

**ANÁLISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA PARA
PIANO EN SOL MENOR DE LA COMPOSITORA ALEMANA CLARA
SCHUMANN.**

MARTÍN PEÑA GARZÓN

CODIGO: 1093225945

LINA MARÍA TORRES GARCÍA

CODIGO: 1088294713



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

**ANÁLISIS MUSICAL DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA PARA
PIANO EN SOL MENOR DE LA COMPOSITORA ALEMANA CLARA
SCHUMANN.**

Martín Peña Garzón

1093225945

Lina María Torres

1088294713

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
por el título de Licenciado (a) en Música.

Director

HECTOR REY ROMERO

Información académica o laboral

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: Martín Peña Garzón		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
2	NOMBRE COMPLETO: Lina María Torres García		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
3	NOMBRE COMPLETO: Héctor Rey Romero		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
4	NOMBRE COMPLETO: Carlos Eduardo Uribe		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>		
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			

CONTENIDO.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA	10
1.1 Descripción del contexto.....	10
1.2 Factores o aspectos que intervienen.....	10
1.3 Preguntas que guiarán la investigación.....	10
2. OBJETIVOS	12
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	12
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
2.3 PROPÓSITOS	12
3. JUSTIFICACIÓN	13
4. MARCO TEÓRICO	14
4.1 EL ROMANTICISMO.....	14
4.2 LA MUJER EN LA MÚSICA	14
4.3 ANALISIS MUSICAL.....	15
4.4 ARMONÍA	15
4.5 EL RITMO	16
4.6 MELODÍA.....	17
4.7 FORMA MUSICAL	18
4.8 GENERO SONATA	18
4.9 LA ELOCUCENCIA DEL PIANO EN EL ROMANTICISMO	19
5. ANTECEDENTES	20
5.1 Antecedente 1.....	20
5.2 Antecedente 2.....	20
5.3 Antecedente 3.....	21
6. METODOLOGÍA	22
6.1 TIPO DE TRABAJO.....	22
6.2 PROCEDIMIENTO	23
7. RESULTADOS.....	24
7.1 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS.....	24
7.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS	45
8. CONCLUSIONES.....	46
9. BIBLIOGRAFÍA	48

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1 Representación Gráfica de secciones y temas de la sonata en G menor de la compositora Clara Schumann	25
Figura 2 Representación Gráfica de las secciones de la Sonata en G menor de Clara Schumann	25
Figura 3 Representación gráfica del puente y su división por frases.....	27
Figura 4 Representación gráfica del primer periodo del Tema B y sus respectivas frases	27
Figura 5 Representación gráfica de la partitura con el cambio de tempo animato	28
Figura 6 Representación gráfica del segundo periodo del Tema B con sus respectivas frases	28
Figura 7 Representación gráfica del ritardando a la parte de transición.....	29
Figura 8 Segmento de la partitura que representa el aumento de tempo.....	29
Figura 9 Representación gráfica del ritenuto para el periodo 3	29
Figura 10 Representación gráfica del tercer periodo del tema B con sus respectivas frases	30
Figura 11 Representación gráfica del ritardando	30
Figura 12 Representación gráfica de los acordes de paso en la Sonata.....	31
Figura 13 Representación gráfica del desarrollo, cambios de ritmo y su tonalidad	32
Figura 14 Representación gráfica de la Re exposición por periodos.....	32
Figura 15 Representación gráfica de la estructura de la coda con sus respectivos periodos, frases y compases	33
Figura 16 Representación gráfica de acentos en la melodía	33
Figura 17 Representación gráfica del ritenuto en el compás 208	34
Figura 18 Representación gráfica del andante en el compás 212	34
Figura 19 Representación del tema A de los compases 1 al 15	37
Figura 20 Representación del puente de los compases 15-26	38
Figura 21 Representación del tema B de los compases 26-85.....	39
Figura 22 Representación del Desarrollo (Pasajes Modulantes) de los compases 86 al 122	40
Figura 23 Representación del tema B de la Reexposición	41
Figura 24 Representación gráfica de la textura de melodía con acompañamiento	42
Figura 25 Representación Gráfica de la melodía oculta	43
Figura 26 Representación gráfica de la melodía en el acorde.....	43
Figura 27 Gráfico que representa la melodía en el arpeggio del acorde	44

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Síntesis de las características de la Sonata por secciones con su respectiva tonalidad.....	36
Tabla 2. Síntesis de los aspectos melódicos por secciones y su tipo de textura...41	

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Referencias de los aspectos del análisis armónico.....	35
Cuadro 2. Tema A de la Sonata en G menor de Clara Schumann compases del 1-14.	36
Cuadro 3. Puente de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann compases 15 al 26.....	37
Cuadro 4. Tema B de la sonata en G menor de la compositora Clara Schumann compases 26 al 85.....	38
Cuadro 5. Características del Desarrollo de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann, compases 86-122	39
Cuadro 6. Características de la Re exposición de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann, compases 123 al 219.....	40

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Mapa de la institución con su respectiva ubicación geográfica

Fuente: Pagina Web Universidad Tecnológica de Pereira

<https://www.utp.edu.co/institucional/campus.html>

ANEXO B. Plan de estudios de la asignatura de Estructuras musicales

ANEXO C. Partitura general de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann para piano

Fuente: International Music Score Library Project. Proyecto Petrucci LLC. (IMSLP). 2009.

http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/69/IMSLP377000-PMLP608383-Clara_Schumann_Sonate.pdf

ANEXO D. Partitura con el análisis musical que se llevó a cabo

ANEXO E. Muestra de audio de la obra interpretada

RESUMEN

El romanticismo y su lenguaje musical posee una particularidad única en cuanto a su diversidad y riqueza armónica, melódica e interpretativa; Clara Schumann, una de las primeras compositoras de fama reconocidas dentro de la historia de la música por su virtuosismo como pianista y compositora nos refleja en esta Sonata en que aspectos trasciende este género, partiendo de como la forma tanto macro y micro posee modificaciones e innovaciones con respecto a las tendencias estilísticas que se manifestaron en el periodo barroco y clásico. En el presente trabajo se busca hacer una comparación de los aspectos de cambio más significativos de la Sonata en el romanticismo por medio de análisis musical, y como se transforma un género casi olvidado que a la vez es retroalimentado por otros compositores de la época.

PALABRAS CLAVES: Romanticismo, Sonata, Genero, Análisis musical.

ABSTRACT

Romanticism and its musical language has a unique particularity in its diversity and richness harmonic, melodic and interpretative; Clara Schumann, one of the earliest renowned composers recognized in the history of music for her virtuosity as a pianist and composer, reflects on this Sonata in which aspects transcend this genre, starting from how the macro and micro forms have modifications and innovations with respect to the stylistic tendencies that were manifested in the baroque and classic period. In the present work it is tried to make a comparison of the most significant aspects of change of the Sonata in the romanticism by means of musical analysis, and as it transforms an almost forgotten genre that at the same time is fed by other composers of the time.

KEY WORDS: Romanticism, Sonate ,Genre, Musical Analysis

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto.

En el programa de Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira (**Anexo A**), área de Análisis Musical y Estructuras Musicales (**Anexo B**), se presenta la oportunidad de realizar el análisis musical del primer movimiento de la sonata para piano en sol menor de la compositora alemana Clara Schumann. (**Anexo C**)

1.1.1 Definición del problema.

En el programa de Licenciatura en Música, de la Universidad Tecnológica de Pereira no se cuenta con un análisis musical del primer movimiento de la sonata para piano en sol menor de la compositora alemana clara Schumann.

1.2 Factores o aspectos que intervienen.

Los aspectos que intervinieron en la propuesta del análisis del primer movimiento de la sonata para piano en sol menor son: Componente Melódico, Componente Armónico y Componente Morfológico.

1.2.1 Identificación del componente melódico

1.2.2 Identificación del componente armónico

1.2. Identificación del componente morfológico o de la forma musical

1.3 Preguntas que guiarán la investigación.

A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cómo se llevará a cabo el proceso de análisis musical sobre del primer movimiento de la sonata para piano en sol menor de la compositora Clara Schumann?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿De qué manera puede aportar dicho análisis en los procesos educativos del Licenciado en Música, en el área de Análisis Musical y Estructuras Musicales?
- ¿Cómo se pueden aplicar los conocimientos de armonía, análisis y estructuras musicales adquiridos en el programa académico de Licenciatura en Música en el análisis de una obra?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Describir el proceso de análisis musical aplicado a la forma sonata del período romántico, en el primer movimiento de la obra sonata para piano en sol menor de la compositora Clara Schumann.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un análisis formal melódico y armónico de la obra.
- Realizar un análisis morfológico de la obra.

2.3 PROPÓSITOS

- Beneficiar el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira en las áreas de Análisis Musical, Estructuras Musicales y Piano.
- Promover el interés y la importancia del análisis musical dentro de la labor del Licenciado en Música.

3. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto tenía como fin dar a conocer el proceso analítico de la sonata para piano en sol menor de la compositora alemana Clara Schumann, desde lo melódico, armónico y morfológico.

A nivel local no se encuentran muchos espacios de análisis musical, por lo que se consideró importante su fomento y la promoción del interés de los músicos hacia ésta área de la música en la Universidad Tecnológica de Pereira.

El proyecto es un análisis detallado de la obra que permita conocer los elementos, metodológicos, morfológicos y pedagógicos que ésta aporta y fomentar el acercamiento por parte de los estudiantes a la forma musical Sonata.

