarto estudio del Op.33, hace parte del primer ciclo de estudios del compositor (*Op.33*) que consta de ocho números, el otro ciclo (*Op.39*) de 1917 contiene nueve. No obstante la nomenclatura de los estudios es confusa ya que en su primera publicación, el estudio No.4 en la menor del Op.33 fue publicado como el No.6 del Op.39 y los estudios No.3 en do menor y el No.6 en re menor (del Op.33 actualmente) fueron publicados póstumamente. Luego los dos estudios póstumos junto con el ya mencionado No.4 fueron reubicados en el Op.33, creando el resultado conocido hoy en día.

El nombre “escena en la feria” se le debe a éste estudio por la descripción que dio Rachmaninov al compositor, director y musicólogo Italiano Ottorino Respighi (según comentó él mismo), quien orquestó cinco de los estudios para su “*Cinq etudes-tableaux*” (cinco estudios-cuadro) P.160:

1. “*La mer et Les mouettes*” (*El mar y las gaviotas*). Después del estudio en la menor Op.39 No.3.
2. “*La foire*” (*la feria ó escena en la feria*). Después del estudio en Mi bemol mayor Op.33 No.4 (Actualmente Op.33 No.6 o 7)
3. “*Marche funebre*” (*Marcha fúnebre*). Después del estudio en do menor Op.39 No.7.

4. “*La Chaperon rouge et le Loupe*” (*Caperucita roja y el Lobo feroz*). Después del estudio en la menor Op.39 No.7.
5. *Marcha ó Marcha oriental*. Después del estudio Re mayor Op.39 No.9.

4.4.1. ANÁLISIS FORMAL

Nombre: Etude-Tableau Op.33, No.6 (7) “*La feria*”.

Tonalidad: Mi bemol mayor (E^b)

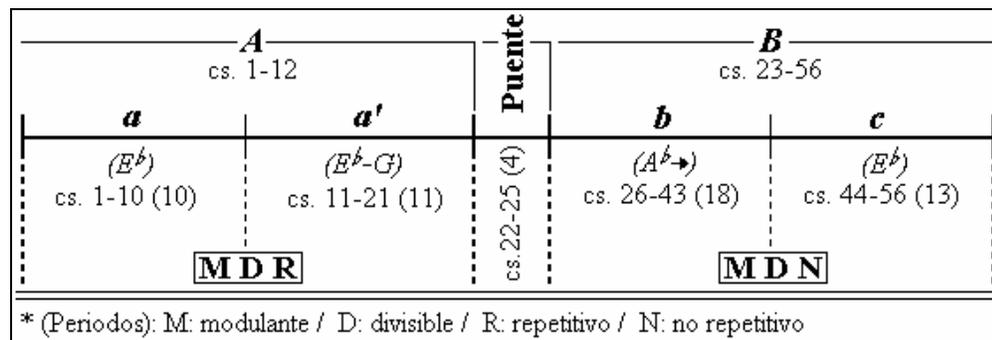
Compás: 2/2, variantes: 3/2.

Indicación de tiempo: Allegro con fuoco.

Duración aproximada: 2 minutos

Forma binaria simple.

Figura 68. Etude-Tableau. Diagrama para la forma (Op.33 No.6 ó 7)



El primer periodo (**A**) divide claramente el material en dos semiperiodos, incluyendo como entrada para ambos casos (**a** y **a'**) elementos que resuenan como campanas (elemento característico en la música de Rachmaninov). Igualmente ésta entrada se puede ver como una alborotosa fanfarria (recordando la confesión de Rachmaninov sobre la temática del cuadro):

Figura 69. Etude-Tableau. Compases 1 al 4.

Cada semiperiodo (**a** y **a'**) trata el mismo material temático aunque con algunas diferencias y variantes (tonalidad y temas nuevos que funcionan como puentes de unión).

Es de apreciar que a comparación de los otros estudios-cuadros tanto del Op.33 como del Op.39, la estructura formal de éste se delimita con bastante claridad y formalismo, resguardando los rasgos tradicionales clásicos.

Durante el transcurso del estudio se puede ver al canto (voz de soprano) posicionado tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, igualmente se observan texturas con algún tratamiento polifónico y/o con elementos de pregunta y respuesta:

Figura 70. Etude-Tableau. Compases 33 al 35.

Las indicaciones de articulación, dinámicas y acentos son ricamente proporcionadas por el compositor en la partitura, sobretodo en la segunda sección (**B**) como se muestra en la ilustración anterior.

El segundo periodo se anticipa por un corto puente (ver figura 68). El carácter se torna algo marcial pero siempre impetuoso. De igual manera se hace más notorio el empleo de grandes acordes y las dificultades específicas de éste estudio.

