

**BREVE ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES K 500 EN SI BEMOL MAYOR DE
MOZART Y VARIACIONES OP. 21 No 1 EN RE MAYOR DE BRAHMS
ALGUNAS RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

SANDRA ISABEL PÉREZ VÁSQUEZ

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2010**

**BREVE ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES K 500 EN SI BEMOL MAYOR DE
MOZART Y VARIACIONES OP. 21 No 1 EN RE MAYOR DE BRAHMS
ALGUNAS RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

SANDRA ISABEL PÉREZ VÁSQUEZ

**Monografía de grado, presentada como requisito parcial
para optar al título de Maestra en Música
con énfasis en interpretación**

Asesor: Maestro Gustavo Yepes

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2010**

Nota de aceptación:

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Medellín, mayo de 2010

*A mí mamá, que me ha apoyado durante todos estos años
y a quien le debo el estar donde estoy.*

AGRADECIMIENTOS

Al Maestro Gustavo Yepes, asesor de la monografía, por su acertada y valiosa orientación.

A la Maestra Blanca Uribe, por su infinita sabiduría y su apoyo constante.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. LAS VARIACIONES	12
1.1 VARIACIONES SECCIONALES	12
1.2 VARIACIONES CONTINUAS	13
2. DOCE VARIACIONES PARA PIANO K 500 WOLFGANG AMADEUS MOZART	15
2.1 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA PIANÍSTICA DE MOZART	15
2.1.1 Técnica pianística de Mozart y consideraciones organológicas	16
2.2 DOCE VARIACIONES PARA PIANO K 500- ANÁLISIS	17
2.2.1. Tema	17
2.2.2. Variación	19
2.2.3. Variación II	20
2.2.4. Variación III	21
2.2.5. Variación IV	22
2.2.6. Variación V	23
2.2.7. Variación VI	24
2.2.8. Variación VII	24
2.2.9. Variación VIII. Maggiore	25
2.2.10. Variación IX	26
2.2.11. Variación X	27
2.2.12. Variación XI	29
2.2.13. Variación XII	30
3. VARIACIONES SOBRE UN TEMA ORIGINAL OP. 21 NO 1 EN RE MAYOR JOHANNES BRAHMS	33
3.1 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA PIANÍSTICA DE BRAHMS	33
3.1.1 Variaciones para piano	34
3.1.2 Técnica pianística de Brahms y consideraciones organológicas	36

3.2 VARIACIONES SOBRE UN TEMA ORIGINAL OP. 21 N° 1 EN RE MAYOR-ANÁLISIS38

 3.2.1 Thema.....39

 3.2.2 Variación I.....40

 3.2.3 Variación II.....42

 3.2.4 Variación III.....43

 3.2.5 Variación IV44

 3.2.6 Variación V46

 3.2.7 Variación VI48

 3.2.8 Variación VII50

 3.2.9 Variación VIII52

 3.2.10 Variación IX54

 3.2.11 Variación X55

 3.2.12 Variación XI57

4. CONCLUSIONES62

BIBLIOGRAFÍA64

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Tema Allegretto	18
Figura 2. Variación I.....	19
Figura 3. Variación II.....	20
Figura 4. Variación III.....	21
Figura 5. Variación IV	22
Figura 6. Variación V	23
Figura 7. Variación VI	24
Figura 8. Variación VII	25
Figura 9. Variación VIII	26
Figura 10. Variación IX	26
Figura 11. Variación X	28
Figura 12. Variación XI	30
Figura 13. Variación XII	31
Figura 14. Plano general de la obra.....	38
Figura 15. Thema.....	40
Figura 16. Variación I. <i>più mosso</i>	41
Figura 17. Variación II.....	42
Figura 18. Variación III.....	44
Figura 19. Variación IV	45
Figura 20. Variación V	47
Figura 21. Variación VI	49
Figura 22. Variación VII	51
Figura 23. Variación VIII	53
Figura 24. Variación IX	54
Figura 25. Variación X	56
Figura 26. Variación XI	58

RESUMEN

El análisis, la deconstrucción de una obra, enriquece enormemente la interpretación, pues ayuda a entender el significado de los elementos que estructuran la música que se está ejecutando. Un intérprete debe ser muy puntual y certero a la hora de elegir los aspectos más relevantes de cada pieza o de cada parte de la pieza que se desea analizar y buscar aquellas cosas que conduzcan a una mejor ejecución.

En el presente trabajo se analizarán dos piezas del repertorio para piano: Variaciones Op. 21 No. 1 en Re Mayor de Johannes Brahms y Variaciones en Si bemol Mayor K 500 de W. A. Mozart. Se seleccionaron estos compositores por la importancia que revisten sus obras dentro del repertorio pianístico y, además, porque se destacan en la utilización de la forma variación como técnica compositiva.

Cada variación tiene una característica relevante, ya sea a nivel armónico, melódico o técnico; el análisis se enfocará en estos aspectos destacados para poder hacer unas recomendaciones interpretativas, producto de un trabajo teórico y práctico (de ejecución) conjunto.

PALABRAS CLAVE: Variaciones, Brahms, Beethoven, Variaciones Op. 21 No1, Variaciones K500.

INTRODUCCIÓN

La variación es una de las técnicas de composición más antiguas y ha logrado mantenerse presente en los diferentes períodos de la música. Puede hacer parte de una obra, por ejemplo como movimiento en una sonata; puede utilizarse como una técnica en una sección o convertirse en una pieza independiente. Compositores como Brahms y Beethoven aportaron enormemente a la evolución de este género musical.

Este trabajo pretende analizar dos series de variaciones para entender la construcción de este tipo de obras y determinar qué elementos pueden ser utilizados para llegar a una mejor interpretación de las mismas: Variaciones en Si bemol Mayor KV 500 de W. A. Mozart y Variaciones sobre un tema original Op. 21 No 1 en Re Mayor de J. Brahms.

Las obras que se van a analizar han sido interpretadas por la autora del presente trabajo y es por esto que fueron seleccionadas, pues para cumplir con el objetivo final de hacer las recomendaciones interpretativas, es necesario conocer bien, como intérprete, dichas obras.

Las variaciones han sido utilizadas en la música desde hace varios siglos, especialmente en la de teclado; sin embargo, cada compositor le ha dado un tratamiento particular a esta técnica, enriqueciéndola con su estilo personal.

No se puede interpretar de la misma forma una variación barroca que una variación romántica, mucho menos si estamos hablando de un compositor como Brahms, que innovó completamente en este género. Otro aspecto importante, dentro del contexto histórico, es conocer un poco más sobre el desarrollo del instrumento, pues cada uno de los compositores sobre los cuáles se trabajará

escribió para un instrumento diferente ya que desarrollaron su obra a la par de la evolución del piano.

En el medio musical en el que nos movemos en la actualidad, se exige mucho más compromiso del ejecutante y es importante contar con fundamentos teóricos claros para poder tomar las diferentes decisiones interpretativas.

La metodología utilizada para la elaboración de la presente monografía se estructuró de la siguiente forma: un breve marco teórico que permite definir la estructura de las variaciones con el soporte de diversos materiales bibliográficos y, a partir de éste, se realizó un análisis de cada una de las obras a nivel histórico, formal, armónico y pianístico. No todas las variaciones tienen un exhaustivo análisis que cubre todos los niveles mencionados, pues se trata de profundizar en el aspecto que aparezca más relevante en cada una de ellas

Finalmente, con la información encontrada a través del análisis y la experiencia de la ejecución de las obras, se extraerán los elementos teóricos pertinentes para la interpretación y se redactarán unas conclusiones.

1. LAS VARIACIONES

La Variación es una forma musical de las más antiguas que se conocen. En España se comenzó a llamar Diferencia y casi todos los compositores desde el siglo XVI en adelante la han usado.

