



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

OPCION DE TESIS

“NOTAS AL PROGRAMA”.

SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTEPRETATIVAS DE LA
PARTITA N.º 1 EN SI BEMOL J.S. Bach, CONCIERTO PARA
PIANO Y ORQUESTA N.º 1 EN DO MAYOR O.p 15 L. Van.
Beethoven, ESTUDIO OP 25 N.º 1 Frederick. Chopin y ESTUDIO
DE CONCIERTO “JUVENTUD” Manuel M. Ponce.

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PIANO.

QUE PRESENTA:
ANTONIO ANZURES TORRES.

ASESORES.

MAESTRA PILAR VIDAL ALVAREZ. (Q.e.p.d)
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL.
PROF. DAVID DOMÍNGUEZ COBO.

ENM
UNAM

MÉXICO D.F.

AGOSTO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS:

*A la Maestra **Monique Rasetti**, sin su ayuda no hubiera podido presentar mi examen de titulación, por todo su apoyo incondicional que me brindó, por todas sus enseñanzas, su dedicación por mi persona agradezco al destino la oportunidad de haber sido su alumno; siempre recordare las bellas clases que me dio de piano. .. y por ser una excelente persona.*

*A mi amigo **Luis Guzmán Pedroza** por ser un excelente pianista, gran músico y colega, sin ti no hubiera podido titularme, gracias por facilitarme bibliografía para este trabajo además de tocar el concierto conmigo.. gracias por tu apoyo, gracias por todo.*

*Al Maestro **David Domínguez Cobo** por su apoyo incondicional en el análisis musical de estas "Notas al Programa", además de ser una persona valiosa y por su amistad.*

DEDICATORIA

A **Dios** (El Eterno)

A mis **padres , hermanos y tíos.**

A la Maestra **Monique Rasetti** y **Pilar Vidal Álvarez** por haberme enseñado ser pianista.

A mi familiares que no se encuentran con nosotros y están en el eterno oriente: **Salvador García Pérez, Abelardo Hernández y Maria José Jayo Anzures.**

A Dr. **Felipe Ramírez Gil** por el asesoramiento de estas “notas al programa”.

A el Maestro **Cuauhtémoc Rivera** director de la Esc. Superior de Música por permitirme ensayar en esa institución.

Al Maestro **Gonzalo Ruiz Esparza** por las bellas clases de Armonía que me dio.

Al Maestro **Ramón Mier García,** por ser un gran músico.

A todos mis **Maestros** que tuve en mi carrera, que de ellos aprendí mucho.

A la Esc. Nac . de Danza . Clásica y Contemporánea . (CENART) y la Esc. Nac de Danza Nellie y Gloria Campobello por permitirme trabajar como pianista acompañante en esas instituciones.

A **las Familia Hernández Díaz,** por su apoyo incondicional en mis momentos difíciles.

A las **Familias Burgos Legorreta, y Zavala Rodríguez** por recibirme en su casa.

A todos mis colegas pianistas del Esc.Nac. de danza clásica y Contem, Esc. Nac Nellie y gloria Campobello.

Al **Ing. José María Dávila Flores** (tío Chema) por ser una persona valiosa.

A **Manuel de la Flor Andrade** por ser un excelente pianista.

A **Jorge Moreno** por tenerme paciencia en los tramites de titulación.

Al **Ing. Ernesto Ramos y la Maestra Celina Barrón** por su amistad.

A la **Familia Sandoval Martinez** por su ayuda en este trabajo.

A mi gran amigo **Hugo Malfavón.**

A mi hermana Dra. **Maria Teresa Anzures Torres** por ser una excelente hermana.

A mis sobrinas y sobrino , **Ana Tere, Rosita y Jaimito...**

Y por ultimo una dedicación muy especial a la Maestra **Pilar Vidal Álvarez** (Q. E . P. D), por toda la ayuda que me brindo en una etapa muy difícil de mi vida, enseñándome a superarme y construirme a mi mismo para ser una persona mejor, dándome herramientas para apartar todos los obstáculos y trazar mi propio destino.

Gracias por la oportunidad de convivir con su familia y de ser parte de ella. Agradezco todos los consejos que me dió y quiero decirle que siempre quedará grabada en mi corazón, mi mente y mi alma. Fuiste un “Pilar” en mi vida, gracias Maestra, Gracias Hermana...