La zona de clímax se halla en el último semiperiodo (b') en medio de una batahola de grandiosos acordes de sonoridad *fanfárrica*, muy al estilo del compositor (recordando por ejemplo la famosa *cadenza* del concierto para piano No.3 Op.30, del mismo compositor. Ver figura 71).

4.4.2. PROBLEMAS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS

- ⌘ La dificultad del presente estudio se centra en el manejo de una gran textura de acordes que además describen ágiles y grandes saltos, ejecutados sobre un tiempo bastante rápido y con alta precisión. Por otro lado dichos saltos pueden recorrer tanto distancias paralelas como contrarias y de equivalencias diferentes.
- ⌘ El sonido sinfónico que exige la interpretación de éste estudio demanda de gran fuerza, peso y control de lo mismos.
- ⌘ Entre los compases 37 – 38, hay acordes que no se pueden tocar como están escritos por su gran tamaño y según se puede apreciar en la grabación de Rachmaninov, hay que tocarlos con un rápido arpeggiatto.

Figura 71. Etude-Tableau. Compases 37 al 39.

- ⌘ El motivo en el cuadro (figura 72) puede considerarse como el tema a resaltar, sin embargo en los trémolos en los acordes de la mano derecha puede mostrarse la voz oculta más alta del acorde (como es usual) o la más baja, siendo ésta la más fácil de resaltar debido al peso del dedo 1.

Figura 72. Etude-Tableau. Compases 44 al 45.

Sin embargo la grabación de Rachmaninov de éste estudio muestra que no se deben exagerar resaltando una línea melódica sino más bien buscando un buen balance del conjunto de las voces.

- ⌘ Los acordes a trémolo (Figura 72) no se deben tocar con el solo movimiento de la mano (como un trémolo), pues así se puede producir un sonido desordenado y disparejo. Se aconseja ayudar articulando con los dedos para un mejor control y balance.

5. JUAN CARLOS REY TOLOZA

Pasillo en La bemol mayor Op.2, No.1.

5.1. PASILLO

En música, el pasillo es un género musical hispano (se extendía por la antigua Gran Colombia), oriundo de la Nueva Granada (actual Colombia). Aunque éste hecho es algo discutido entre algunos países latinoamericanos.

El pasillo se halla presente como ritmo folclórico en Colombia, Ecuador, Panamá, Perú, Costa Rica y Venezuela, siendo junto al Bambuco, los dos géneros más representativos del folclor musical Colombiano.

El origen etimológico del término pasillo proviene de pequeños saltos, tal vez como producto de la forma de bailarse (saltos cortos) ó para el caso de Colombia, de su ritmo característico.

El pasillo se interpreta mayormente en pequeñas agrupaciones de cuerdas (como duetos, tríos, cuartetos y quintetos) interpretados con guitarras y algunos instrumentos folklóricos como el tiple y la bandola, además pueden ir como acompañantes de la voz. Igualmente hay pasillos escritos para piano solista ó acompañante.

Sin embargo la propuesta de hoy en día conocida como “la nueva música colombiana”, reforma dichas agrupaciones recorriendo y mezclando la gama de instrumentos folclóricos, clásicos y modernos.

Por otro, se hallan dos clases de pasillos colombianos: Pasillo cadencioso o lento y pasillo fiestero (más alegre). Fueron Luís A. Calvo, Adolfo Mejía, Emilio

Murillo Chapul quienes pusieron al pasillo Colombiano a un nivel de salas de concierto (similar al de las mazurcas de Chopin, por ejemplo).

5.2. PASILLO EN LA BEMOL MAYOR Op.2, No.1

Nombre: Pasillo en la bemol mayor No.1, Op.2.

Tonalidad: la bemol mayor (A^b)

Compás: 3/4.

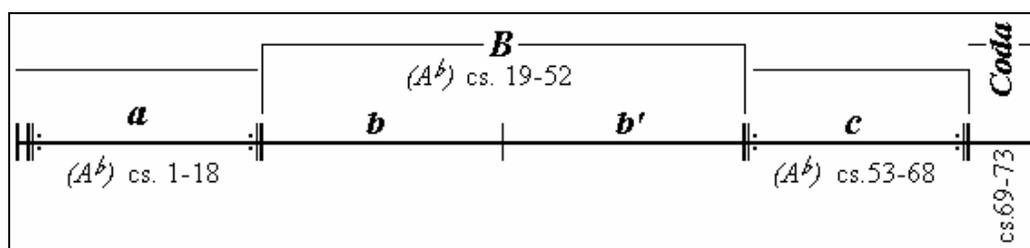
Indicación de tempo: Vivace – con fuoco.