En una variación el tema debe ser fácil de retener para poder identificarlo en sus posteriores apariciones; debe estar planteado con sencillez para no anticipar las transformaciones que va a tener a través del desarrollo de la pieza y debe ser discreto, moderado, para no competir en importancia con las variaciones.

Las variaciones se dividen en dos grandes categorías:

- Variaciones seccionales.
- Variaciones continuas.

1.1 VARIACIONES SECCIONALES

Son una de las prácticas instrumentales más antiguas; pueden encontrarse desde el siglo XVI en la música para laúd (o vihuela) y teclado en España, donde eran llamadas Diferencias, e Inglaterra.

Están basadas en un tema que tiene uno o más períodos con una clara pausa al final del tema y de cada variación. Esta forma puede hacer parte de un trabajo más extenso como ser el movimiento de una Sonata o Suite, pero también se constituye como una composición independiente.

Para desarrollar la variación es necesario cambiar algunas características del tema original y retener otros. Cambiar todo destruiría el elemento de la repetición, y conservar todo igual impediría presentar elementos nuevos y ambas técnicas, repetición y novedad, son los elementos estructurales de la forma variación.

Las variaciones seccionales utilizan varias técnicas:

- **Variación ornamental:** Por ejemplo, si la melodía está en corcheas, la variación se hace en semicorcheas, es decir, mediante división o disminución o bien, figuración en general.
- **Variación de simplificación:** La variación puede continuar con las semicorcheas pero la mano izquierda toma el tema en corchea.
- **Variación figurativa (figural):** La variación se construye sobre un motivo.
- **Variación melódica:** Aparecen nuevas melodías, pero se conserva el mismo bajo y la armonía básica.
- **Variación contrapuntística:** Imitativa, canónica.

1.2 VARIACIONES CONTINUAS

Se habla de variaciones continuas cuando el tema no es una pieza completa por sí mismo y en la sucesión de las variaciones hay una pequeña o casi imperceptible pausa entre.

Están basadas sobre un tema de una o dos frases (usualmente 4 u 8 compases) y las variaciones se suceden sin interrupción.

Dentro de este grupo encontramos los siguientes tipos de variaciones:

- **Variaciones sobre un *basso ostinato*:** Se presenta una melodía persistente en la voz más baja mientras las voces superiores van presentando los cambios.
- **Variaciones sobre una *Armonía ostinato*:** La armonía permanece invariable pero con algunos cambios melódicos o rítmicos.

Las variaciones de algunos compositores, en especial Brahms y Beethoven, contienen muchos procedimientos particulares inventados por ellos.

Las variaciones en las que la forma del tema se cambia, empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo XIX.

2. DOCE VARIACIONES PARA PIANO K 500 WOLFGANG AMADEUS MOZART

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Salzburgo 1756- 1791

2.1 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA PIANÍSTICA DE MOZART

Mozart compuso 17 sets de variaciones para piano solo y además algunas de sus obras mayores como la sonata K331 y el concierto para piano en Do menor K491 incluyen variaciones en algunos de sus movimientos.

No es desconocido que Mozart fue un intérprete célebre pero, aparte de “exquisito, genial, fluido como el aceite”, sólo se puede saber, un poco más objetivamente, sobre su forma de interpretar, a través de sus cartas. Se sabe por éstas que rechazaba los mohínes y contorsiones; no aprobaba los movimientos exagerados de los brazos ni las oscilaciones en el tiempo.

En 1777, cuando escucha tocar a Nannette Stein, Mozart escribe un relato en el que no puede evitar escribir una feroz crítica pues compartía muy pocas cosas de su forma de tocar.

Mozart acaba por criticar todo en la hija de Stein, salvando sólo un poco de instinto musical. Además de subrayar negativamente las muecas de la cara (con palabras que recuerdan de cerca las críticas barrocas en nombre del buen gusto), y junto con la condena de irregularidad rítmica, sus reproches aluden principalmente a tres gravísimos “errores”:

1. El levantamiento del brazo.
2. Una acentuación realizada con el brazo en lugar de con el movimiento del dedo.
3. El cambio de posición a través de un levantamiento y desplazamiento de la mano, y no a través de un correcto paso del pulgar¹

¹ CHIANTORE, Luca. Historia de la técnica pianística. Madrid. Alianza Editorial. 2002, p. 105

2.1.1 Técnica pianística de Mozart y consideraciones organológicas

Hasta el año de 1777 Mozart tocó indistintamente clavicémbalo, clavicordio y algunos pianofortes; sin embargo, en ese año en Augsburgo, tuvo la oportunidad de probar los pianofortes contruidos por Johann Andreas Stein y se inclinó decididamente por este instrumento que, a su modo de ver, sintetizaba lo mejor del clavicémbalo y el clavicordio, pues era expresivo pero sonoro a la vez. Stein perfeccionó, e incluso, es probable que la haya inventado, la llamada mecánica alemana, que se diferenciaba de la inglesa básicamente por permitir mayor control sobre la tecla pues al tocar se advierte mejor el peso del macillo; esta mecánica alemana, llamada después vienesa, fue la más utilizada hasta alrededor de 1830, cuando fue reemplazada por la mejorada mecánica francesa.

Se podría decir que antes de 1777, el estilo de Mozart es cembalopianístico, pero a partir de este año se puede observar una búsqueda en la sonoridad del nuevo instrumento, el pianoforte. Desde esta fecha, sus obras para piano se amplían en registro y empiezan a tener una sonoridad casi orquestal; en algunos pasajes de sus sonatas de este período, por ejemplo K 311, se piensa fácilmente en el uso del pedal de resonancia, el cual se aplicaba, en los pianos Stein, mediante un mecanismo activado por la rodilla que impresionó notablemente a Mozart. Aunque él se servía de este pedal, en sus partituras nunca se encuentra indicado su uso.

Después de 1780, cuando comienza el período vienes, es menos importante la búsqueda de la sonoridad en el piano, que la búsqueda de un lenguaje; por esta época Mozart debe componer para el público que paga por escuchar su música y por escucharlo a él y, aunque comienza a revolucionar el Concierto para piano y orquesta, haciendo uso de un gran virtuosismo y unas estructuras musicales nunca antes vistas (algo poco común si se tiene en cuenta que el Concierto para piano era, en ese entonces, música "ligera"), pronto su público lo abandona junto a

sus “Bodas de Fígaro”, pues no puede seguir acompañándolo en una propuesta tan revolucionaria.

2.2 DOCE VARIACIONES PARA PIANO K 500- ANÁLISIS

Esta serie de 12 variaciones en Si bemol Mayor para piano, no aparece en el *primer catálogo Köchel*, la edición de 1862, pero sí en el *último catálogo Köchel*, la edición de 1964, y es por eso que muchas veces se encuentra como **K^o500**.

Fue compuesta el 12 de Septiembre de 1786, cuando contaba con 30 años de edad. Durante el otoño de este año Mozart le dio gran importancia a sus composiciones para piano solo; la producción de este tipo de piezas constituía una importante fuente de ingresos. El editor Hoffmeister ideó los *cahiers* para principiantes, y las variaciones K500 fueron destinadas para éstos. Están compuestas sobre un sencillo tema de danza y, salvo algunos pasajes, no poseen el gran nivel virtuosístico de las variaciones K455 pues fueron pensadas como una pieza didáctica.

2.2.1. Tema

En el catálogo original aparece en 2/2 pero algunas ediciones indican 4/4. Esto habla de la herencia barroca que conservaban aún en el Clasicismo, donde esta diferencia no era significativa.