Este trabajo es viable ya que cuenta con la guía de maestros capacitados en las áreas de teoría y análisis musical, piano e historia de la música.

Se considera pertinente el análisis de una obra que permita practicar lo aprendido a lo largo del periodo académico y de la carrera como tal, que facilite el abordaje de una obra musical con la forma sonata entre los estudiantes de Licenciatura en Música, puesto que, las asignaturas que se dictan dentro del programa han aportado herramientas significativas en el proceso de formación tanto musical como pedagógico, lo cual hace posible llevar a cabo este proyecto.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 EL ROMANTICISMO

Se originó entre Alemania y Reino Unido un movimiento cultural que se expandió por toda Europa, no solo a nivel musical, sino también, en las demás artes como lo son la pintura, la literatura, entre otras. Era completamente opuesto al clasicismo, ya que este último consistía en un conjunto de reglas estrictas que debían seguirse al pie de la letra, y su principal intención era resaltar la razón por encima de todo, contrario al romanticismo, que buscaba la forma de resaltar los sentimientos por encima de todo y la búsqueda constante de la libertad, dándole un aire de rebeldía.

“El arte romántico es expresión de sentimientos y rebelde a toda norma.”¹

Durante esta época la música tuvo gran participación, ya que la concepción general de arte se hace a partir de esta. Es decir, la música es el arte expresivo por excelencia y a través de ella el hombre busca representar la manera de sentir el entorno, la naturaleza, la vida y al hombre mismo.

Aparte de rebelarse la música del romanticismo continuó con la estética del periodo clásico. A diferencia de que los compositores reinventaron algunas técnicas de la composición extendiéndose a otros horizontes, incluso a llegar a inspirarse del mundo natural y el sobrenatural. Además, se engendraron los conceptos de genio compositor y del interprete virtuoso, siendo esto así, la música adquirió relevancia incluso para el oyente ordinario, posteriormente surgen corrientes y estilos muy importantes tales como: el concierto público, la música programática y la opera realista como una renovación de la opera clásica.

4.2 LA MUJER EN LA MÚSICA

Es sabido que con el transcurrir de la historia la mujer ha tenido que enfrentarse a situaciones adversas, pues, a raíz de la diferencia y discriminación de género por el lado masculino que se dio durante mucho tiempo, su condición de mujer le impidió ejercer labores diferentes a las tareas del hogar y la mantuvo en la sumisión. Muchas de las obras de arte en general desarrolladas por mujeres se perdieron ya que ellas no tenían permitido revelarlas y en ocasiones eran sus roles de amas de casa los que frustraban sus brillantes vocaciones. Por esta razón la

¹ TORRES, J. Música y sociedad. Real musical. Madrid. p 244

información que se tiene de las mujeres que vivieron durante la época del romanticismo es muy limitada.

“El papel de la mujer en la música a lo largo de la historia ha sido un tema desconocido durante mucho tiempo. La falta de interés por conocer la obra musical de muchas compositoras e intérpretes de diferentes épocas de la historia es bastante incomprensible y la principal consecuencia de ello es la ignorancia que tenemos de estas mujeres que se enfrentaron a la sociedad de sus épocas para poder desarrollar su talento musical. El papel femenino en todo este proceso ha sido fundamental y, al igual que la música ha evolucionado, la mujer se ha ido desenvolviendo dentro de este arte con grandes dificultades y rompiendo importantes brechas marcadas por las diferencias de género prevalecientes desde la Antigüedad y que, poco a poco, se han podido romper; tanto como ejecutante de todo tipo de instrumentos como directora de orquesta y compositora y, en general, artista de la música.”²

Clara Schumann como compositora es verídico y notable la influencia de otros compositores, así como de su mismo esposo Robert Schumann

4.3 ANALISIS MUSICAL

Según Luis Robles, “Todas las obras musicales, especialmente las de los buenos compositores, poseen una rica estructura interna, absolutamente premeditada por el compositor, y muchas incluso una especie de estrategia o guion que sólo puede ser “descubierto” a través del análisis.”³

El objetivo prioritario del análisis musical es comprender la música desde diferentes aspectos, es decir, por qué la obra está hecha de la forma en que está hecha, en qué periodo se desarrolló, en qué cultura se realizó, cómo está estructurada esta obra, cuál era el estilo que la definía. Es decir, en qué pensó el compositor para crearla, que materiales utilizó, qué forma les dio, o qué características estilísticas y funcionales le condicionaron.

4.4 ARMONÍA

² PEREZ SABIO, Zoraida. La Mujer en la música. Musikawa [en línea], 11 de noviembre de 2011 [revisado 3 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <http://www.musikawa.es/la-mujer-en-la-musica/>

³ ROBLES, Luis. Apuntes de análisis musical. mariaquintanilla [en línea], [revisado 7 mayo de 2017]. Disponible en Internet: <https://mariaquintanilla.files.wordpress.com/2012/10/apuntes-temas-1-8-unificados.pdf>

“La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía”⁴. La armonía es la combinación de varios sonidos o notas que suenan de manera simultánea y funciona como acompañamiento para las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías al mismo tiempo. Así mismo podemos decir que la melodía y la armonía tienen una relación muy estrecha, pues, es la melodía un conjunto de sonidos que suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía.

La armonía siempre ha estado presente en la música y ha presentado modificaciones a lo largo de la historia, pues cada periodo es correspondiente a un contexto social, político, creativo y artístico que de una u otra manera ha influido sobre la música y la ha modificado fuertemente dejándole un estilo característico de cada época.

La Armonía del Clasicismo, por ejemplo, logró mostrar un discurso musical continuo y persuasivo, donde se crearon ideas musicales cortas, de duraciones periódicas y articuladas, la música representativa de esta época evidencia claridad en las texturas, simetría en las frases, consolida la tonalidad plena y el establecimiento de las formas musicales clásicas (sinfonía, sonata, cuarteto, entre otras). Esta estructura afectó la armonía, y también a todos los aspectos que conforman una obra musical. Entre los aspectos de la estructura breve del clasicismo se puede encontrar los cambios armónicos cada cuatro compases, aunque en ocasiones, ésta estructura podría variar a 5 o 6 compases.

4.5 EL RITMO

" El ritmo es un término que procede de *rhythmus*, un vocablo latino. Se trata del orden que, de acuerdo a lo que marca un compás, coordina una sucesión de cosas." ⁵

Es decir, el ritmo musical, es un movimiento que se forma de una sucesión de pulsos o de sonidos. Es importante especificar que dentro de una misma pieza musical pueden presentarse diferentes ritmos, conocidos como “motivo rítmico”,

⁴ GARCIA MUÑOZ, Ruben. MARTINEZ MOLINA, Thais. Armonía musical. [en línea], [revisado 3 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <https://mat-web.upc.edu/people/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>

⁵ PEREZ PORTO, Julián. GARDEY, Ana. Ritmo musical. Definición. [en línea], 2014 [revisado 5 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <https://definicion.de/ritmo-musical/>

que normalmente van en conjunto con la melodía.

Durante la época del clasicismo, el ritmo era una de las características más importantes porque constituía la estructura de las obras, además la sobriedad de estas no permitía extenderse sobre las figuras irregulares, ya que la tendencia en ese periodo, era buscar la regularidad sin complicaciones. En cambio, durante el romanticismo, el ritmo tiene un giro totalmente diferente cuando se empiezan a implementar diferentes recursos técnicos y el movimiento adquiere un carácter más flexible, donde la pulsación deja de ser constante a lo largo de la obra con el uso reiterado de acelerando y ritardando que provocan una sensación de vaivén, esto además del uso de melodías virtuosas.

4.5.1 EL COMPÁS

El compás se considera como una unidad métrica musical preparada por distintas unidades de tiempo o figuras de duración que se ordenan en grupos, en los que se encuentra un contraste entre partes acentuadas y átonas. Adicionalmente se puede concebir como división en partes iguales de la música. En conjunto se encuentran valores, notas, silencios, separados a su vez por líneas divisorias, distinguiendo uno de otro compás.

En la generalidad, podemos encontrarnos con compases binarios, ternarios y compuestos predominando con más frecuencia los de tiempos binarios o cuaternarios. En el caso de la forma sonata es más frecuente el cuaternario, equivalente a “un tiempo binario doble, donde aparecen dos grupos de dos tiempos binarios, con un acento secundario en el tercer tiempo.”⁶ A la vez se puede considerar como compás simple que “es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos equivale siempre a un signo de valor simple, o sea: una redonda, una blanca, una negra o una corchea. Este compás es por consiguiente aquel cuyos tiempos son divisibles por dos”⁷ refiriéndose a tiempos binarios como se había mencionado anteriormente.

4.6 MELODÍA

“Es muy importante comprender que tanto en la música antigua como en la tradición musical occidental la melodía no fue generada por la escala, sino que, en sentido inverso, este concepto derivó de la práctica melódica”.⁸

⁶ KÁROLYI, Otto. Introducción a la música. Alianza editorial. Madrid. 1965. 37 p

⁷ DANHAUSER, A. Teoría de la música: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 80 p.

⁸ LATHAM, Alison. Oxford diccionario enciclopédico de la música: Editorial Publisher: Fondo de cultura económica.2008. 934 p.