Duración aproximada: 2:20 segundos

Forma libre por secciones.

La presente pieza se trata de la evocación de una escena de fiesta campesina, por otro lado, cabe aclarar que el estilo musical no pretende ser cercano al movimiento de “la nueva música colombiana”.

Figura 73. Pasillo. Diagrama para la forma.



Revisado y mejorado para el presente proyecto de grado, éste pasillo fue mi primera composición musical, hecha hacia el año 2004. En su forma se tratan cortas secciones con contrastes interpretativos pero sin contrastes tonales, además no debe de interpretarse con un riguroso ritmo, sino más bien en respuesta a la música misma.

En la primera sección tenemos un periodo de carácter sencillo y alegre que se debe tocar con cierta ligereza.

El carácter general de la segunda sección requiere un desarrollo más cantable y expresivo, además se dispone de una armonía mas diversa que en la sección anterior.

La tercera sección debe ser tocada con energía y vitalidad, de modo que se encuentren contrastes interpretativos entre las secciones. En último lugar, se dispone de una coda presentada sin ser antecedida por la acostumbrada maniobra de *da capo*.

CONCLUSIONES

- ◆ La realización de investigaciones como el presente trabajo, permiten una mejor comprensión del lenguaje musical que compone un programa tan diverso estilísticamente como el aquí tratado.
- ◆ No hay camino que guíe más certeramente a la correcta interpretación de una obra musical, que aquel construido sobre la comprensión del lenguaje del compositor y del entorno que inspira e influye su creación.
- ◆ La obra de J. S. Bach es especialmente interesante pues contiene gran cantidad de elementos ocultos que tratan fervorosamente aquellos temas cercanos a su corazón, a su espíritu y a Dios.
- ◆ A pesar de no haber ninguna posibilidad de crear algo completamente nuevo, musicalmente, cada compositor busca el modo de aplicar elementos derivados de su capacidad de abstraer el conocimiento de la cultura universal, para proporcionar frescura a su discurso.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Breitkopf & Härtel (1866) Band 14 Clavierwerke. Band 3. Das Wohltemperirte Clavier. Leipzig.
- ◆ Bruhn, Siglind (1991). J. S. Bach's Well-Tempered Clavier. In-depth Analysis and Interpretation. Vol. 1. Ed. MAINER International LTDA (Hong Kong).
- ◆ Círculo de lectores S.A. (1977). Lexis/22 Vox. Volumen 3. Madrid, España.
- ◆ _____. Volumen 6. Madrid, España.
- ◆ _____. Volumen 17. Madrid, España.
- ◆ _____. Volumen 19. Madrid, España.
- ◆ Glover, Angela (2003). An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff. Florida State University.
- ◆ John Burrows (2006). Música clásica, Pág.116. Guías Visuales Espasa, citado en <http://es.wikipedia.org>, 2007.

- ◆ La ilustración española y americana No.32, Pág. 506 disponible en: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/05814060033758139710046/204976_009.pdf.
- ◆ Leber, Sigmund (1876). Beethoven Sonatas. Oliver Ditson, Boston.
- ◆ Mawr, Bryn (1977). Images Oubliées. Theodore Presser Company. Pennsylvania.
- ◆ Moreno i Morera, Modest (2001). "Nun Komm, der Heiden Heiland". Revista mensual de publicación en Internet, Número 23º - Diciembre. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo23/modest.html>.
- ◆ Musyka (1983). Ludwig van Beethoven, 32 sonatas para el fortepiano. Vol. 2 (Ed. Comentada: Artur Schnabel). Moscú.
- ◆ Peters, C.F (1920) Sonaten für Klavier zu zwei Händen (Ed. Max Pauer)
- ◆ Restrepo, Darío Valencia (2000 – 2001). Notas sobre la vida y obra de Bach, Pág. 54. Medellín.
- ◆ Real Academia Española (RAE). Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>.
- ◆ Schirmer, G (1893). Vol.13. the Well-Tempered Clavier, Bk.1. (Ed. Comentada: Carl Czerny). New York.
- ◆ Smith, Timothy A. (2002). Well-Tempered Clavier, Book 1. Disponible en: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i04.html>.