En el tema ya encontramos algo de variación: La melodía nuclear Sib-Re-Fa-Sib-Re (en los primeros cuatro compases) está adornada por trinos (cuando asciende) y notas de paso y apoyaturas (cuando desciende). Consta de dos partes, cada una de cuatro compases y con una semicadencia en el compás 4.

La mano derecha debe conducir la línea melódica ascendente hacia el Re agudo, sin que los trinos interrumpen este ascenso, pues como ya se dijo anteriormente, su función es adornar la melodía base; para esto, se debe apoyar, sin tensión, las notas nucleares y para que los trinos suenen ligeros y brillantes, hay que mantener la muñeca alta y no bajar las teclas hasta el fondo para que repitan fácilmente.

Es importante tener presente la armonía, pues algunas variaciones estarán un poco alejadas del motivo melódico pero conservarán la estructura armónica.

Figura 1. Tema Allegretto

TEMA.
Allegretto.

Componirt 12. Sept. 1786 zu Wien.

legato

V vi⁶ V V/V

V i⁶ IV V^{6/5} I ii⁶ V² I⁶ V V⁷ I

2.2.2. Variación

Conserva el compás. Es una variación basada en tresillos; la mano izquierda conserva, en su mayoría, las notas del acompañamiento original pero en negras. En la primera parte, el primer y tercer tiempo de cada compás tiene un trino pero es sobre cada una de las notas principales de la melodía.

En la segunda parte, el motivo de tres notas que aparece en los compases 4, 5 y 6 del tema, aparece repartido entre las dos manos (compases 4, 5 y 6 var. I). Es importante destacar con la mano izquierda la apoyatura superior Lab-Sol y Mib-Re para resaltar el momento de tensión que se crea.

Figura 2. Variación I

The image displays a musical score for Variation I, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'VAR. I.' and features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The melody is marked with a trill (tr) and includes three trills, each indicated by a red number (1, 2, 3) and a red circle. A green oval highlights a specific note in the bass staff. The second system continues the piece, with a red number (4) marking the start of a new section. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The melody is marked with a trill (tr) and includes a sixteenth-note triplet (6) indicated by a red number and a red circle. A green oval highlights a specific note in the bass staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the second system, the Roman numerals IV, V², and 6[•] are visible.

2.2.3. Variación II

La melodía conserva algunas notas cordales pertenecientes a la melodía estructural del tema, pero ya se aleja un poco de éste. Salvo algunas dominantes aplicadas, la armonía es muy similar a la inicial. Esta variación es un juego melódico, en movimiento contrario en su mayoría, entre las dos manos.

Es importante dar independencia a las dos voces de la mano derecha y que la mano izquierda vaya muy fluida y expresiva, pues es más un contrapunto que un mero acompañamiento.

Figura 3. Variación II

The image displays two systems of musical notation for Variation II. The first system is marked 'VAR. II.' and begins with a red '1' above the first measure. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with several notes circled in orange. The left-hand staff (bass clef) starts with a triplet of eighth notes marked 'legato'. Chord symbols are placed below the bass staff: V², I, V^{4/3}, I, V⁷/V, V, V/V, and V. The second system begins with a red '5' above the first measure. The right-hand staff continues the melodic line. The left-hand staff continues the accompaniment. Chord symbols below the bass staff are: I, IV, ii, V, I, ii, vi, V, vi, V7, and I.

2.2.4. Variación III

Aquí podemos encontrar muy claramente las notas del tema inicial, sobre las cuales Mozart hace una variación utilizando semicorcheas. La armonía también es similar al tema.

En la segunda parte, en la voz inferior, aparecen las tres notas descendentes que ya hemos visto desde la primera variación: Sib- La- Sol, Fa, Mib, Re (ver Thema y Var. I, compases 4, 5 y 6).

En esta variación es muy importante hacer la mano derecha muy melódica y fluida pues el constante ritmo de semicorcheas puede volverse monótono si no se conduce adecuadamente la melodía.

Figura 4. Variación III

The image displays a musical score for Variation III, consisting of three systems of piano and violin staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the violin part is in the lower staff. The score is marked 'VAR. III. legato' and includes several annotations: orange circles with numbers 1 through 6 highlighting specific notes in the piano part, and green circles with numbers 1 through 6 highlighting notes in the violin part. The piano part features a constant eighth-note rhythm, while the violin part features a descending line of notes. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. The first system is marked '1' and '3', the second system is marked '1', '2', '5', and '6', and the third system is marked '1.' and '2.'. The piano part includes a 'v^{7/V}' marking in the second system.

2.2.5. Variación IV

Ahora encontramos las semicorcheas en la mano izquierda, haciendo una especie de Bajo Alberti. Se conserva la melodía inicial y se adorna cada nota nuclear con un mordente.

Otro elemento importante que retorna es el de los silencios; éstos, lejos de generar una pausa que interrumpe el discurso, produce más ansiedad y le imprime movimiento potencial que, sumado al movimiento de semicorcheas de la mano izquierda, le confiere un poco de velocidad a esta variación, a pesar de continuar en el mismo *tempo* y compás.

Aquí es importante mantener la mano izquierda articulada pero ligera a la vez, pues la atención debe centrarse en la melodía que está en la mano derecha; en ésta los mordentes deben hacerse superficiales, sin bajar hasta el fondo de la tecla para que suenen livianos y muy melódicos para poder mantener la energía de la frase durante los cuatro compases que dura.

Figura 5. Variación IV



Musical score for Variation V, showing two systems of piano accompaniment. The first system has measures 1-4 with chords V, V⁷/V, and V. The second system has measures 5-8 with chords IV, V, I, IV, ⁶/₄, V, and I. Fingerings are indicated with numbers 1-3 and 6-8, and some notes are circled in orange.

2.2.6. Variación V

Con el uso de acordes de vii° y V aplicadas, Mozart hace una serie de apoyaturas sobre las notas cordales. Esta variación, aunque no existe ninguna indicación de *tempo*, se sugiere hacerla un poco más lenta pues su escritura así lo sugiere, además, es importante apoyar el acorde de dominante y disfrutar su sonoridad antes de resolverlo.

Figura 6. Variación V

Musical score for Variation V, labeled "VAR. V." at the top. It shows two systems of piano accompaniment with blue circles highlighting specific notes. The first system has measures 1-4 with chords V/V and V. The second system has measures 5-8 with chords IV, ii^{°6}, vii^{°7}/V, and V⁷. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 5, and 7.

2.2.7. Variación VI

Esta variación consiste en una arpegiación sobre la armonía inicial. Se presenta una pequeña dificultad técnica: los arpeggios van rápido y deben escucharse claros y articulados sin perder el sentido melódico; para esto se deben tener en cuenta, como puntos de inflexión, los tiempos donde aparecen los acordes de dominante y apoyarse un poco en la mano izquierda para darle conducción a la derecha.

Figura 7. Variación VI

The image shows the musical score for Variation VI, labeled 'VAR. VI.' at the top left. The score is written for piano and consists of three systems of music, each with a treble and bass clef. The first system begins with a 'legato' marking. The music features a series of arpeggiated chords in the right hand, with the left hand providing harmonic support. Red numbers 1, 3, and 6 are placed above the notes to indicate fingerings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

2.2.8. Variación VII

Es una hermosa variación en Si bemol menor, la más recordada de esta serie. La primera parte alterna la armonía de i con vii y en las casillas 1 y 2 juega con el V Mayor y el menor.

Figura 8. Variación VII

2.2.9. Variación VIII. Maggiore

Los primeros compases están contruidos sobre la tónica (SIb Mayor), aunque la adorna con el uso de la dominante con séptima (F7) y no aparece mucho de la melodía del tema, sin embargo, en los compases 3 y 4 encontramos las mismas notas, con anticipaciones y suspensiones, que en los compases correspondientes en el tema.