La melodía dentro de la estructura musical es aquella que lleva el discurso, la idea principal motivica con un carácter determinado y la que muchas veces da movimiento y orienta los demás elementos de la composición derivados, tales como armonía y ritmo. Esta se desprende de la teoría musical cuando hablamos de los elementos escalísticos y sus modos, pues a la vez trabajan en favor de la armonía, sin descartar el ritmo y seguirlo desde sus células rítmicas. El protagonismo de la melodía es el resultado por la combinación de los elementos mencionados anteriormente, que en conjunto sonoro constituyen una textura.

“La variabilidad de la melodía es infinita, por lo que es imposible llegar a una descripción exacta de sus propiedades. De todas formas, es posible hacer una distinción aproximada.”⁹

4.7 FORMA MUSICAL

“Es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente.”¹⁰

Las formas musicales intentan captar las relaciones estructurales en sus diversos aspectos además de mostrar cómo se desarrolla una determinada secuencia sonora. Existen diferentes formas musicales que serían acorde al período, al compositor y su funcionalidad, generalmente buscando recopilar y explicar las tendencias estilísticas en cuanto a cómo se estructuraba un determinado género o forma en la música, y así hacer una sistematización gracias al análisis de cómo fue la concepción de una forma, de acuerdo a su época, momento y lugar de aculturación. En otras palabras, “una composición musical no es mas que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma. La forma, estructura o arquitectura- voces sinónimas- es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada.”¹¹

4.8 GENERO SONATA

El nacimiento de la Sonata se remonta al periodo Barroco donde dicho genero surge del formato de orquesta de cámara, compuesta para instrumentos de cuerda y/ continuo acompañante (opcional), que con el paso de los años evolucionó a

⁹ KÁROLYI. Op. cit., P. 76.

¹⁰ LATHAM. Op.cit., p. 598.

¹¹ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. 4 ed. Editorial Labor. Barcelona. 1979. P. 3.

hacerse solo para piano o piano y otro instrumento, como se definió ya en el romanticismo; época en la cual ya se había vuelto un género mas olvidado.

“El termino Sonata implica un ciclo de dos o mas movimientos de distinto carácter. La gran mayoría de las sonatas, cuartetos, sinfonías y conciertos desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural.”¹²Añadiéndose la concepción de construir temas contrastantes dentro de dichos movimientos, teniendo en cuenta la estructura rítmica, armónica y melódica según las tendencias estilísticas y las técnicas de composición que se apliquen.

El género Sonata en particular se caracteriza al estar conformado por una serie de movimientos que varían de acuerdo al periodo en que se compuso la obra y al tipo de Sonata que se pretende abordar. En el Barroco se presentaron la Sonata da Chiesa estructura en cuatro movimientos (primero lento, allegro, cantábile y un minuet o giga), la Sonata da camera que estaba compuesta por variaciones de danzas y la Sonata a tre. En el clásico, se caracterizó el formato de instrumento melódico y piano acompañante, además de los tríos y cuartetos instrumentales que adquirirían dicho apelativo a partir de esta época.

4.9 LA ELOCUCENCIA DEL PIANO EN EL ROMANTICISMO

Con la llegada del romanticismo, su expansión por Europa y las mejoras en la construcción de pianos, se pudieron conseguir mayores herramientas de expresión emocional y de desarrollo técnico, tanto que las composiciones de Schumann, Mendelssohn y Chopin se centraron en darle más prioridad y atención a este instrumento.

“El repertorio para piano de este periodo incluye una colección de géneros “en miniatura”. Entre ellos está el vals, el impromptu, el preludio, el nocturno, el momento musical, la bagatela, la berceuse, la fantasía, la polonesa, la barcarola, la mazurca, la tarantela, la balada, el scherzo, la rapsodia, la novelette y la canción sin palabras”¹³. Dentro de todos los géneros mencionados anteriormente estos fueron los más utilizados por los compositores, los cuales buscaban nuevos caminos para su imaginación, y a la vez también fueron los preferidos por el público.

La mayor parte de conciertos y recitales para piano se llevaban a cabo en los salones privados y de familias adineradas y las sesiones para pequeños grupos se hacían de forma popular y como entretenimiento.

¹² SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. 1965. P. 241.

¹³ Música la historia visual definitiva. Toucan Books. 2013. P. 160

5. ANTECEDENTES

En los antecedentes encontrados, la relevancia para el proyecto y la relación con el tema se encuentran citados directamente con el fin de hacer un bosquejo comparativo de metodologías y estrategias de aplicación para el análisis musical de esta investigación.

5.1 Antecedente 1.

Internacional (segunda lengua). Clara Schumann's piano sonata in G minor: a preview of things to come. Author: Jiaying Zhu. Departmental Honors in Music. Bridgewater State University. 2016.

The purpose of this study is to examine, analyze, and perform a recently published edition of a nearly forgotten piece, the Piano Sonata in G minor, by Clara Schumann. This is her first attempt at writing in this form. The piece is in a larger form and of a much longer length, which makes it unique among her works. Since it is unique and little has been written about the piece, it offers a wealth of opportunities to the researcher. The study includes a complete formal and structural analysis of the sonata, as well as a comparison of this sonata with her Piano Trio in G minor, op. 17. This study will place this piece within the context of the Romantic piano sonata genre of the mid-nineteenth century, and offer some possible reasons for its neglect within the literature¹⁴.

5.2 Antecedente 2.

Nacional. Sonata para piano No.2 en Si Bemol Menor Op.36 de Sergei Rajmáninov: Reflexiones interpretativas sobre las versiones 1913 y 1931. Autor: Vadim Alexandr Parra Trouchina. Facultad de artes, Pontificia Universidad Javeriana. 2011.

“El tener un conocimiento y comprensión claro de aspectos tales como estructura, características y peculiaridades de cada movimiento e intencionalidades del compositor a lo largo de la obra y haber desarrollado las técnicas pianísticas necesarias para ajustarse a las indicaciones de la partitura, son capacidades, habilidades y destrezas que permiten apropiarse mejor de una obra musical y por

¹⁴ ZHU, JIAYING. CLARA SCHUMANN'S PIANO SONATA IN G MINOR: A PREVIEW OF THINGS TO COME. Departmental Honors in Music. Bridgewater State University. 2016.

tanto contribuyen a favor de la calidad interpretativa que se pueda hacer de la misma.”¹⁵

5.3 Antecedente 3.

Local. “Análisis musical y propuesta interpretativa de la obra "introducción y variaciones sobre un tema de la flauta mágica" del compositor español **Fernando Sor, Santiago Felipe Kenguan**. Universidad Tecnológica de Pereira; 2014.”

*“Este trabajo es el resultado de un análisis musical y una propuesta interpretativa realizados con base en la experiencia y la investigación del autor acerca de la obra *Introducción y Variaciones Sobre Un Tema De La Flauta Mágica*, tomando en cuenta aspectos del estilo clásico, la armonía tonal y la forma musical Tema con Variaciones. Se divide el análisis musical en análisis armónico y análisis formal. Estos son complementarios a la propuesta interpretativa, la cual a su vez se divide en aspectos puntuales acerca de técnica y sonoridad en la guitarra clásica. El aporte de este tipo de trabajos acerca del análisis y la interpretación de obras es importante para el desarrollo de la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica y del autor mismo, ofreciendo una descripción puntual de los procesos realizados para la apreciación de obras de música académica.”¹⁶*

¹⁵ GUZMÁN GUTIÉRREZ, Sergio. Análisis musical sobre la interpretación de la sonata para piano op. 36 nº 2 en si bemol menor de sergei rachmaninov. (tesis de pregrado. Universidad Javeriana, Bogotá.

¹⁶ KENGUAN, Santiago Felipe. Análisis musical y propuesta interpretativa de la obra "introducción y variaciones sobre un tema de la flauta mágica" del compositor español Fernando Sor. (tesis de pregrado) Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.

6. METODOLOGÍA

6.1 TIPO DE TRABAJO

La presente investigación fue de tipo descriptivo y analítico, ya que en ella se realizó el análisis del primer movimiento de la Sonata para piano en Sol menor de Clara W. Schumann (**Anexo D**), a fin de poder establecer los diferentes componentes que la integran: estructural, melódico y armónico, revisando a su vez el entorno histórico en que se creó la obra y el movimiento romántico al cual pertenece.

En primer lugar, el trabajo se enfocó en la obtención y sistematización de la información teórica sobre el marco histórico y la estética dentro de la cual se halla circunscrita la obra, haciendo un paralelo con periodos anteriores para resaltar algunas particularidades que la forma musical sonata adquiere para su época. Seguidamente, se recolectó la información documental pertinente para la profundización analítica de los componentes de la obra y se prosiguió a desglosar la partitura referenciando cada detalle para así pasar a describir los resultados obtenidos y las directrices que se siguieron a lo largo del proceso para facilitar posteriores trabajos de la misma índole o incluso con enfoque realizable a entender la parte interpretativa de la obra tomando como referencia la interpretación del pianista Jozef de Beenhowuer (**Anexo E**).

6.1.1 Descripción del objeto de estudio. La forma sonata en el periodo romántico

6.1.2 Número y descripción de la población. Sonata para piano en sol menor, de la compositora Clara Schumann.

6.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. Componentes morfológicos, melódicos y armónicos de la obra.

6.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

6.1.5 Instrumentos de recolección de la información. Observación

6.1.6 Técnicas de recolección de la información. Base de datos de análisis musical (Anexo N).

6.1.6 Formas de sistematización. Cite el tipo de programas que utilizará, dando crédito a los fabricantes. Ejemplo: Finale V14. (MakeMusic, Inc., a Minnesota corporation; Office de Microsoft corp.).