INDICE.

Introducción.....	1
--------------------------	----------

1. PARTITA No. 1 EN SI BEMOL MAYOR	J. S Bach.
---	-------------------

1.1. Marco histórico (periodo barroco)

1.1.1 Definición.....	4
1.1.2 Los 3 períodos del Barroco.....	5
1.1.3 El Barroco, su ideología.....	5
1.1.4 Aportaciones del Barroco.....	5
1.1.5 El Barroco en la música.....	6
1.1.6 compositores importantes que trasformaron algunos estilos musicales.....	7
1.1.7 Aportaciones musicales del Barroco.....	7
1.1.8 Instrumentos de teclado.....	8

1.2 Aspectos biográficos.....	9
--------------------------------------	----------

1.3 Su obra musical para teclado.....	10
--	-----------

1.4. Análisis de la obra	15
---------------------------------------	-----------

1.4.1. Preludio.....	16
1.4.2 Allemande.....	17
1.4.3 Courante y .Sarabande.....	18
1.4.4 Minuet I y Minuet II.....	19
1.4.5 Giga.....	20

1.5 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	21
--	-----------

1.5.1 El uso del pulgar.....	21
1.5.2 Aspectos fisiológicos.....	24
1.5.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	25

2. CONCIERTO PARA PIANO No.1 EN DO MAYOR Op. 15	L. V. Beethoven.
--	-------------------------

2.1. Marco histórico (Periodo Clásico).

2.1.1 El Neoclasicismo, arte de la Ilustración.....	29
2.1.2 Apuntes de historia social.....	29
2.1.3 Arquitecturas para la ciudad: los edificios cívicos.....	30
2.1.4 La Revolución Francesa.....	30
2.1.5 La Música.....	31

2.1.6	Los últimos años en Bonn: el Iluminismo- en la época de Beethoven.....	34
2.2	Aspectos biográficos	
2.2.1	La vida familiar de Beethoven.....	35
2.2.2	Su formación musical.....	35
2.2.3	Sus creencias religiosas.....	40
2.2.4	Actitud de Beethoven ante vida.....	40
2.2.5	La educación intelectual en Beethoven.....	41
2.2.6	Los Lichnowsky.....	41
2.2.7	Joseph Haynd. (1732-1809).....	41
2.2.8	El comportamiento de Beethoven ante la sociedad.....	42
2.2.9	La inspiración artística.....	43
2.3	Su obra musical para piano.....	45
2.4	Análisis de la obra	
2.4.1	Allegro con brio.....	47
2.4.2	Largo.....	49
2.4.3	Allegro Scherzando. Rondo.....	49
2.5	Sugerencias técnicas e interpretativas	
2.5.1	Beethoven , el hombre nuevo.....	51
2.5.2	Beethoven como maestro.....	52
2.5.3	Aportaciones pianísticas.....	53
2.5.4	Aspectos técnicos e interpretativos del concierto No. 1 en Do mayor.....	56
3.	ESTUDIO Op. 25 No. 2.	Fredérick Chopin.
3.1	Marco histórico (período Romántico)	
3.1.1	Definición.....	59
3.1.2	EL Romanticismo en la música.....	60
3.2	Aspectos biográficos	
3.2.1	Semblanza de un gran músico.....	62
3.2.2	George Sand.....	64
3.2.3	Franz Liszt.....	64
3.2.4	Compositor introvertido.....	65
3.3	Su obra musical para Piano.....	67
3.4	Análisis de la obra	
3.4.1	Estudio Op 25.....	71

3.5 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	73
3.5.1 Chopin, pianista y pedagogo.....	73
3.5.2 La postura de la mano.....	74
3.5.3 El concepto de «punto de apoyo».....	75
3.5.4 La digitación: igualdad y desigualdad.....	77
3.5.5 Los ataques de pulsación en el piano que utilizó Chopin.....	77
3.5.6 El Rubato.....	78
3.5.7 La forma de tocar de Chopin.....	78
3.5.8 Estudio Op.25 No. 2.....	80

4. ESTUDIO DE CONCIERTO “JUVENTUD”

Manuel M. Ponce

4.1 Marco histórico

4.1.1 El Nacionalismo.....	82
4.1.2 Nacionalismo en México.....	82
4.1.3 Ponce, Nacionalista.....	86
4.1.4 Aportaciones de Ponce.....	87

4.2 Aspectos biográficos.....

90

4.3 Su obra musical para piano

4.3.1 catalogo de la obra.	96
---------------------------------	----

4.4 Análisis de la obra.....

97

4.5 Sugerencias técnicas e interpretativas.....

100

Conclusiones.....