En la segunda parte utiliza algunos elementos diferentes pero sigue utilizando, como elemento unificador, las apoyaturas.

Figura 9. Variación VIII

2.2.10. Variación IX

Con cierto carácter de Fantasía, de improvisación, esta variación ofrece un momento de brillantez planteando una pequeña dificultad al unir el mordente con la inmediata escala descendente; se debe conectar éste a la escala sin interrupción para lograr hacerlo en *tempo* y no quitarle el carácter fluido que debe tener.

Figura 10. Variación IX

2.2.11. Variación X

Hasta el compás 8 pueden rastrearse muchas cosas del tema inicial: Las notas del registro agudo son algunas de las notas cordales de la melodía nuclear; la armonía, en un primer nivel, es básicamente I, V/V, V, pero en un segundo nivel utiliza el vii° (a 7) en los trinos de los compases 1 y 2 para colorear la tónica.

En el compás tres utiliza dos acordes disminuidos con séptima para crear tensión; lo realmente importante es destacar el La y el Si del inicio de los trinos, que son las notas de la melodía, y conectarlos sin interrupción. En los compases 5, 6, 7 y 8, también colorea los acordes principales con el uso de interdominantes.

La casilla 2 se convierte en una extensión, pues todas las variaciones han tenido tan sólo 8 compases.

El acorde de F7 del compás 7 resuelve en la casilla 1 a la tonalidad axial de Bb, pero en la casilla 2 resuelve a su paralelo menor Bbm y extiende el uso del trino y el cruzamiento de manos en un colorido pasaje en modo menor, deteniéndose en una semicadencia en el compás 13 para conectar la variación XI con una breve *cadenza*.

La dificultad en esta variación, radica en la necesidad de mantener la línea melódica clara y fluida; el punto es que esta línea, que está a cargo de la mano derecha, está cambiando constantemente de registro (salta 3 octavas aproximadamente) así que hay que cuidar que no se interrumpa la calidad del sonido; al mismo tiempo, hay que procurar que la mano izquierda, que se encuentra en un registro que tiene una buena sonoridad (medio), permanezca en un nivel dinámico inferior al de la mano derecha.

El cruzamiento de manos es una técnica utilizada de forma extensiva por Mozart, pero al analizar los pasajes donde la utiliza, podemos corroborar el gran conocimiento que tenía éste de los instrumentos de teclado. En ésta variación, cuando la mano derecha pasa por encima de la mano izquierda, es para hacer unos trinos en el registro grave; cuando cruzamos de ésta forma, el hombro derecho se levanta ligeramente, dando como resultado que no tengamos todo el peso apoyado en el teclado lo cual favorece este pasaje pues para hacer los trinos rápidos y livianos, es necesario hacerlo con los dedos, sin mayor intervención del brazo, y de una forma superficial pues la mecánica del piano moderno dificulta un poco obtener trinos de estas características bajando la tecla hasta al fondo, por lo cual si no apoyamos todo el peso del brazo y no bajamos las teclas hasta el fondo obtendremos el resultado adecuado.

Figura 11. Variación X

The image displays a musical score for Variation X, consisting of three systems of piano music. The notation is in G major (one sharp) and common time (C). The first system begins with the instruction 'legato' and 'R.H.' (Right Hand). It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Annotations include a circled '1' above the first measure, a circled '2' above the second measure, and a circled '3' above the third measure. Chord symbols 'V⁷' and 'I' are placed above the third measure. The second system starts with a circled '3' above the first measure. It includes a circled '4' above the second measure and a circled '5' above the third measure. Chord symbols 'I', 'vii^{o7}', 'I', 'vii^{o7}', and 'I=IV' are placed below the staff. The third system starts with a circled '6' above the first measure. It includes a circled '7' above the second measure and a circled '8' above the third measure. Chord symbols 'V⁷/vi', '#ii^{o6/5}', '6/4', 'V^{4/3}', and 'V^{6/5}' are placed below the staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

2.2.12. Variación XI

Es la primera en la que Mozart hace una indicación de *tempo*, con el término *Adagio*. Es una variación lenta que conserva muchos elementos melódicos y armónicos del tema. Tiene un carácter elegante y la segunda parte parece una improvisación.

Es necesario mantener la muñeca alta para que las fusas suenen ligeras y libres. Las notas tenidas del bajo (blancas) deben mantener el pulso estable para poder hacer un sutil *rubato* con la mano derecha y conferirle el carácter libre.

Figura 12. Variación XI

2.2.13. Variación XII

Aquí nuevamente se indica el *tempo* pero esta vez es más rápido: *Allegro*. Otro cambio importante es el de compás pues hasta el momento todas las variaciones habían estado en 4/4 y esta se presenta en 3/8.

Se encuentra aquí lo que comúnmente se llama variación en una variación; en el tema y las demás variaciones, se tenían dos períodos con su respectiva repetición; aquí no aparecen las barras de repetición si no que escriben los siguientes 8 compases, necesarios para mantener el equilibrio de compases planteado desde el tema. El compás 8 actúa como final de la primera frase y puente para la variación de esta, que va desde el compás 9 hasta el 16. Ocurre lo mismo a partir del compás 17 que contiene elementos de la segunda parte del tema inicial y su variación se encuentra entre los compases 25 y 32. A partir del compás 33 comienza una *Coda* que básicamente es un movimiento armónico que va para el cuarto grado (IV: Mi bemol Mayor) en el compás 40 donde encontramos un breve pero incómodo pasaje de arpeggios sobre esta armonía; el grupeto de la mano derecha del compás 40 debe comenzarse un poco antes pues, a la

velocidad que se tiene en ese momento, no se alcanza a escuchar correctamente si se realiza en *tempo*. Finalmente, una breve *cadenza* sobre la dominante, conduce al tema inicial para cerrar la serie.

Figura 13. Variación XII

VAR. XII.
Allegro.

4 8

#ii°7

9 12

16 20

24 27

31 36

vi ii⁷ V/IV IV V/IV IV V/IV

40

Tempo I.

5

3. VARIACIONES SOBRE UN TEMA ORIGINAL OP. 21 NO 1 EN RE MAYOR JOHANNES BRAHMS

JOHANNES BRAHMS: Hamburgo, 7 de Mayo de 1833- Viena, 3 de Abril de 1897.

3.1 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA PIANÍSTICA DE BRAHMS

Brahms se caracteriza por utilizar formas tradicionales y armonía tonal; a pesar de la clara influencia de los clásicos, desarrolla un lenguaje particular que se caracteriza por el uso de melodías en sextas y terceras, acordes muy llenos y duplicados a la octava, y la frecuente presencia de polirritmias. Luca Chiantore, en su libro “La técnica pianística”, dice lo siguiente con respecto a la escritura brahmsiana:

Una rápida ojeada a cualquier página pianística de Brahms es suficiente para revelarnos algunas de las características principales de su escritura: la predilección por un entramado denso y rico de bajos, la continua superposición de líneas, el papel extraordinariamente importante desempeñado por la mano izquierda, que a menudo se encarga de los pasajes más problemáticos.²

La sonoridad en Brahms es gruesa pero nunca estridente, pues su escritura exige unos ataques que no permiten un sonido agresivo, ya sea por la disposición de teclas blancas y negras o por indicaciones de *staccato* o arpeggiaciones.

Es característico en Brahms el uso de melodías llenas y de textura gruesa, pero también existen varios ejemplos del uso de una escritura más clavicembalística que sugiere, o mejor, evoca, el uso de dos teclados (ver variación No 5).

² CHIANTORE, Op. Cit., p. 392

(en) Las variaciones op. 9 (...) encontramos dos partes en el mismo registro del instrumento, dos partes que cantan y que exigen dos sonoridades diferentes, ambas expresivas. Esta disposición fue probablemente sugerida por modelos de escritura clavicembalística sobre dos manuales, que los pianistas trataban de obtener en el piano obligándose a distribuir diversos tipos de toque en la misma zona del teclado, con posiciones musculares diferenciadas y rapidísimamente modificadas³.