6.1.7 Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizó a partir de un cronograma de actividades y el correspondiente análisis financiero. (Anexo N)

6.1.8 Forma de monitoreo y control. Se realizó el control de actividades por medio de una guía de seguimiento de las actividades del proyecto, supervisada por el director del trabajo.

6.2 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizó el proyecto, consta de las siguientes fases:

6.2.1 Fase 1. Contextualización de la forma Sonata en el periodo romántico. Describir las particularidades de la forma sonata en el periodo romántico.

- **Actividad 1.** Realizar una línea de tiempo para analizar la obra desde el contexto histórico en el que se desarrolló.
- **Actividad 2.** Realizar una descripción de la forma sonata en el periodo romántico

6.2.2 Fase 2. Análisis de la Obra. Realizar un análisis melódico, armónico y morfológico de la forma sonata.

- **Actividad 1.** Escuchar y realizar un seguimiento de la obra con la partitura, para lograr un apropiamiento de la misma.
- **Actividad 2.** Diseñar y adecuar instrumentos (observación, libros, documentos, partituras) para el análisis de la obra.
- **Actividad 3.** Realizar los diagramas necesarios para cada uno de los tipos de análisis que se realizarán a la obra.
- **Actividad 4.** Ordenar secuencialmente la información obtenida
- **Actividad 5.** Explicar el análisis realizado y su aplicación pedagógica.

7. RESULTADOS

7.1 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS

En síntesis de dos capítulos se retoman todos los aspectos involucrados directamente con la unidad de análisis musical y sus respectivas características según aspectos de la teoría musical y su uso abarcando aspectos armónicos y melódicos en un capítulo y aspectos de la forma y ritmo en otro capítulo.

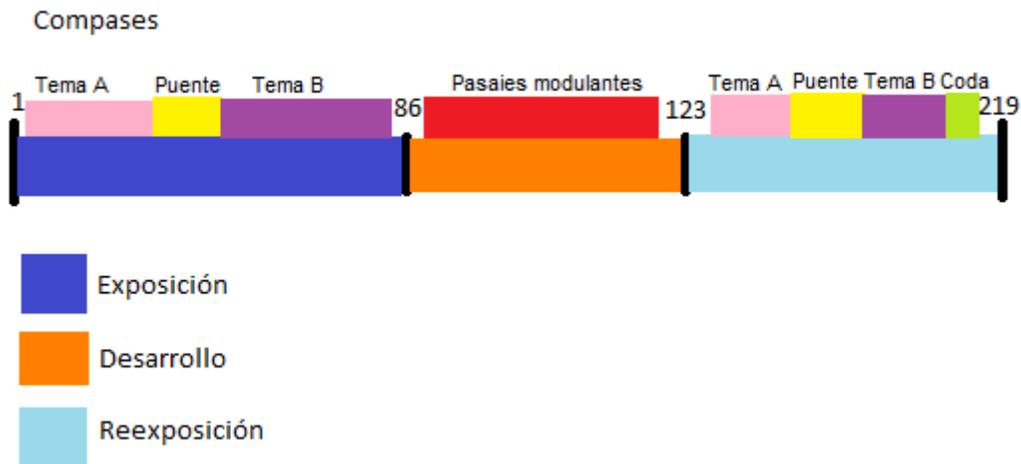
7.1.1 Capítulo 1. Aspectos de la forma musical y el ritmo del primer movimiento de la sonata en G menor de Clara Schumann

Adentrarse a mencionar los aspectos de la forma musical hace una compilación de los aspectos macro y micro de una pieza musical, metafóricamente hablando es revisar dentro de una construcción, desde sus cimientos, estructuras, distribución, hasta como se puede amoblar y dar la composición de un todo homogéneo.

La concepción de la forma musical de la sonata difiere en algunas ocasiones dependiendo del esquema musical e instrumental, o más bien, teniendo en cuenta el formato para el que se compuso. Dentro de las características generales de una Sonata no es necesario establecer un patrón exacto o una estructura perfectamente definida, la Sonata a pesar de contener un esquema predeterminado y muy similar dentro de su construcción, el compositor tiene libre albedrío de modificar y crear su propia obra, sin descartar los antecedentes de esta forma, tanto de la macro forma como de la micro forma, lo cual permita diferenciarse como composición, pero a la vez autenticarse como forma Sonata.

A continuación, se puede apreciar una representación gráfica de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann con sus respectivas secciones y temas (Figura 1)

Figura 1 Representación Gráfica de secciones y temas de la sonata en G menor de la compositora Clara Schumann

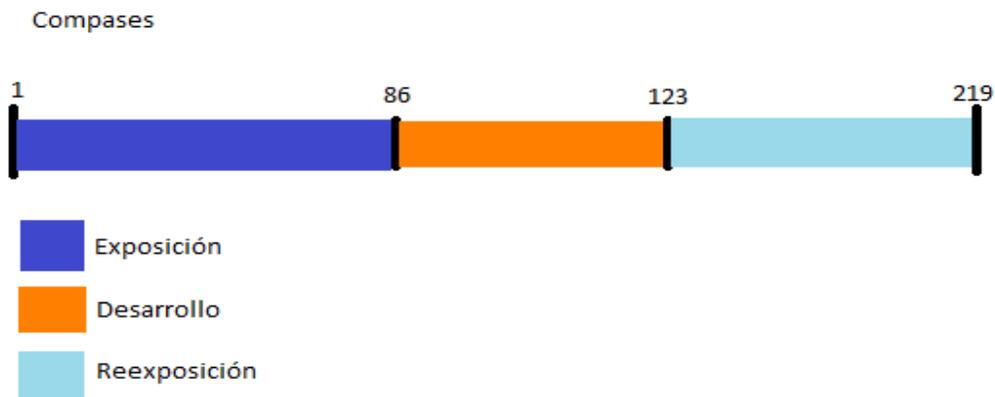


La anterior gráfica nos plasma una síntesis de la forma Sonata que se analizó. Posteriormente se detallarán características generales explicando cada una de estas secciones, temas con sus respectivos periodos, frases y los movimientos que encontraremos en el ritmo y tiempo de la obra.

Características generales:

El primer movimiento de la sonata es allegro. La exposición inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 85. La sección del desarrollo inicia en el compás 86 y finaliza en el compás 122, luego, la reexposición va desde el compás 123 al compás 219. Dentro de la reexposición, se encuentra una coda encargada de concluir el primer movimiento entre los compases 193 y 219 (Figura 2).

Figura 2 Representación Gráfica de las secciones de la Sonata en G menor de Clara Schumann



Exposición

En esta sonata la exposición se divide, como en la mayoría de Sonatas de acuerdo a su estructura y forma en 3 partes: Tema A, Puente y Tema B.

Tema A

Inicia desde el compás 1 hasta el compás 14 posee un total de 2 frases y un periodo. Tiene un motivo con carácter sentimental y profundo, más que todo del compás 6 al 13, donde nos encontramos en la parte rítmica con una intención de contrapunto imitativo; Sin embargo no es completamente fiel al contrapunto barroco que repetía exactamente las mismas notas de la melodía principal y sus respectivos intervalos, en este caso la repetición de notas se da una octava por debajo y un tono menos que la melodía principal. Según Károlyi el reconocimiento del contrapunto en la frase se puede dar de dos formas, "(a) el empleo de la frase, o tema cuya melodía o ritmo son claramente reconocibles;(b) imitación, o reafirmación de la frase, en una voz distinta a la original y en diferentes alturas de sonido"¹⁷. Cabe aclarar y hacer énfasis que en este fragmento mencionado hay una ambigüedad desde la forma en cómo se puede abarcar su análisis estructural y de la textura. Desde el punto de vista contrapuntístico abarcamos la visión horizontal, nota contra nota, aspectos de repetición, imitación, aumentación disminución o fragmentos retrógrados de un fragmento X, en el caso de la Sonata de Clara Schumann únicamente encontramos repetición. Sin embargo si hablamos de su visión y análisis vertical posee otra connotación armónica y melódica que mencionaremos en el capítulo 2, que va estrictamente relacionado con los aspectos armónicos y melódicos de la obra. El ritmo de este tema A se da en compás compuesto de 4/4 durante todo su recorrido, sin cambios de tempo ni modificaciones métricas ni tampoco del ritmo armónico.