ENLACES DE INTERNET

- ◆ http://klassicaa.com/info_detalle.asp?categoria=1&idInfo=365
- ◆ <http://membres.lycos.fr/mbaron/esp/c-imitations.htm>
- ◆ <http://www.geocities.com/royhowat/1894.html>
- ◆ <http://www.karadar.com/Cataloghi/beethoven.html>
- ◆ <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListBiamonti01.html>
- ◆ <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/LvBeethoven-Obras-Opus.html>
- ◆ <http://www.naxosdirect.com/title/8.550167>
- ◆ <http://www.uquebec.ca/musique/oeuvres.html>
- ◆ <http://www-personal.umich.edu/~bpl/larips/wtc-1722-from-1911-grove.gif>

DISCOGRAFÍA

(Por orden cronológico según el compositor)

- ◆ GERMAN ORGAN MUSIC: Naxos (<http://www.naxos.com>), (1993). Volume I [CD 8.55964]. Joseph Pain, Organ.
- ◆ BACH, ADVENT CANTATAS: Deutsche Grammophon (<http://www2.deutschegrammophon.com>), [CD 463 5882]. John Eliot Gardiner, Director.
- ◆ BACH, COMPLETE ORGAN MUSIC: Musical Concepts (<http://www.musicalconcepts.net>), [MC 191]. Walter Kraft, órgano.
- ◆ J. S. BACH, THE WELL-TEMPERED CLAVIER: Naxos, (1949-1951). Wanda Landowska, Clavicordio.
- ◆ J. S. BACH, THE WELL-TEMPERED CLAVIER: RCA [Victor Europe, 4 CD's. GD 60949]. CD No.1. Sviatoslav Richter, Piano.
- ◆ BACH, THE WELL-TEMPERED CLAVIER. Book 1 [2 CD's. 414368-2]: London. Andras Schiff, Piano.
- ◆ BACH, THE WELL-TEMPERED CLAVIER [4 CD's. CDS44291/4]: Hyperion Records (<http://www.hyperion-records.com>), (2007). CD No.1. Angela Hewitt, Piano.
- ◆ COMPLETE BEETHOVEN EDITION: Deutsche Grammophon. Vol II Konzert [5 Cd's].

- ◆ BEETHOVEN, THE COMPLETE PIANO SONATAS [10 CD's. B0000041DZ]: Decca & Philips (<http://www.deccaclassics.com>). CD No.7. Alfred Brendel, Piano.
- ◆ BEETHOVEN, PIANO SONATAS: Naxos. Vol.8 [CD 8.550167]. Jenő Jandó, Piano.
- ◆ BEETHOVEN, THE PIANO SONATAS [9 CD's. 463130-2]: Deutsche Grammophon (Collectors Edition). CD No.3. Daniel Barenboim, Piano.
- ◆ BEETHOVEN, PIANO SONATAS & HEROIC VARIATIONS: Deutsche Grammophon, (1986). [Vol.1 453 221-2] CD No.1. Emil Gilels, Piano.
- ◆ CLAUDE DEBUSSY. THE COMPOSER AS PIANIST [Pierian 0001]: Pierian. The Caswell collection Vol.1. Claude Debussy, Piano.
- ◆ DEBUSSY, COMPLETE PIANO WORKS: Decca. Vol.1 [B000004294]. Jean-Yves Thibaudet, Piano.
- ◆ DEBUSSY: COMPLETE PIANO MUSIC [5 CD's. NI 1773]: Nimbus records (<http://www.wyastone.co.uk/nrl/index.html>). CD No.1. Martin Jones, Piano.
- ◆ RACHMANINOV PLAYS RACHMANINOV, Solo works and transcriptions RCA: [Victor Gold Seal, Catálogo No.7766, B00000E6ET]. Sergei Rachmaninov, Piano.
- ◆ RACHMANINOV, ETUDES-TABLEAUX (Complete) [CC 72057]: Challenge records (<http://www.challenge.nl>). Nikolay Lugansky, Piano.
- ◆ RACHMANINOV: MUSIC FOR 2 PIANOS [2 CD's. B00000427M]: London. Vladimir Ashkenazy, Piano.

VIDEOGRAFÍA

- ◆ ENTRE CUATRE -Z- YEUX, CLAUDE DEBUSSY: ¹ TDK UK, Euro Arts. Paul Smaczny, director. Daniel Barenboim, Piano [DVD].
- ◆ BARENBOIM ON BEETHOVEN, Staatsoper Berlin: Emi Classics, (2005). Barenboim, Piano. Disco No.4 [DVD].
- ◆ J. S. BACH, GREAT COMPOSERS: NVC ARTS / THIRTEEN / WNET co-production.
- ◆ L. BEETHOVEN, GREAT COMPOSERS: NVC ARTS / THIRTEEN / WNET co-production.
- ◆ J. S. BACH, MUSIC MAESTRO: Rombo. Cromwell production (1992).