La Variación es una de las técnicas más importantes utilizadas por Brahms. Hacer variaciones sobre un tema folklórico o cualquier tema dado era una práctica tradicional, pero el desarrollo de esta técnica como un “todo” y como una nueva forma independiente se le debe a Brahms.

3.1.1 Variaciones para piano

Muy importante es el género variación para Brahms, que fue más allá que Beethoven, pues cultivó, en una línea de gran libertad, el tipo de variación estricta en el que el de Bonn había sido maestro (que partía del principio de preservar más o menos la estructura métrica y armónica del tema base), con la llamada variación- fantasía que Schumann y sobre todo Liszt potenciarían enormemente⁴.

Todas sus variaciones para piano forman un grupo: Op. 9, 21, 23, 24, 35 y 56b (para dos pianos).

- Op. 9: 16 Variaciones sobre un tema de Schumann.
- Op. 21 No 1: Variaciones sobre un tema original en Re Mayor.
- Op. 21 No 2: Variaciones sobre una canción húngara.
- Op. 24: 35 variaciones sobre un “Aria di Haendel”.
- Op. 35 No 1: Variaciones Paganini.

³ RATTALINO, Piero. Historia del Piano. España. Idea Books. 2005, p. 186

⁴ REVERTER, Arturo. Brahms. Barcelona. Ediciones Península. 1995, 120

- Op. 56b: Variaciones para dos pianos.

En las variaciones para piano Brahms trabaja con dos enfoques: las variaciones como estudio estructural del tema, aspecto directamente influenciado por Beethoven, y las variaciones como expresión de virtuosismo, herencia del *Biedermeier*⁵.

Casi todas las variaciones trabajan sobre el primer enfoque y las Op. 21 No. 2 y Op. 35, el segundo. Sin embargo, en sus otras variaciones hay momentos de extrema dificultad técnica. Por ejemplo, en el Op. 21 No. 1, en la *Coda* de la variación No. 11, las extensiones son muy amplias y se convierten, incluso para un pianista con una mano grande, en una importante dificultad para superar, pues se debe crear un ambiente de fluidez a pesar de los grandes intervalos, particularmente en la mano izquierda. En esta obra, se hace imperativo el uso del pedal derecho (pedal de sostenimiento o *dampfer pedal*) para poder lograr un continuo *legato*. En la partitura aparece indicado el uso del pedal y es de suponer que Brahms lo esperaba pues hay acordes y distancias que no son posibles de sostener con la sola mano.

⁵ En Europa Central, la época ***Biedermeier*** se refiere al período histórico comprendido entre los años 1815 (Congreso de Viena), al final de las Guerras Napoleónicas, y 1848, el año de la revolución europea. Aunque el término en sí es una referencia histórica, actualmente se usa para designar a los estilos artísticos que florecieron y que marcó un contraste con la romántica época que la precedió, principalmente en los campos de la literatura, la música, las artes visuales y diseño de interiores. *Biedermeier* se puede asociar a dos fases en la historia temprana alemana del siglo XIX. La primera es la creciente urbanización y la industrialización que conduce a una nueva clase media urbana, y con ella un nuevo tipo de audiencia. Los primeros *Lieder* de Schubert, que podría llevarse a cabo en el piano sin formación musical importante, ilustran el alcance ampliado del arte en este período.

La segunda es la creciente opresión política tras el fin de las guerras napoleónicas impulsando a las personas a concentrarse en el mercado nacional y (al menos en público) a la no-política. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Biedermeier>).

Una de las particularidades de esta obra es que, pese a presentar importantes dificultades técnicas, el público no se percata de ello; esto obedece a la inclinación musical que tenía Brahms, totalmente contraria a la de Liszt. Para este último, el esfuerzo físico era directamente proporcional a la sonoridad y el efecto musical, pero para Brahms esto no debía ser así.

3.1.2 Técnica pianística de Brahms y consideraciones organológicas

Es importante hacer una breve contextualización en cuanto a lo organológico y mencionar los instrumentos de teclado con los cuales trabajó Brahms.

Brahms hizo una selección de sonoridades, no de técnica: la sonoridad la encontró en un instrumento de mecánica perfeccionada, con un sonido robusto y una parcial homogeneidad de registros, una sonoridad plena, maciza, densa tanto en el *piano* como en el *pianissimo*.⁶

A menudo, escuchamos que los compositores del siglo XIX escribían ya para un instrumento de “mecánica perfeccionada”, pero parece ser que el que tenía Brahms en su estudio distaba un poco de esta condición. Por ejemplo, el estreno del Concierto en Re menor, el 24 de Marzo de 1859 se hizo en un *Baumgartner & Heins*, instrumento sin doble escape. El piano que tuvo Brahms desde 1872 hasta su muerte fue un *Streicher* de 1868, el que seguía estando a medio camino entre el fortepiano y el piano moderno.

Por el contrario, a la hora de tocar en público, lo que usualmente hacía para interpretar sus obras, prefería instrumentos con buena mecánica, de control sobre la tecla y con gran espectro dinámico como los *Bechstein* y *Steinway*. Era como si en la génesis la obra fuera camerística pero en el estreno debiera ser sinfónica.

No se sabe con exactitud cómo era la técnica pianística de Brahms porque poco se escribió sobre él y su forma de tocar. Sus contemporáneos, con excepción de sus amigos Clara, Robert Schumann y Joachim, coinciden en que no era un gran

⁶ RATTALINO, Op. Cit., p. 185

pianista y que tenía una técnica de compositor y no de pianista; sin embargo, difícilmente serán estos comentarios objetivos pues la espectacularidad de las interpretaciones lisztianas podrían haberse convertido en el ideal de la técnica pianística de entonces.

Afortunadamente, aunque quedan pocos escritos, existen algunas pinturas de Brahms al piano que permiten deducir algunos elementos de su forma de tocar.

Aunque algunos se mofan de su manera de sentarse frente al piano pensando que era por su prominente barriga, parece ser que era intencional esa postura con los brazos estirados; esto permite cruzar los brazos más cómodamente (procedimiento común en sus piezas para piano) y no atacar con mucho peso, evitando *forti* estridentes (más propios del estilo lisztiano). Muchos de los momentos en que pide tocar *f* o *ff* (por ejemplo en la variación VIII y IX), utiliza un intervalo de octava con una tercera en el medio (generalmente una tecla negra) en la misma mano, lo cual dificulta hacer un *forte* excesivo pues en esta posición no se puede apoyar totalmente el peso por tener un intervalo grande y otro pequeño (posición estrecha y abierta al mismo tiempo).

Todo lo anterior podría considerarse como especulación, pero es importante pensar que todo esto tiene un potencial de veracidad y se puede probar, en función de una idea musical.