101.

Bibliografía.....

104

“Es imposible traducir la poesía... ¿Acaso se puede traducir la música?”.
Voltaire.

“La gimnasia es la medicina para el cuerpo y la música es la medicina para el alma”.
Pitágoras

*“Al igual que el cuerpo, el espíritu tiene necesidades, mi misión es decir la verdad no
hacerla creer”.*
Jacques J. Rousseau.

*“Yo puedo imaginar una música cuyo encanto mas singular seria hacerme ignorar el bien
y el mal”.*
F. Nietzsche.

*“Lo que adquirimos por medio del arte, nos viene de Dios, toda verdadera creación
artística es independiente y más poderosa que el artista mismo. Sólo esta unida al hombre
porque da testimonio de lo divino en él”.*
L. Van Beethoven.

“El pedal es el ángel guardián del mal pianista”
Ferruccio Busoni

“Ni los dogmas ni la sociedad pueden destruir el espíritu creativo del ser humano”.
Antonio Anzures Torres.

INTRODUCCIÓN.

Desde que inicié la carrera de piano me di cuenta que para poder abordar una obra no es suficiente con lo que prescribe la partitura, sino que hay que realizar una investigación a fondo del compositor.

Ante esto, me vinieron a la mente los siguientes cuestionamientos: ¿qué es lo que necesito saber de la obra y el compositor? ¿Qué necesito para dar una buena interpretación? ¿La técnica lo es todo?.

Me he propuesto solucionar los anteriores planteamientos, para así lograr un entendimiento profundo de los compositores cuyas obras interpretaré en el examen profesional. Esta es la principal razón de ser de la presente investigación documental, llevada a cabo con la asesoría de la maestra Pilar Vidal Álvarez.

Con el objetivo de poder dar una buena interpretación y cumplir con los requisitos que pide la E .N. M, he decidido utilizar la opción de tesis “**Notas la programa**”, cuyo contenido abarcará los siguientes periodos : Barroco, Clásico, Romántico, Nacionalismo Mexicano; y que de cada periodo fueran desarrollados los siguientes puntos: Marco Histórico, Datos Biográficos, Análisis Musical, Repertorio Pianístico y Sugerencias de Interpretación. En lo personal, creo que estos son puntos básicos que todos los pianistas debemos que conocer.

El contenido de las rúbricas mencionadas consiste en lo siguiente:

Marco histórico. Exposición de los rasgos más importantes la época en que vivió el compositor: acontecimientos sociales, económicos, políticos, entre otros.

Dato biográficos. Información necesaria para la cabal comprensión del músico en cuestión: cómo fue su entorno familiar, de qué manera evolucionó su desarrollo como artista, qué acontecimientos afectaron su vida emocional, intelectual, espiritual y profesional.

Análisis Musical. Estudio escrupuloso del tipo de forma que utilizó el compositor, tanto estructural como armónicamente, en las obras que conciernen al presente trabajo.

Repertorio pianístico: catálogo de la música que cada compositor escribió para este instrumento.

Sugerencias de interpretación. En este punto primero se describe de forma sumaria la concepción que tenían los autores de su propia música y de su técnica, para después pasar a mis sugerencias sobre los implementos técnicos que, en lo personal, me han dado resultado en el afán de conseguir una ejecución lo más apegada posible a la realidad de cada obra y su compositor.

Consecuentemente, me he dado a la tarea de investigar lo que cada compositor dejó a la posteridad; por ejemplo: la concepción que tenía J. S. Bach, Beethoven, Chopin, M. M. Ponce de su propia técnica y de su música además de sus pensamientos personales, filosóficos y religiosos.