Puente

El puente por ser un pasaje corto y por servir de interconexión al tema B únicamente posee 11 compases, se localiza entre los compases 15 y 25, su corta duración de 11 compases es equivalente a un solo período, con un total de 2 frases, la primera entre compases 15-18 y la otra de forma irregular con respecto a la anterior con solo 7 compases, localizada entre los compases 19-25. (figura 3)

¹⁷ KÁROLYI. Op. Cit., p. 111

Figura 3 Representación gráfica del puente y su división por frases

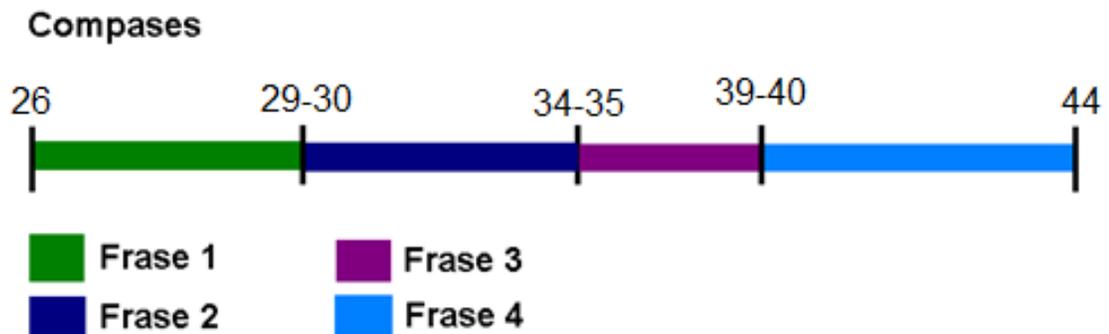


Tema B

Comienza en el compás 26 y finaliza en el compás 85. Dentro del tema B podemos encontrar 3 periodos:

-El primer periodo va desde el compás 26 al compás 44 con un total de 4 frases (figura 4)

Figura 4 Representación gráfica del primer periodo del Tema B y sus respectivas frases



Su momento contrastante en cuanto a su ritmo y tempo se encuentran del compás 41 al 43 gracias a una indicación de animato (Figura 5), implicando incremento en la velocidad y carácter de dicho pasaje para concluir y articular un tempo más rápido en el periodo 2 de forma definida, como lo indica la compositora en la partitura escribiendo la indicación *Um vielles schneller*, que al traducirla del alemán nos dice “más rápido”.

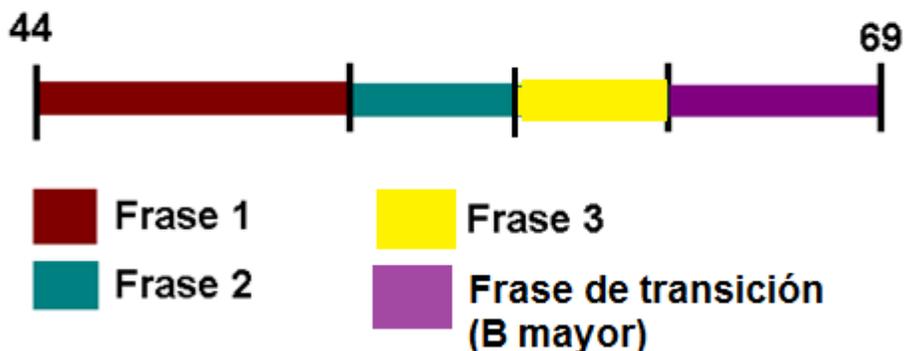
Figura 5 Representación gráfica de la partitura con el cambio de tempo animato.



-El segundo periodo va desde el compás 44 al 69 con un total de 3 frases y una transición de 11 compases, en la tonalidad de B mayor (figura 6)

Figura 6 Representación gráfica del segundo periodo del Tema B con sus respectivas frases

Compases



Como variación rítmica en este periodo nos topamos con un ritardando en el compás 56, justo en el acorde de Eb menor, el cual tiene como intención hacer una disminución en el tempo, añadiendo que dicho acorde es el que será utilizado como pivote hacia la tonalidad que se va modular en el segmento de la transición, viéndose como un trampolín a la próxima tonalidad (figura 7).

Figura 7 Representación gráfica del ritardando a la parte de transición

56

rit. im.

Posteriormente el tempo vuelve a animarse en velocidad, entre los compases 63 al 66 concluyendo en una dominante de la tonalidad a la que se moduló que fue B mayor (figura 8).

Figura 8 Segmento de la partitura que representa el aumento de tempo

63

schnel - - - ler

Nuevamente se vuelve a la calma entre los compases 67 al 69 donde la compositora nos indica un ritenuto de forma gradual que se concluye en el compás 70 con carácter tranquilo y dando apertura al periodo 3 en tonalidad de Eb mayor.(figura 9)

Figura 9 Representación gráfica del ritenuto para el periodo 3

67

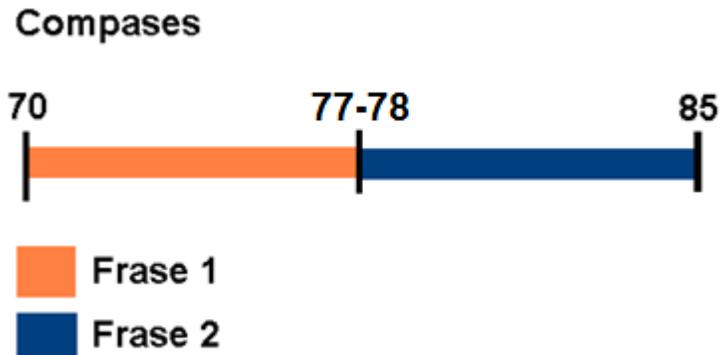
un poco ritenuto

Tranquillo

p

El tercer período está compuesto de los compases 70 hasta el 85, en la tonalidad de Eb mayor, con un total de 2 frases (figura 10).

Figura 10 Representación gráfica del tercer periodo del tema B con sus respectivas frases



Como recurso para volver a la repetición de la Exposición la compositora utiliza un ritardando del compás 82 al 85 (figura 11)

Figura 11 Representación gráfica del ritardando



Con respecto al periodo anterior se puede encontrar una notable diferencia en cuanto a las figuras rítmicas utilizadas, el anterior poseía mayores elementos melódicos como cromatismos y notas de color, así como el ritmo armónico era más denso en cuanto al tempo y el carácter temático. En este tercer periodo el carácter del tematismo es mucho más tranquilo y *dolce* caracterizado por tener más disminución en sus figuras rítmicas, como también por el uso de acordes de paso claramente sustentados por el enlace armónico con respecto a su movimiento melódico y sus notas comunes entre sí.(figura 12)

Figura 12 Representación gráfica de los acordes de paso en la Sonata

The image shows a musical score for piano, measures 71 to 74. The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Two red rectangles highlight common notes between measures 71 and 72, and between measures 73 and 74. Two blue ovals highlight passing chords in measures 71 and 73. A legend at the bottom identifies the red rectangle as 'Nota común' (common note) and the blue oval as 'Acorde de paso' (passing chord).

Pudiendo observar lo anterior podemos deducir que la conexión de armonía y ritmo están claramente ligados con el carácter temático del Tema B mencionado anteriormente, teniendo en cuenta el aumento consecuente y gradual de la velocidad y el ritmo armónico que denotan una conexión coherente con la velocidad y el carácter de la que se presentó en este periodo, encadenando de esta forma ambas tonalidades e intenciones.

El tema B posee una gran expresividad y movimiento melódico, armónico y rítmico. A pesar de que toda la Sonata se mueve en compas compuesto de 4/4 lo que hace particular y contrastante este tema con respecto a los demás es el frecuente movimiento de ritmo junto con la variedad del tempo, siendo esto una pauta anticipatoria y muy similar en estructura musical con respecto a lo que se proyectara en el Desarrollo y sus pasajes modulantes.

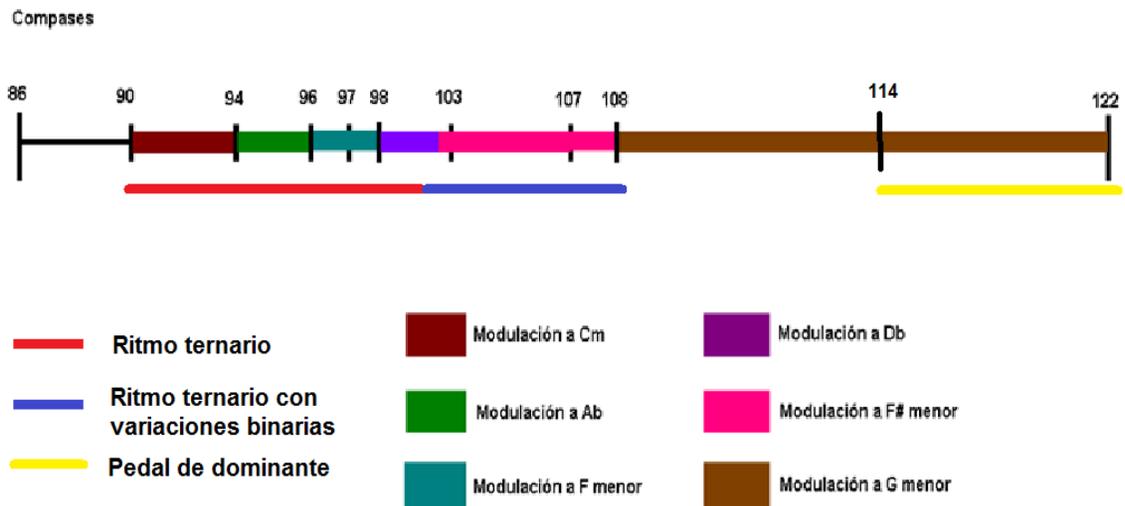
Desarrollo

El desarrollo de esta sonata se encuentra entre los compases 86 al 122, anticipando una preparación a la tonalidad de C menor, utilizando subdominante con pedal de dominante para asegurar su llegada en el compás 86. Toda su estructura y secciones se divide en una sola sección de pasajes modulantes en intervalos de terceras, buscando siempre resolver a la tonalidad de G menor, la totalidad e frases es equivalente al número de modulaciones, o sea 6.