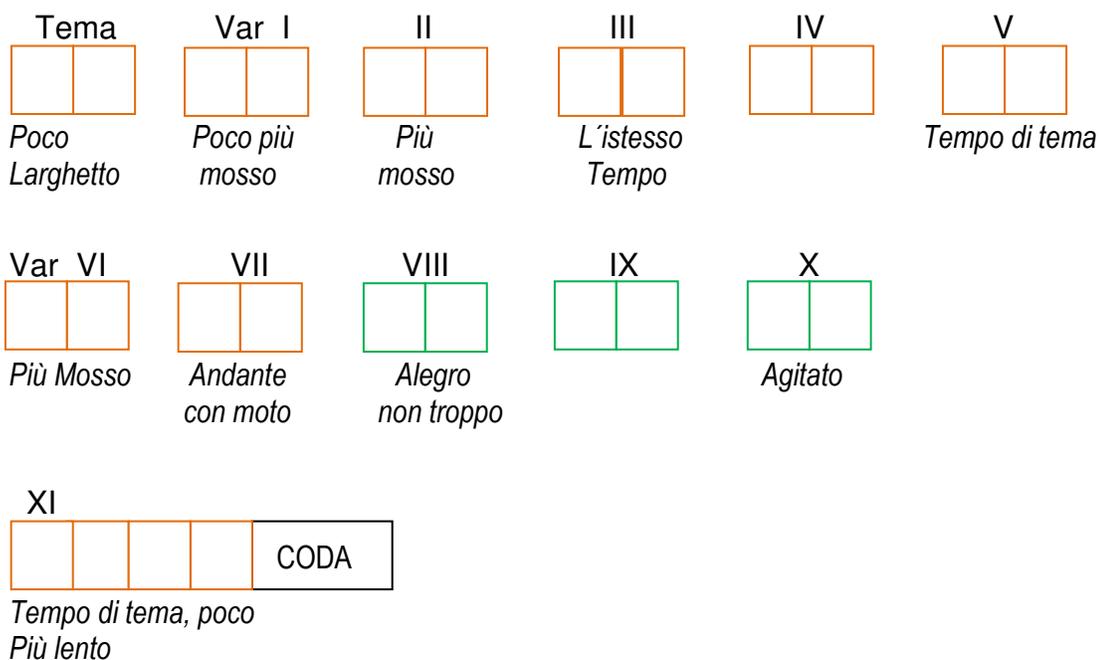
3.2 VARIACIONES SOBRE UN TEMA ORIGINAL OP. 21 Nº 1 EN RE MAYOR-ANÁLISIS

Estas variaciones, que el compositor denominaba “*filosóficas*”, fueron estrenadas por Clara Schumann, el 8 de Diciembre de 1860 en Leipzig.

Brahms inauguraba prácticamente aquí, como él mismo reconoció, una nueva técnica de la variación en la que lo más importante era el bajo. Huía así, ya casi del todo, de la llamada variación ornamental y se apuntaba a la variación armónica olvidándose de la armonía del tema⁷.

El plano general de la obra puede verse gráficamente como aparece a continuación:

Figura 14. Plano general de la obra



- Re Mayor
- Re Menor

⁷ REVERTER, Op. Cit., p. 122

3.2.1 Thema

El tema está dividido en dos: la primera parte está constituida por dos frases en Re Mayor, y la segunda tiene una gran frase que se mueve entre Re menor, Fa Mayor y nuevamente Re Mayor. El tema está construido a partir de un motivo de tres notas (ver compases 1-3 color naranja).

Otro elemento importante, que aparece en todas las variaciones, es el motivo de bordadura (ver compases 7-8 color morado).

Aquí el pianista tiene varias dificultades que sortear: Se debe mantener la línea melódica muy ligada, expresiva, destacando las notas superiores, pero sin olvidar las demás notas que generan los movimientos armónicos; mantener este *legato* no es tan sencillo dados los amplios intervalos que tienen ambas manos. El pedal sobre tónica, elemento que se conservará en la mayoría de las variaciones, es necesario sostenerlo con el pedal derecho, pero este no debe ser muy profundo para no ensuciar la melodía que frecuentemente se mueve por segundas.

Es importante, desde el tema, caracterizar la segunda parte con un color especial, una sonoridad diferenciada y hacer los grupetos muy expresivos pues hacen parte del carácter que tendrá, durante casi todas las variaciones, esta segunda parte.

Figura 15. Thema

Variationen
über ein eigenes Thema.

Thema. Poco Larghetto. Op. 21. Nº 1. (1864)

*molto espressivo
e legato*

poco forte

Ped. sempre

I IV ii V

I (V) V i (V) bIII⁶ (V⁷) bIII

V (V) IV V I

3.2.2 Variación I

El tema, basado en el motivo de tres notas, es retomado por la mano izquierda con algunas notas cordales en el medio, pero, en el cuarto compás, es nuevamente la mano derecha la que tiene el tema. En la segunda parte, la mano izquierda presenta el motivo de tres notas invertido y en los últimos compases aparece otro elemento recurrente: el cromatismo.

3.2.3 Variación II

El tema se empieza a refundir un poco más en la textura de tres voces pero aún es posible rastrearlo. Brahms varía la armonía inicial haciendo uso de interdominantes (dominantes aplicadas).

En la época era común agrupar las variaciones y este es el caso de la número 2 en la que el fluido acompañamiento proviene del patrón inicial de la No. 1.

Es importante que la mano izquierda sea muy ligera, liviana, para poder darle el movimiento que sugiere el *Piú moto* y mantener una línea muy expresiva y ligada con la mano derecha; Se deben estudiar los saltos de la mano izquierda procurando que la extensa interválica no interrumpa el movimiento y que no se llegue con acentos a las notas involucradas en los saltos, para esto es necesario mantener un ángulo abierto del brazo y mantener el pulgar relajado. En la mano derecha es importante apoyar más las notas de arriba para la conducción melódica.

Figura 17. Variación II

The image shows a musical score for Variation II, marked "Piú mosso" and "p espressivo". It consists of two systems of music. The first system shows the piano part in the bass clef and the violin part in the treble clef. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a melodic line with some slurs. The second system continues the same parts. Below the piano part, there are Roman numerals indicating the harmonic structure: I, IV, ii, V, I⁶, V⁶, (V⁷), (V), and V. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system continues the piece, ending with a first and second ending bracket. Performance markings include *p dolce* and various chord symbols: I, v⁶, bVI², bIII, iv, (V^b), V, I^{b7}, (V⁷), IV7b, (vii^o7), V, and I.

3.2.4 Variación III

En la Var. III utiliza el motivo de tres notas, cada vez con un retardo, evitando la nota del medio. La mano derecha debe destacar las notas superiores para conservar la línea melódica y el movimiento debe hacerse con la muñeca hacia abajo en el tiempo 3 y hacia arriba en el 2do tiempo para que, soltando de muñeca, no suene staccato, además, para que no se escuche como si la mano estuviera “saltando”, al solta, la muñeca debe ser conducida por el brazo en la dirección en la que comenzará el siguiente acorde.

Figura 18. Variación III

Var. III.
 Distesso Tempo.

p dolce

dim. sost. - - pf

I IV - - - - ii/I - - - - V⁷ I i (V) V

V/i i bVII bVI V - - - - (V7) IV^{6/4} V/I I

3.2.5 Variación IV

La Var. IV propone un desarrollo rítmico sobre la armonía del tema; sin embargo en la mano izquierda se pueden rastrear las tres notas descendentes del tema inicial, además del pedal sobre la tónica.

En ambas manos se debe hacer un movimiento de muñeca que, en tiempo es hacia abajo y en contratiempo es hacia arriba para poder hacer la articulación menor cada dos semicorcheas; al mismo tiempo, no se puede descuidar la articulación mayor que indica la conducción de la frase.

Antes del compás 14 se debe hacer una gran respiración que, aunque no está escrita está sugerida por el cambio de registro, la arpegiación y la amplia interválica de la mano derecha; no se está arguyendo que se tome tiempo por la dificultad técnica del salto si no para no sacrificar el carácter expresivo de la

melodía. El pedal en Re y los saltos, mayores que en los anteriores compases, sugieren un *ritenuto* a partir de este compás para poder hacer el crescendo dinámico y expresivo.

Figura 19. Variación IV

Var. IV.

p dolce

col Ped.

I IV ii - - - - - V

I V (V) (V) V i - - - - - (V) bIII

(V) - - - - - IV - - - - - V/I I

rit.