En la medida de lo posible, estas “**Notas al programa**” intentan ofrecer información poco difundida sobre los autores estudiados traté de no poner información de otros trabajos. Por ejemplo: de Beethoven, se desconocen sus ideas religiosas y políticas, y la influencia que tuvo en él el movimiento ILUMINISTA, dado que la mayoría de los intelectuales y personas cercanas a él pertenecieron a este movimiento; sin mencionar, por otra parte, la difícil relación alumno-maestro con Joseph Haydn.

Se sabe que J. S. Bach revolucionó la forma de tocar siendo uno de los primeros en utilizar el pulgar en las escalas. Chopin, por otro lado, creó un método para la enseñanza del piano y además fue criticado por tocar demasiado suave. Algunas personas de su época decían que su música era imposible de tocar, sobre todo el estudio para piano No.1 Op. 10, esto nos muestra que no estaba conforme con los movimientos, acontecimientos y tendencias artísticas de su época. Por último, encontramos que M. M Ponce llegó a ser un excelente pianista, reconocido en Europa y México como compositor. Llegó a desarrollar un lenguaje modernista el cual fue criticado y rechazado por muchos músicos y compatriotas.

Traté de hacer el trabajo de la manera más sencilla posible, para que pueda ser utilizado por todos: músicos y no-músicos.

Para finalizar quiero decir que la idea de estas notas al programa es dar a conocer todos estos datos a las generaciones futuras, para así poder lograr un entendimiento profundo de estos grandes músicos y hacer una buena ejecución pianística de su música.

JOAHANN SEBASTIAN BACH

1. PARTITA No 1 EN SI BEMOL.

Prélude
Allemande
Courante.
Sarabande
Minuet I
Minuet II
Gigue.

1. PARTITA No. 1 EN SI BEMOL MAYOR DE J. S. BACH. (1685-1750)

1.1. Marco histórico. (período Barroco)

1.1.1 Definición:

El término *Barroco* es de origen incierto, algunos estudiosos le llaman Barroco al período cultural que transcurre desde finales del siglo XVI hasta el XVII aprox. Nace en Italia y se extiende por Europa hasta América¹.

El término escogido para definirlo se relaciona con la palabra "BARROCA", que significa perla irregular, "BERRUECO" o roca granítica, de la cual deriva "BERROCAL" que es campo agreste lleno de piedras irregulares y también se ha querido relacionar al "BARROCO" como figura de un simbolismo lógico de gran complejidad.²

El Barroco refleja el estado de ánimo generalizado promovido en parte por las ideas nuevas de la orden de los Jesuitas y contexto social del momento. Se manifestó a partir de principios del S. XVII hasta mediados del S. XVIII, en Italia, España y más tarde en todas las zonas de Europa occidental, y ello en todos los campos de la actividad creadora, ciencia, literatura, filosofía, arquitectura, escultura, pintura y música³.

El nuevo gusto Barroco se expresa con un estilo ornamental y amplio en la arquitectura de las iglesias y los palacios que en sus floridas decoraciones incluyen elaborados retablos en los que se mezclan la pintura, escultura y arquitectura. Otra particularidad de la época que es muy evidente, es un mayor énfasis en el sentimiento, por dos razones: la necesidad de una forma de expresión más emotiva y conmovedora para alcanzar el clima de la persuasión religiosa, y el sentido de una nueva y mayor conciencia del Universo⁴.

El adjetivo Barroco fue utilizado inicialmente por los neoclásicos franceses para designar despectivamente las tendencias del siglo XVII, que combatían y querían ridiculizar, al considerar sus formas artificiosas, exageradas y absurdas, en suma la encarnación del mal gusto.⁵

¹Camacho Rosario. "Lo mejor del arte Barroco". Vol. 1, Ed. Dolsen. España, 1998 Pag. 6

² Idem. Pág. 6.

³Mora Mota Eric Romeo " notas al programa" . México D. F. 2003 Pág. 5

⁴Op. Cit. Pág. 5

⁵Camacho Rosario. "Lo mejor del arte Barroco". Vol. 1, Ed. Dolsen. España, 1998 Pag. 6

1.1.2. Los 3 periodos del Barroco.

Algunos especialistas han dividido a este periodo en 3 etapas las cuales son: **Barroco primitivo, Alto barroco y Barroco tardío**⁶

- **Barroco primitivo** o etapa de la formación: en el principio convive y con las tendencias MANIERISTAS⁷, finales del siglo XVII hasta 1630 aprox.
- **Alto Barroco**: 1630-1690 aprox.; representa la madurez del estilo.
- **Barroco Tardío**: hasta 1750 aprox. en la etapa final representa en los países europeos las formas más delicadas del ROCOCO⁸.