Con respecto al movimiento rítmico de esta sección se encuentra una diferencia notable en cuanto a que dicha sección utiliza figuras rítmicas ternarias, melodía oculta, su carácter se torna agitado y se percibe más veloz que al anterior gracias a que al hacer la subdivisión de figuras binarias a ternarias, en este caso una serie de pasajes con tresillos, la sensación de movimiento armónico y melódico se percibe abrupto por el aumento de notas por pulso. Cabe aclarar también que el ritmo es constante durante casi toda la sección y varía cuando se encuentra la

modulación a F#m como una forma de anticipar la llegada a G menor próximamente, y a la vez con la ayuda de un pedal de dominante (figura 13)

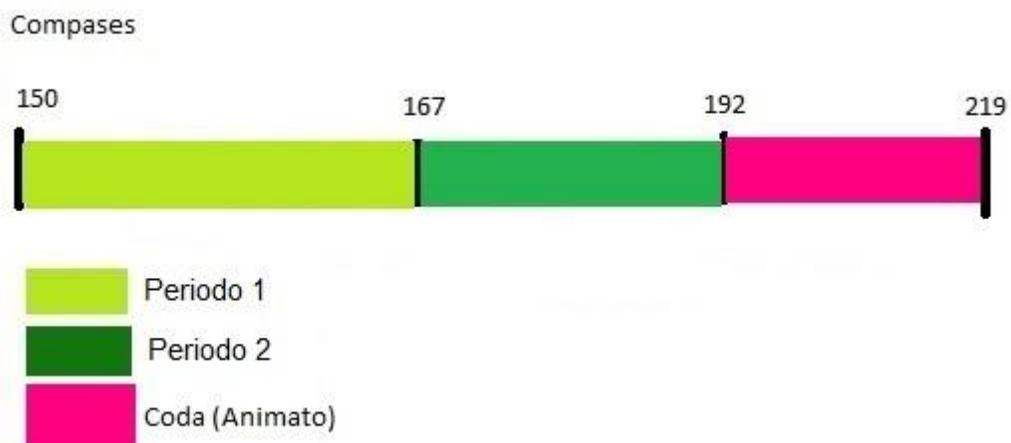
Figura 13 Representación gráfica del desarrollo, cambios de ritmo y su tonalidad



Re exposición

Con respecto a la exposición la re exposición posee exactamente las mismas secciones Tema A, Puente y tema B, sus diferencias se encuentran en los aspectos armónicos y melódicos (capítulo 2) y en cuanto a la diferencia en la forma y estructura, el Tema B carece de tercer periodo y se conecta directamente con la Coda final. (figura 14)

Figura 14 Representación gráfica de la Re exposición por periodos



Coda

La sección de la coda va de los compases 193 al 219, con un total de 5 frases , 2 periodos (Figura 15), su carácter temático es conclusivo y es notablemente diferente a las demás secciones de la Sonata por el movimiento que tienen las dinámicas de transición o de volumen, añadiéndose la acentuación en algunas secciones de la melodía. (Figura 16)

Figura 15 Representación gráfica de la estructura de la coda con sus respectivos periodos, frases y compases

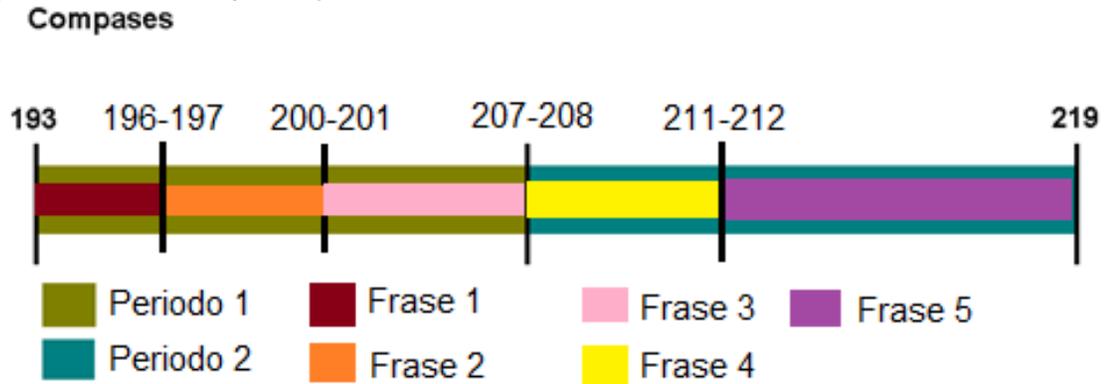


Figura 16 Representación gráfica de acentos en la melodía



También es importante añadir que nos encontramos con cambios de tempo importantes, como el *ritenuto* en el compás 208 (Figura 17). Además el cambio a *andante* en el compás 212 (Figura 18) que antecede a la conclusión de la re exposición.

Figura 17 Representación gráfica del ritenuto en el compás 208



Figura 18 Representación gráfica del andante en el compás 212



7.1.1 Capítulo 2. Aspectos Armónicos y melódicos del primer movimiento de la sonata en G menor de Clara Schumann

Considerar todos los aspectos de la armonía y melodía de una obra de la época romántica viene siendo lo mas importante al momento de hacer un ciclo investigativo y de análisis musical, por ende mencionaremos dentro de los aspectos armónicos y melódicos los aspectos mas trascendentales desde el punto de vista de la teoría musical, para destacar las pautas y recursos mas usados por la compositora dentro de la generalidad y el estilo que nos encontramos en todo el romanticismo musical.

Cuadro 1. Referencias de los aspectos del análisis armónico

E	Extensión del periodo en número de compases
NDF	Número de frases por periodo
CT	Centro tonal
MTV	Motivo representativo del periodo
M	Modulante
Cr	Cromático
Sm	Simétrico
To	Tonicalizaciones
V	Variaciones

Tabla 1. Síntesis de las características de la Sonata por secciones con su respectiva tonalidad

Características generales de la sonata en Gm de Clara Schumann				
Estructura	Extensión	Temas, Puentes	Compases	Tonalidad
Exposición	1-85	Tema A	1-14	Gm
		Puente	15-26	
		Tema B	26-56	Eb
			56-69	B
Desarrollo	86-122	Pasajes modulantes.	70-85	Eb
			90-94	Cm
			94-96	Ab
			96-97	Fm
			98-103	Db
Re exposición	123-219	Tema A	103-107	F#m
			108-122	Gm
		Puente	123-136	Gm
		Tema B	137-149	
		Coda	150-192	G
	193-219	Gm		

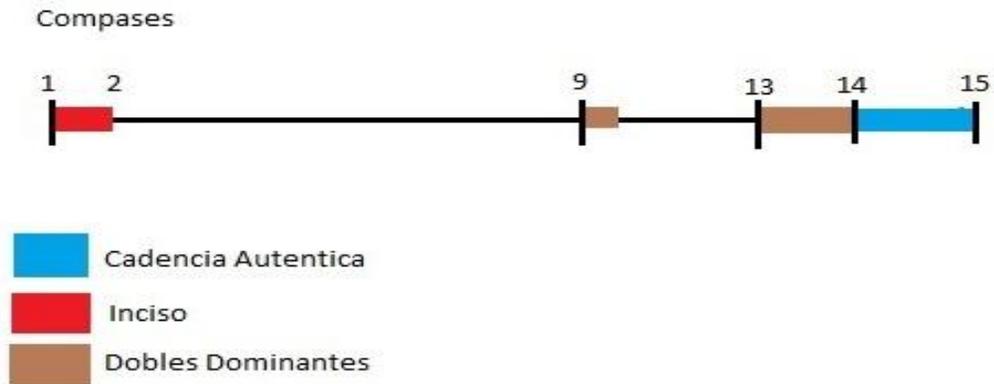
Cuadro 2. Tema A de la Sonata en G menor de Clara Schumann compases del 1-14.

E	ND F	CT	MTV	M	C r	S m	T o	V
1- 14	2	G m		N	si	no	n	n
				o			o	o

El tema A de la exposición consta de 14 compases escritos en la tonalidad de Gm. La parte sonora más representativa de toda la sonata, que más adelante veremos, específicamente en la re exposición, retomará el inciso del tema señalado en el recuadro. De entrada, el tema A, armónicamente nos muestra el uso repetido de la tónica y el quinto grado en diferentes inversiones, se observa el uso de dobles

dominantes, cabe destacar también que dentro de los mismos bloques de acordes se encuentra implícita la melodía como en otras secciones que se verán posteriormente. Es muy común y frecuente el uso de la cadencia auténtica. (Figura 18)

Figura 19 Representación del tema A de los compases 1 al 15



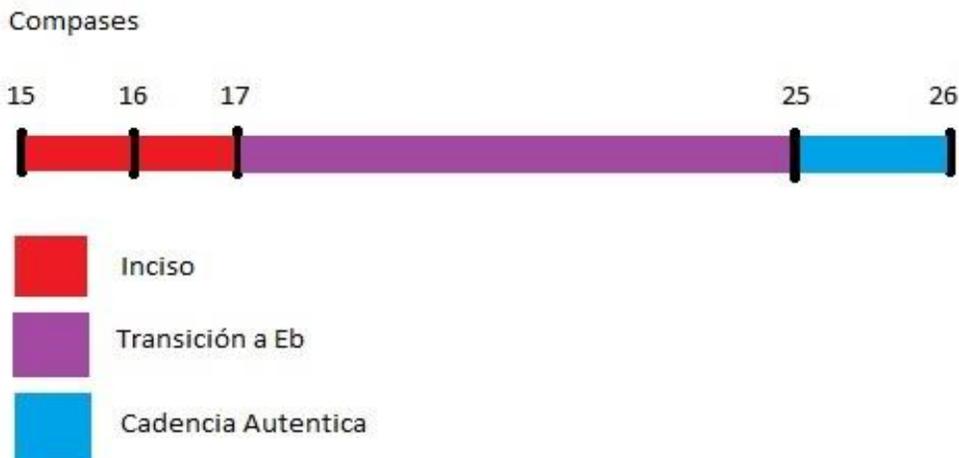
Cuadro 3. Puente de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann compases 15 al 26