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for Variation IV. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The first system is marked 'p dolce' and 'col Ped.'. The piano staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4). The bass staff has a rhythmic accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: I, IV, ii, and V. The second system continues the piece, with a repeat sign in the middle. Chord symbols below include I, V, (V), (V), V, i, (V), and bIII. The third system concludes the variation with a 'rit.' marking. Chord symbols below are (V), IV, V/I, and I.

3.2.6 Variación V

En la Var. V, Brahms hace un exquisito y perfecto canon en movimiento contrario: la mano derecha plantea un tema y la mano izquierda contesta a la quinta inferior, al final del segundo compás; lo más particular en este canon es que las dos manos se encuentran rítmicamente en un dos contra tres (la izquierda en tresillos) y para compensar esto, la mano izquierda inserta una nota pedal entre las notas del tema. Ambas manos se encuentran muy cerca, en el registro medio agudo pero necesariamente, por la escritura contrapuntística, deben tener un sonido diferenciado para poder escuchar el canon. La indicación *p, teneramente*, sugiere que Brahms no deseaba un sonido incisivo si no diferenciado pero íntimo.

En la quinta variación, Brahms se dedica de nuevo al contrapunto elaborando un complejo canon por movimiento contrario que confronta al intérprete con dos problemas básicos: ejecutar la ingeniosa pero desgarrada parte de la mano izquierda “*teneramente*” como viene indicada, y decidir entre la lectura ternaria y binaria del canon invertido, un vestigio de las ambigüedades que presenta (para nosotros) la notación barroca”⁸.

⁸ MATTHEWS, Denis. Brahms, Música para piano. Bracelona. Idea Books. 2004, p. 34.

Figura 20. Variación V

Var. V.
Tempo di tema.
Molto dolce

p teneramente

molto espressivo

sempre col Ped.

Canone in moto contrario

I IV⁶ V IV - -

V IV I⁶ (V)

V V I V

iv⁷ bVII - - - V - - - (V) - - - IV - - -



3.2.7 Variación VI

La Var. VI presenta una melodía en arpeggios que, aunque un poco alejada del motivo melódico inicial, conserva algunos elementos como las tres notas descendentes; se puede observar nuevamente el uso del cromatismo y las dominantes aplicadas. Esta es una de las variaciones más difíciles a nivel técnico pues tiene extensiones muy amplias en ambas manos, saltos y adicionalmente va a una alta velocidad. La mano derecha se debe apoyar, no acentuar en los tiempos 1, 2 y 3 del compás y hay que procurar mantener muy relajado el pulgar para no quitarle velocidad y la mano izquierda, a pesar de la dificultad técnica, debe ir muy *leggiero* y más piano que la mano derecha. En la segunda parte, aunque el tercer tiempo tiene otra armonía, el pedal puede cambiarse cada compás si se pone muy superficial pues las notas más agudas, al no tener apagadores, no afecta mucho usar el pedal, en cambio sí necesita su uso para obtener mayor sonoridad.

The image displays a musical score for Variation VII, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The piano part features a 'cresc.' (crescendo) marking. The bass part includes chord symbols: i , i , $(V^{6/5})$, $bIII$, and $V^{4/3}$. The second system includes a 'dim. e rit.' (diminuendo and ritardando) marking. The bass part includes chord symbols: $(V7)$, IV , vii°/I , and I . The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

3.2.8 Variación VII

En la Var. VII vuelve a aparecer el motivo inicial de las tres notas repartido entre las dos manos. Esta variación tiene un cierto carácter “puntillista” y hace uso de un amplio registro del piano. La dificultad aquí radica en la memorización, pues es lo continuos cambios de registro son un poco problemáticos a la hora de recordar los saltos.

Figura 22. Variación VII

Var. VII.
Andante con moto.

p dolce

poco cresc.

m.d.

sempre p

bVII⁷ *V⁶* *I* *(vii⁶ de vi)*



3.2.9 Variación VIII

La Var. VIII es la primera variación escrita en Re menor que, con un carácter “deciso,” continúa presentando el motivo de tres notas. Es una variación rítmica pero equilibrada con la tendencia “leggiero” de la mano izquierda. La mano derecha debe hacer una caída para cada nota (o grupo de notas, en el caso de los acordes) y la mano izquierda tocará muy staccato y liviano, manteniendo el pulgar relajado para lograr un buen sonido. A partir del compás 16 es recomendable mantener el codo perpendicular al piano y tener la mano un poco adentro del teclado para poder hacer esta progresión de acordes con las notas correctas y mantener el ff.

Figura 23. Variación VIII

Var.VIII.
Allegro non troppo.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings *poco forte* and *cresc.*, and chord labels I, IV, and ii°. The second system features *ff* and chord labels V^{9b}, bVI, and bVII⁷. The third system includes *molto crescendo* and chord labels bVI, V, i, and bVII⁷. The fourth system features *ff* and chord labels i, iv, V²=bVII², and bVI⁷. The fifth system features *ff* and chord labels (vii⁵), V^{6/5}, i, bII⁶, V, and i.

poco forte *cresc.*

I IV ii°

ff V^{9b} bVI bVII⁷

molto crescendo bVI V i bVII⁷

ff i iv V²=bVII² bVI⁷

ff (vii⁵) V^{6/5} i bII⁶ V i

3.2.10 Variación IX

También en Re menor, la **Var. IX** nos sorprende con un acorde de cuarto Mayor en el segundo compás, el cual ayuda a definir su carácter turbulento e inestable. Esta variación está emparentada con la anterior por su carácter; puede verse como una variación de la anterior.

Figura 24. Variación IX

The image displays a musical score for Variation IX in D minor. The score is written for piano and includes both a treble and a bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano dynamic (*p*) and a *cresc.* marking. The first staff contains the right-hand part, starting with a *sempre f* marking. The second staff contains the left-hand part. The score is annotated with various harmonic symbols: *(V⁷)*, *IV^{6/4}*, *(V2)*, *V/i*, *i*, *v6*, and *iv6*. There are also asterisks (*) and a blue asterisk (*) marking specific measures. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

The image displays three systems of musical notation for Variation X. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line. The first system includes dynamics like *p*, *cresc.*, and *f*, and chord labels (V^7) , i , and (V^7) . The second system features *sfz* dynamics and chord labels $bIII$, $bIII^{5+}=V^{5+}$, bVI , and $(V^7 \text{ de } vi)$. The third system has *fz* dynamics and chord labels IV , $I=bVI$, $vii^{\circ}7$, and I . The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks.

3.2.11 Variación X

En la Var. X (la tercera y última en Re menor), volvemos a encontrar el motivo de tres notas, las bordaduras, el cromatismo y el pedal sobre Re. Es un hermoso agitado que es a la vez, según lo sugiere su figuración melódico-rítmica, inquieto pero dulce.

Figura 25. Variación X

Var. X.
Agitato.
espressivo

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Agitato' and 'espressivo'. The first system includes a '3' marking in the bass staff and chord labels *i*, *ii°*, *iv*, and *V*. The second system includes a '*f*' dynamic marking and chord labels *i*, *bVII*, *(V)*, *(V⁷)*, and *V*. The third system includes a '*mf*' dynamic marking and chord labels *i*, *iv*, *(V⁷)*, *bIII=bVII*, and *iv*. The fourth system includes '*dim.*' and '*rit.*' markings, and chord labels *vii^{o7}*, *i=iv*, *V*, and *i*. Fingerings and articulation markings are present throughout the score.