1.1.3. El Barroco, su ideología.

El Barroco se interpreta como un sistema ideológico y cultural, que ofrecía diferentes soluciones estéticas y formales, con una visión unitaria y también contradictoria, que revaloriza los criterios sensoriales y dinámicos frente al equilibrio racional del Renacimiento. El barroco aceptó la representación realista del hombre y la naturaleza, la afirmación de las emociones, y la fusión de las artes.

En los países católicos provocó un acercamiento de lo religioso a la sensibilidad de los fieles y en los protestantes se volcó en los aspectos tangibles de la realidad, aunque bajo de ese aparente naturalismo las obras pueden tener un alto contenido alegórico. Es este otro aspecto interesante: su extraordinaria riqueza en símbolos.

1.1.4. Aportaciones del Barroco.

- Efectos de luz y movimiento.
- Forma de expansión y línea curva, uso de la perspectiva.
- La combinación de diferentes artes para hacerse espectáculo
- Efecto de masa y delicadeza (fachadas de los edificios, exterior e interiormente)

⁶Camacho Rosario. "Lo mejor del arte Barroco". Vol. 1, Ed. Dolsen. España, 1998

⁷MANIERISMO: este termino define la influencia de la *maniera* (estilo) de los grandes maestros del renacimiento clásico, fundamentalmente Miguel Ángel, practicado por un grupo de artistas italianos y europeos del siglo XVI. El manierismo se caracteriza por unos efectos sofisticados de refinamiento o del énfasis y en ocasiones hacia una tendencia a lo fantástico. ídem. Pág. 6

⁸ROCOCÓ: este termino origen francés, surge en el siglo XVIII, que se define como una ornamentación deriva de la " rocolla" que es adorno usado en los jardines del siglo XVIII (que es una concha de mar o roca), después pasó a la arquitectura. ídem. Pág. 46

1.1.5. El Barroco en la música.

En la música, este término se aplica a un estilo que corresponde a una época que se sitúa entre 1600 y 1750 aproximadamente⁹.

El Barroco musical nace con la "**MONODIA ACOMPAÑADA**"¹⁰ y con la invención del "**BAJO CONTINUO**"¹¹; incluye un gusto por la ornamentación y el virtuosismo, a menudo elevados por la vanidad humana llegando a excesos en los que se complicaba demasiado la ejecución al instrumentista.

Italia es en efecto en el siglo XVII el principal centro de una escritura musical fundamentada sobre el bajo continuo, mientras que en Francia en cambio la práctica del bajo continuo se introdujo un poco tarde, (hacia 1640 aprox.).

La música barroca comenzó a gestarse cuando los músicos de la época polifónica fueron descubriendo lo atractivo de los sonidos que se producían al mismo tiempo: El **ACORDE**¹²

Esta sucesión de acorde como base armónica presente en la música barroca se llama "**Bajo Continuo**". Otro elemento musical del Barroco es la **Homofonía**¹³ ".

La música Barroca es el resultado de mezcla de 2 estilos: el "**Monódico**" y el "**Polifónico**"¹⁴. Es una época muy fructífera, en la que compositores de varios países contribuyeron al desarrollo de las más diversas formas musicales entre las que destaca el *Rondo, la sonata, la suite, el concierto grosso, variaciones, preludeo, fuga y el concierto.*

Paralelamente al perfeccionamiento de los instrumentos musicales otros fueron desapareciendo ya que no ofrecían la capacidad técnica y expresiva que necesitaba la música. El instrumento por excelencia fue el violín, que había llegado a un grado de perfección increíble.

Con el violín se creó el concepto de "**Concierto**"¹⁵.