E	NDF	CT	MTV	M	Cr	Sm	To	V
15-26	1	Gm		si	si	si	si	si

El puente va entre los compases 15-26, inicia retomando el inciso ya visto en el tema A entre los compases 15-16 y posteriormente en el compás 17 hasta el 25 se encuentran una serie de variaciones con respecto a la segunda parte del inciso, haciendo una preparación para la próxima tonalidad (Eb) que se va llevando a cabo desde el compás 17 hasta llegar de manera definida en el compás 26, todo esto gracias a que la tonalidad antecesora (Gm) tiene como factor común su VI grado (Eb), que es hacia donde nos dirigimos (Figura 19). Dentro del juego de la textura de este puente se puede apreciar que como en el anterior tema, la melodía

se encuentra implícita en los acordes y añadiendo que en algunos segmentos el movimiento se da por medio de arpeggios sobre el acorde añadiendo algunas apoyaturas (Figura 3).

Figura 20 Representación del puente de los compases 15-26



Cuadro 4. Tema B de la sonata en G menor de la compositora Clara Schumann compases 26 al 85

E	NDF	CT	MTV	M	Cr	Sm	To	V
26-85	3	Eb		Si	si	no	si	No

Ambos temas difieren en dificultad, siendo el segundo más extenso y saturado de cromatismos que el primero, lo cual genera una armonía inestable, además de tener más cambios en el tempo. Va desde el compás 26 hasta el 85, se compone de tres periodos que se separan claramente por el movimiento y cambios de tempo que posee la obra: El primer periodo del tema B, va del compás 26 al compás 43, en esta se encuentra una breve tonalización a Ab (compás 36), que va preparando para dar apertura total a la tonalidad de Eb en el compás 44. El segundo periodo, va del compás 44 al compás 69, la tonalidad establecida es Eb, es muy común encontrar el uso de dobles dominantes y también de dominantes

sustitutas, dentro de este periodo se observa una modulación corta a la tonalidad de B mayor, que inicia en el compás 56 y se extiende hasta el fin del periodo con motivo de transición. El tercer periodo, va desde el compás 70 al compás 85, después de la modulación del periodo dos (B mayor), en el periodo tres, se regresa a la tonalidad de Eb mayor con un tempo más lento y tranquilo, armónicamente se ve el uso de dominantes sustitutas, subdominantes armónicas, notas ajenas a la tonalidad y acordes con notas de color. (fig. 20)

Figura 21 Representación del tema B de los compases 26-85



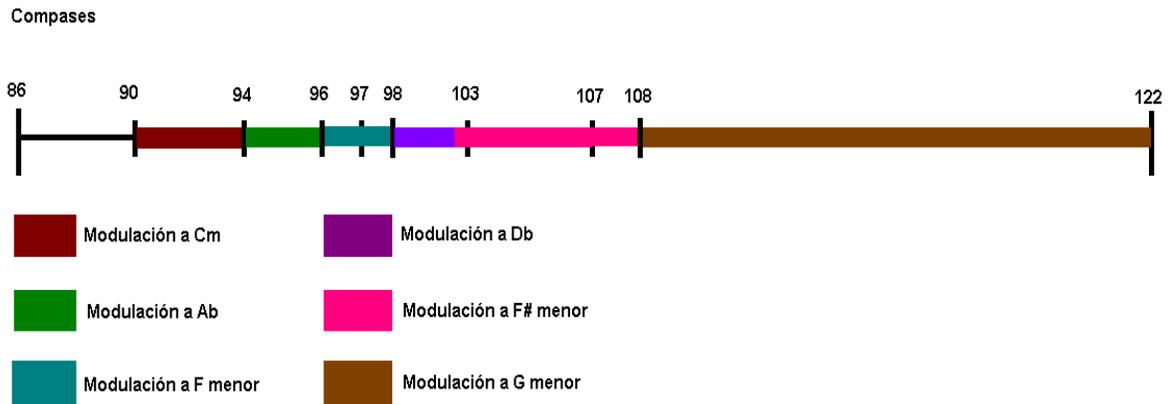
Cuadro 5. Características del Desarrollo de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann, compases 86-122

E	ND F	CT	MTV	M	Cr	Sm	To	V
86-122	6	No tiene		si	si	si	no	si

El desarrollo está compuesto por una serie de pasajes modulantes que no presentan relación con los temas de la exposición. Se puede decir que el desarrollo es bastante corto, mientras que la exposición consta de 85 compases, el desarrollo no supera los cuarenta compases. En términos de armonía, se presentan seis modulaciones diferentes, una por cada frase, la primera

modulación que se aprecia es C menor, seguida de una modulación a Ab mayor, la tercera modulación se da a la tonalidad de F menor, luego a Db mayor, después a F# menor y por último, regresa a G menor. Se puede observar que cada modulación está separada por intervalos de terceras, y como resultado, siempre buscan retornar a la tonalidad de G menor. (fig. 21)

Figura 22 Representación del Desarrollo (Pasajes Modulantes) de los compases 86 al 122



Cuadro 6. Características de la Re exposición de la Sonata en G menor de la compositora Clara Schumann, compases 123 al 219

E	NDF	CT	MTV	M	CR	SM	To	V
123-219	3	Varía		si	si	si	si	si

La re exposición tiene casi la misma estructura que la exposición (tema A, puente y tema B).

El tema A, se encuentra en tonalidad de G menor, al igual que en la exposición, este se mantiene exactamente igual. El puente, aunque mantiene el inciso, muestra algunas variaciones armónicas, entre esas el uso de dobles dominantes, que indican un cambio en el tema B.

El tema B, presenta una modulación a la relativa mayor (G mayor), esta vez es más corto que en la exposición, pues consta únicamente de dos periodos, siendo el segundo donde se presenta una breve modulación a Eb mayor que inicia en el compás 179 al compás 183. Esta relación con respecto al tema B de la Exposición posee las mismas características, a diferencia de que esta se encuentra en la tonalidad de G mayor, pues la modulación que hace a Eb mayor se sustenta como

un préstamo modal del VI grado de su relativo homónimo, igual que en el tema B de la exposición en la tonalidad de Eb, donde la modulación va a B mayor (Figura 22).

Seguidamente, aparece la coda en tonalidad de G menor y en ella se presentan movimientos cromáticos en un tempo animato, acompañados de recursos armónicos como acordes disminuidos y dobles dominantes que buscan dar fin al primer movimiento allegro de la sonata, como también el constante uso de acordes cadenciales que buscan llegar a la resolución final.

Figura 23 Representación del tema B de la Reexposición



Tabla 2. Síntesis de los aspectos melódicos por secciones y su tipo de textura.

Tipos de textura	Exposición			Desarrollo	Re exposición			
	Tema A	Puente	Tema B	Pasajes modulantes	Tema A	Puente	Tema B	Coda
Melodía con acompañamiento	X		X		X		X	
Melodía oculta				X				
Melodía en el acorde	X	X	X		X	X		X
Melodía en el arpeggio del acorde con ornamentos		X	X	X		X	X	X

A continuación veremos varias representaciones gráficas de cada uno de los tipos de textura que se encuentran en la sonata ya analizada, para comprender mejor cada uno y sus diferencias que caracterizan a cada uno.

Melodía con acompañamiento.

La melodía con acompañamiento se caracteriza por ser una textura en la cual la línea melódica va independiente en una sola voz, generalmente la superior, y las voces acompañantes van inferior a esta. (Figura 23)

Figura 24 Representación gráfica de la textura de melodía con acompañamiento

Mit tiefer Empfindung

p

○ Melodía

□ Acompañamiento

The image shows a musical score for piano. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The melody is circled in red, and the accompaniment is boxed in blue. The score is marked with the tempo instruction 'Mit tiefer Empfindung' and the dynamic marking 'p'.

Melodía oculta

La melodía oculta se presenta cuando esta pasa a una voz intermedia o baja, es decir que se manifiesta en cualquier parte de la textura, excepto en la voz más aguda, caracterizándose también por no hacer parte del acompañamiento, en el caso de la sonata en G menor de Clara Schumann se evidencia en algunos pasajes del desarrollo, en el próximo ejemplo se ve como la melodía está implícita en voces intermedias, que claramente están destacadas por las articulaciones de acento. (Figura 24)

Figura 25 Representación Gráfica de la melodía oculta



Melodía en el acorde

Quando la melodía hace parte del acorde, generalmente se encuentra en la voz superior de todo el acorde. Se puede diferenciar fácilmente del acompañamiento por sus notables movimientos en la voz que esta resaltada con azul, haciendo una notable diferencia dentro de toda la sonoridad del pasaje y sobre todo que le da el papel de ser la línea melódica. (Figura 25)

Figura 26 Representación gráfica de la melodía en el acorde



Melodía en el arpeggio del acorde con ornamentos

Dentro de este tipo de textura se destaca que la línea melódica hace a la vez de acompañante de si misma, ya que toca todas las notas de su función u acorde en movimiento de arpeggio, ascendente y descendente añadiendo algunas notas de ornamento, para enriquecer el contraste melódico con el del acompañamiento. En este ejemplo se evidencia un arpeggio al acorde de La bemol mayor, añadiendo apoyaturas de la nota Fa que finalmente se resuelven en Eb (nota real del acorde). (Figura 26)

Figura 27 Gráfico que representa la melodía en el arpeggio del acorde

The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 19. The score is written in G-flat major (one flat) and 4/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The melody consists of a series of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, and F5 are circled in red, indicating they are notes of the chord. The notes D5 and E5 are circled in yellow, indicating they are ornaments. The notes F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, and G4 are also circled in red, indicating they are notes of the chord. The legend below the score identifies the yellow circles as 'Ornamentos de la melodía' and the red circles as 'Notas del acorde en la melodía'.