3.2.12 Variación XI

La **Var. XI** es la más extensa y es una combinación de casi todos los elementos presentados en las variaciones anteriores. El tema de las tres notas lo tiene la mano derecha, la cual incorpora después una nueva melodía, mientras la izquierda tiene un trino (casi todo el tiempo sobre Re pero en algunos compases cambia) durante 35 compases ; toda esta primera parte, que está construida sobre el trino, es de un carácter *dolce y cantabile* y cuando cambia, utilizando elementos de la primera variación en la mano izquierda, tiene un ascenso dinámico y de tempo hacia un breve clímax que se calma pronto para dar paso a un tema más lírico y evocativo.

Aquí se encuentra una variación dentro de la variación pues ya no usa la barra de repetición si no que escribe los siguientes nueve compases de la primera parte como una variación de ésta. Y hace lo correspondiente con la segunda parte. A partir del compás 37 comienza una extensa Coda que tiene, en los compases 47 al 57, uno de los pasajes más difíciles de toda la obra pues las extensiones de la mano izquierda, sumadas a la velocidad son realmente un reto técnico para cualquier pianista.

Figura 26. Variación XI

Var. XI.
Tempo di tema, poco più lento.

p dolce

espress.

leg.

p cresc. m.d.

cresc.

I IV V vi iv V

I IV ii7 ii V

V i V (#ii°2) bVII (vi°7 de bVII) iv⁵ V^b

(V⁷) bIII V⁵ I ii (#ii°) IV

3 5 5 4
 2 4
 2 5 7
 3 3 3
p *sempre legato* *cresc.*
tr
 iv I (V^{6/5}) bIII bVII=IV vii²
 8
 3 5 2
 1 2 1 1
 5 3 5 4 3
 2 1 3
 1
dim.
 V7 I=IV vii° I

CODA

molto espressivo
p
 I IV
 I (vii° de V) ii° I

cresc. molto
sempre legato
accelerando
IV ii (V⁷ de V) (V⁷) IV=V

ossia:

rit. poco a poco dim.
(V⁷) V I i=iv vii° V I

rit. *pp* *p* *in tempo cantando*
I I=IV (V^{4/3}) V⁴

cresc. *molto espr.*
(V^{6/5}) V² (V^{6/5}) IV I^{6/4} V

Treble staff: *crescendo*
 Bass staff: *crescendo*
 Chords: $(V^{4/3})$, $(V^{6/5})$, V^2 , I^6 , $(V^{6/5})$

Treble staff: *dim.*
 Bass staff: *dim.*
 Chords: IV, (V) ii, Red. $I^{6/4}$, Red. V^7 , Red., Red.

Treble staff: *cantando*
 Bass staff: *p*
 Chords: I, IV, iv, I, (V^7)

Treble staff: *dim. e calando*
 Bass staff: *dim. e calando*
 Chords: IV, iv, I, *pp*

4. CONCLUSIONES

- Al estudiar las dos obras anteriores nos encontramos ante dos compositores muy diferentes y dos formas de escritura también diferentes.
- Sin embargo, son dos compositores muy particulares: Mozart fue un revolucionario en muchos aspectos de su escritura, su lenguaje armónico y formal y dista bastante de la simplicidad de la cual es acusada la música del período clásico; por otro lado, Brahms fue reconocido por su conexión con el pasado y su uso extensivo de las formas clásicas. Obviamente el lenguaje del Romanticismo estaba ya bastante desarrollado para cuando Brahms entró en escena; además de esas claras diferencias, la más notoria es la sonoridad, alrededor de la cual todo serán suposiciones, pues conocieron instrumentos bastante diferentes a los que tenemos hoy.
- En las variaciones, es fundamental el equilibrio entre repetición y cambio; si nada se repite se pierde el sentido del discurso y si nada cambia no hay novedad. Es importante notar cómo en ambas obras, aunque tienen una forma de variar muy distinta (más melódica en Mozart y armónica en Brahms), siempre se tiene en cuenta lo siguiente: cuando se elige un elemento para construir la variación (corcheas, arpeggio, saltos, etc.) se le utiliza como elemento de cohesión y eso es lo que le da identidad a cada variación.
- En las variaciones de Mozart, salvo unas dos o tres, se puede seguir fácilmente el tema original y la armonía es muy similar a la inicial; Brahms por el contrario, hace un desarrollo de diferentes elementos en los cuáles se diluye el tema inicial y es más importante centrarse en lo que sucede armónicamente; la variación en manos de Brahms, se convierte en un desarrollo de la sustancia musical en el que puede cambiar de compás, modo, armonía y muchas otras cosas, pero se desarrolla de tal forma que no pierde la conexión con su origen.

- Aunque Brahms no es precisamente un romántico amante del sonido estridente y espectacular, sí hace uso de una sonoridad más gruesa que la de Mozart y de una polifonía más llena. Su lenguaje, más polifónico que homofónico, obliga a conducir diferentes voces al tiempo logrando esa sonoridad llena. Se necesita un toque relajado pero profundo. En Mozart, cuya escritura es predominantemente homofónica, hay que controlar muy bien el balance y tener un toque firme y articulado pero liviano.
- El uso del pedal en Mozart es un poco limitado pues su escritura es muy transparente y el pedal debe ser medido y sólo para reforzar ciertas intenciones musicales; en Brahms, el uso del pedal es, por no decir menos, obligado, pues los saltos que debe cubrir cada mano serían casi imposibles si no se pudieran ayudar del pedal; además, el uso de éste es adecuado para obtener una sonoridad más grande .
- El análisis, la deconstrucción de una obra, enriquece enormemente la interpretación, pues ayuda a entender el significado de los elementos que estructuran la música que se está ejecutando. Sin embargo, para un intérprete no es vital desentrañar totalmente todos los elementos melódicos, armónicos, estructurales e históricos pues muchos de estos elementos no siempre son significativos al momento de tocar. El análisis que hace un intérprete debe ser muy puntual y certero a la hora de elegir los aspectos más relevantes de cada pieza o de cada parte de la pieza que se desea analizar y buscar aquellas cosas que conduzcan a una mejor ejecución.

BIBLIOGRAFÍA

GREEN, Douglass M. Form in tonal music. 1979.

REVERTER, Arturo. BRAHMS. Barcelona: Ediciones Península. 1995. 272 p.

KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical. Olives, Juan José (ed.); Romano, Luis (trad.). Barcelona: Idea Books S.A. 2003. 269 p.

POGGI, Amedeo y VALLORA, Edgar. Mozart: Repertorio completo. Einadi, Giulio (ed.); Moreno Carrillo, Bernardo (trad.). Navarra: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). 2006. 781 p.

SAID, Edward W. Elaboraciones musicales, ensayos sobre música clásica. Colombia: Ed. Debate. 2007. 146 p.

METZGER, Heinz-Klaus y RIEHN, Rainer. Beethoven, el problema de la interpretación. España: Idea Books. 2003. 134 p.

SCHONBERG, Harold C. Los grandes compositores (I) de Claudio Monteverdi a Hugo Wolf. Leal, Aníbal (trad.). Barcelona: Ediciones Robin Books. 2004. 398 p.

REVERTER, Arturo. Brahms. Barcelona: Ediciones Península. 1995. 269 p.

MATTHEWS, Denis. Brahms, Música para piano. Barcelona: Idea Books. 2001. 87 p.

CHIANTORE, Luca. Historia de la Técnica pianística. Madrid: Alianza editorial. 2002. 758 p.

BANOWETZ, Joseph. The pianist's guide to pedaling. Usa: Indiana Press. 1985.
309 p.

NEUHAUS, Heinrich. The art of piano playing. London: Barrie & Jenkins. 1973.
240 p.

DUBAL, David. Reflections from the keyboard. New York: Summit Books. 1984.
399 p.

LANG, Paul Henry. Reflexiones sobre la música. Madrid: Editorial Debate. 1998.
294 p.

BADURA SKODA, Eva & Paul. Interpreting Mozart on the Keyboard. New York: St.
Martin's Press. 1962. 319 p.