⁹De Esquivel, Cristina M. "Apreciación estética música" Ed. SEP. México D. F 1983 . Pag.7

¹⁰**Monodia**: una sola voz
Ídem. Pág. 292

¹¹ **Bajo continuo** Constituye la base armónica obligatoria de toda la música, desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII aprox. Tan importante era, que toda esta época musical era conocida como "época del bajo continuo". Como forma de destacar una melodía instrumental o vocal, resultó ideal.
Ídem. Pág. 292

¹² **Acorde**: 3 o mas notas que se tocan simultáneamente
Ídem Pág. 292

¹³ **Homofonía** Es el resultado de la ejecución de una (solo una) línea melódica acompañada armónicamente.
Ídem Pág. 292

¹⁴ **Polifónico**: varias voces
Ídem Pág. 291

¹⁵**Concierto**: obra para orquesta y un instrumento solista, que tiene un papel muy notable a través de la obra.
Ídem. Pág. 293

1.1.6 Compositores importantes que transformaron algunos estilos musicales:

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Es mérito de Arcangelo Corelli (1653-1713) es él haber compuesto una gran cantidad de obras para violín, como sonatas, suites para violín y bajo continuo, conciertos y **conciertos Grossos**¹⁶.

Los conciertos Grossos de Corelli causaron admiración entre compositores como Vivaldi, Haendel y J. S. Bach quienes muy pronto empezaron a escribir conciertos para pequeños grupos de instrumentos y orquestas de cuerdas. Corelli tiene el mérito de haber organizado la **sonata**¹⁷ que estaba en etapa de transformación.

Allesandro Scarlatti (1685-1759)

Contribuyó al desarrollo de la **Sinfonía**¹⁸.

Las oberturas italianas que precedían a una Opera eran llamadas simplemente sinfonías, en cambio Scarlatti, autor de más de 100 operas, empezó a utilizar en sus oberturas y sinfonías el esquema formal —*rápido-lento-rápido*.

1.1.7. Aportaciones musicales del Barroco.

La riqueza que logró el Barroco fue la mezcla riquísima de voces e instrumentos, el dramatismo, la capacidad expresiva, división clara de las frases musicales, adaptación musicales de una voz cantante; la creación de nuevos géneros como la ópera y la cantata de nuevas formas musicales como la Sonata y el Concierto, y el contraste de luz y sombras; como una especie de claroscuro musical.

¹⁶**CONCIERTO GROSSO**: concierto por excelencia de la época barroca, y consiste en la oposición típicamente un grupo de solistas, llamado concertino, frente a un grupo de orquesta llamado **tutti** o **ripiendo**
Walter Panofsky ."**También tú sabes de Música** " Ed. Labor, Barcelona. 1964. Pág. 294

¹⁷**SONATA**: termino que designa habitualmente, desde el siglo XVII, una composición de música instrumental en tres o cuatro movimiento ejecutados por uno o dos instrumentos, que cuyo primer movimiento obedece, desde el siglo XVIII, a un plan determinado
FORMA SONATA: forma del 1º movimiento, a veces de uno de los demás movimiento, de una sonata, una sinfonía o de un cuarteto, constituido por la exposición, el desarrollo, y la reexposición del tema..
Pequeño Larousse ilustrado 2003 E.d laurosse , México D, F. 2003 Pág. 456

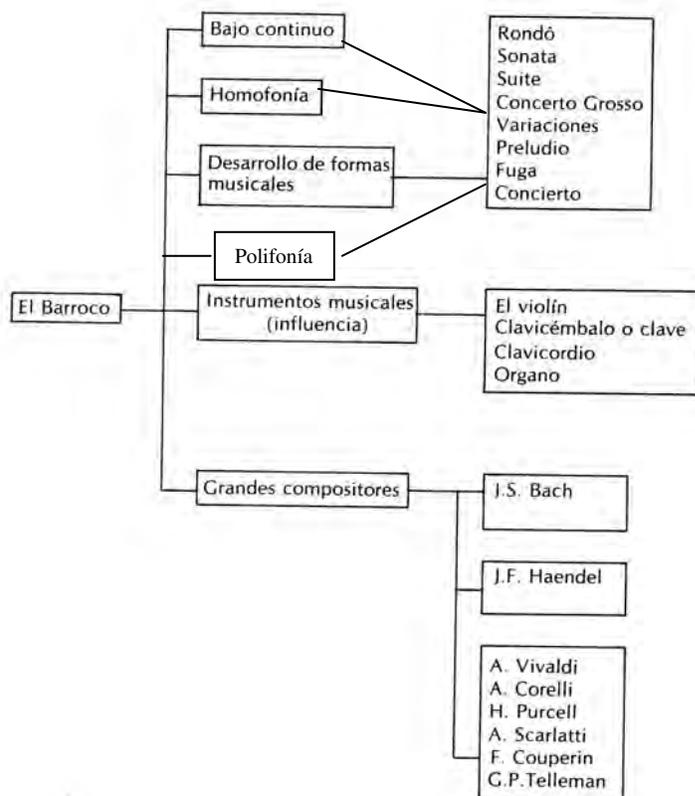
¹⁸**SINFONÍA**: la definición de la palabra SINFONÍA es " sonido conjunto" la sinfonía era la denominación genérica del sonar conjunto de varias voces instrumentales que servía de introducción a una representación teatral; en Francia la llaman overture.
Walter Panofsky ."**También tú sabes de Música** " Ed. Labor, Barcelona. 1964. Pág. 89.