19

○ Ornamentos de la melodía

○ Notas del acorde en la melodía

7.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizó a partir de la contrastación de los aspectos teóricos, empíricos y antecedentes con los hallazgos obtenidos durante la realización del trabajo.

Según el trabajo “Análisis musical sobre la interpretación de la sonata para piano op. 36 nº 2 en si bemol menor de Sergei Rachmaninov” , Esta tesis resulta de utilidad e interés para la realización del presente proyecto debido a su minuciosidad en el aspecto analítico musical de la obra aportando así herramientas de tipo procedimental que facilitarán el establecimiento de ciertas directrices al momento de estudiar la parte estructural de la obra. Además, por tratarse de la misma forma musical “Sonata”, aunque no del mismo período, resulta sumamente interesante al permitir igualmente un efecto de contrastación. Éste trabajo consta de un análisis musical detallado tanto de la obra como de la parte interpretativa que tiene lugar en cada sección de la sonata, a fin de determinar la intencionalidad del compositor en cada parte y los requerimientos técnicos necesarios para abordar la obra.

Teniendo en cuenta el trabajo de Jiaying Zhu se corroboran las similitudes encontradas con este trabajo en los aspectos armónicos y de la forma, con algunas diferencias en las secciones y temas que expusimos con respecto a su propuesta. Su trabajo se basa en hacer un análisis estructural y armónico para posteriormente realizar una propuesta interpretativa de los cuatro movimientos de la Sonata en G menor de Clara Schumann, más sin embargo nuestro aspecto abarca el proceso de utilidad en el análisis musical para el Licenciado en música, haciendo completo énfasis en el primer movimiento.

8. CONCLUSIONES

- El ritmo, melodía y armonía están indiscutiblemente ligados, pues a medida que el movimiento en el tempo y el ritmo armónico van creando interacción, encontramos cambios en la tonalidad y en la textura melódica, como también la delimitación y separación de frases, periodos y secciones en cada tema.
- Sin duda alguna como las demás obras del romanticismo caracterizadas por tener cambios significativos en la dinámica de volumen, esta obra no es la excepción, particularmente en esta Sonata la compositora nos hace algunas anotaciones con respecto a cómo debe ser el carácter interpretativo de cada tema, añadiendo que cada carácter está claramente vinculado con este juego de matices, cabe destacar que estos son “ los diferentes grados de intensidad por los que puedan pasar uno o varios sonidos, un pasaje o un trozo de música entero. Se les indica por medio de unos signos llamados reguladores y también por términos italianos”¹⁸ evidenciados en el recorrido musical de dicha Sonata.
- El cambio más trascendental dentro del aspecto rítmico en cuanto a figuración , acento y ritmo armónico se presenta en el desarrollo, donde claramente el tematismo que posee carácter modulante genera una sensación de incremento, intensidad y tensión, como también gran juego de las dinámicas hasta que retoma el carácter de sentimiento profundo en la re exposición.
- Dentro de la exposición y la reexposición nos topamos con características exactamente iguales con respecto al ritmo, con la única variación de que la re exposición omite un periodo para conectar con la Coda final.
- El carácter rítmico de la Coda inicia con un contraste más “animato” y veloz que termina resolviéndose en un andante con carácter pesante y buscando la salida y resolución en la parte final de la re exposición.
- Con lo que respecta a la forma Sonata, esta posee una estructura exactamente igual a la sonata clásica, sus diferencias se encuentran marcadas en los aspectos armónicos y melódicos que se discutirán en el segundo capítulo.

¹⁸ DANHAUSER, A. Teoría de la música: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 102 p.

Con respecto al movimiento allegro de sonata en G menor de la compositora Clara Schuman conserva siempre la misma forma musical del periodo clásico, en toda su macroforma y secciones. Por el contrario se evidencia una clara diferencia con respecto a la sonata clásica en cuanto a su desarrollo armónico y melódico, un claro ejemplo es el Puente que segun Julio Bas “El I. tema en relación al Puente; este, tambien puede ser: 1-independiente, con fisionomía y elementos tematicos propios; 2- o bien, estar indisolublemente ligado al I. tema, de manera de convertirse casi en un apendice modulante, aunque teniendo un motivo nuevo y personal”¹⁹ pues en la Sonata analizada ocurre el Segundo caso, pues funciona como Puente modulante al tema B que se manifiesta en la tonalidad de Eb mayor, dandose gracias a la reincidencia del inciso del tema A con algunas variaciones. Añadiendo que entre frases de la exposición siempre se finaliza con una cadencia auténtica, al igual que la transición del desarrollo a la reexposición, como tambien entre las 2 frases de la reexposición sin descartar que hace lo mismo para conectar a la Coda (animato) al final del movimiento.

Teniendo en cuenta que en el desarrollo (Pasajes Modulantes) nos encontramos con un constante movimiento armónico por terceras y forma de modulación, cabe destacar que es un aspecto muy frecuente dentro de lo que son las obras del periodo romántico, compositores como: Chopin, Lizst, Grieg también hacian constante uso de este recurso, como una clara pauta y sello de la armonía romántica, lo cual también es una clara evidencia de la influencia y legado que dejaron a Clara Schumman.

Mencionando un poco los aspectos de la melodía y las texturas expuestas anteriormente, esta Sonata posee mucha mas diversidad y contraste melódico, de voces y de movimiento con respecto a su forma de composición, pues la Sonata clásica tenía como identidad el Bajo o pedal Alberti para marcar claramente el aspecto rítmico de muchas obras de ese periodo. En este caso Clara Schumann decidió omitir este recurso, sin embargo, se ve el uso de una nota pedal unicamente en el Tema A de la exposición y la reexposición. Es muy comun que la nota pedal se ejecute sobre el acorde de tónica en el periodo clásico, pero en este caso se ejecuta sobre el acorde de la dominante, otro aspecto que marca una evolución dentro de la forma Sonata de un periodo de la historia a otro, en este caso del clasicismo al romanticismo.

¹⁹ BAS, Julio. Tratado de la forma musical: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 269 p.

9. BIBLIOGRAFÍA

TORRES, J. Música y sociedad. Real musical. Madrid. p 244

KÁROLYI, Otto. Introducción a la música. Alianza editorial. Madrid. 1965. 37 p

DANHAUSER, A. Teoría de la música: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 80 p.

LATHAM, Alison. Oxford diccionario enciclopédico de la música: Editorial Publisher: Fondo de cultura económica.2008. 934 p.

KÁROLYI. Op. cit., P. 76.

LATHAM. Op.cit., p. 598.

ZAMACOIS, Joaquin. Curso de formas musicales. 4 ed. Editorial Labor. Barcelona. 1979. P. 3.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. 1965. P. 241.
Música la historia visual definitiva. Toucan Books. 2013. P. 160

GUZMÁN GUTIÉRREZ, Sergio. Análisis musical sobre la interpretación de la sonata para piano op. 36 nº 2 en si bemol menor de sergei rachmaninov. (tesis de pregrado. Universidad Javeriana, Bogotá.

KENGUAN, Santiago Felipe. Análisis musical y propuesta interpretativa de la obra "introducción y variaciones sobre un tema de la flauta mágica" del compositor español Fernando Sor. (tesis de pregrado) Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.

KÁROLYI. Op. Cit., p. 111

DANHAUSER, A. Teoría de la música: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 102 p.

BAS, Julio. Tratado de la forma musical: Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires. 269p.

WEBGRAFÍA

PEREZ SABIO, Zoraida. La Mujer en la música. Musikawa [en línea], 11 de noviembre de 2011 [revisado 3 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <http://www.musikawa.es/la-mujer-en-la-musica/>

ROBLES, Luis. Apuntes de análisis musical. mariaquintanilla [en línea], [revisado 7 mayo de 2017]. Disponible en Internet: <https://mariaquintanilla.files.wordpress.com/2012/10/apuntes-temas-1-8-unificados.pdf>

GARCIA MUÑOZ, Ruben. MARTINEZ MOLINA, Thais. Armonía musical. [en línea], [revisado 3 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <https://mat-web.upc.edu/people/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>

PEREZ PORTO, Julián. GARDEY, Ana. Ritmo musical. Definición. [en línea], 2014 [revisado 5 marzo de 2017]. Disponible en Internet: <https://definicion.de/ritmo-musical/>

BIBLIOGRAFÍA EN SEGUNDA LENGUA

ZHU, JIAYING. CLARA SCHUMANN'S PIANO SONATA IN G MINOR: A PREVIEW OF THINGS TO COME. Departmental Honors in Music. Bridgewater State University. 2016.