1.1.7. Instrumentos de teclado.

Los instrumentos importantes de la época eran el **Clavicembalo**¹⁹, el **clavicordio** o **Clavecín**²⁰ y el **Órgano**²¹.

Los instrumentos de teclado fueron manejados con gran maestría por J. S. Bach del cual hablaremos en las siguientes páginas.

A continuación se mostrará un esquema que resume el **Barroco en la música**.



¹⁹**CLAVICÉMBALO:** instrumento de teclado, pero con una sonoridad débil y metálica, sus cuerdas no son golpeadas por un martillete, sino que es punteada con una uña o plectro.
De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética musical**” Ed. SEP. México D.F. 1983 Pág. 293

²⁰**CLAVICORDIO O CLAVECÍN:** produce de manera diferente el sonido; Sus cuerdas son golpeadas por una laminita en forma de “ T ”, el resultado es una sonoridad débil, pero más variable que el clavicémbalo ya que puede graduarse la fuerza con que se atacan las teclas. ídem. Pág. 294

²¹**ÓRGANO:** funciona por medio de fuelles que traen el aire del exterior y lo conduce a través de una serie de tubos, que según el tamaño producen sonidos graves o agudos.
Cada serie de tubos está controlada por registros que se manejan por medio de botones o palanquitas; además cuenta con pedales que se manejan con los pies.
ídem. Pág. 295

1.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS.

Juan Sebastián Bach (n. Eisenach 1685 - m. Leipzig 1750), considerado por muchos el músico más genial de todos los tiempos, es el punto culminante de todas las corrientes musicales anteriores, resultantes de las experiencias musicales adquiridas a través de siglos. En él se sintetiza el más profundo sentido musical y religioso.

Procedente de una familia que por generaciones se había dedicado a la música, Bach tuvo suerte de verse continuamente estimulado por el ambiente musical familiar, donde hermanos, tíos y primos se dedicaban a la música, como compositores o como ejecutantes.

Bach empezó su largo camino como violinista al servicio del Duque de Weimar, cuando tenía apenas 18 años. Sin embargo, su marcada predilección por el órgano lo impulsó a buscar un empleo donde pudiera dedicarse a él. Lo obtuvo en la iglesia de Arnstadt.

Era tal su pasión por ese instrumento, que en cierta ocasión, después de obtener licencia por un mes, hizo un largo viaje a pie para oír un célebre organista de la época, Buxtehude. Cautivado por su arte, prolongó su estancia dos meses más y perdió su puesto.

Más tarde, el duque de Weimar lo volvió a contratar, nombrándolo organista de la corte y músico de cámara.

El duque, orgulloso de su músico, lo envió a Dresde a competir en una especie de certamen con un organista francés muy célebre: Louis Marchand. Se dice que cuando Marchand lo oyó estudiar quedó tan asombrado por el inmenso arte de Bach, que sigilosamente huyó una noche antes del encuentro.

Después de algunos disgustos y de ser acusado de "tocar demasiado el órgano", decidió buscar otro puesto¹ y muy pronto fue contratado por el príncipe Leopoldo de Cöthen, donde tuvo la oportunidad de crear música fuera del contexto religioso.

Estos años de Cöthen² fueron sumamente fructíferos es allí donde Bach compuso la mayor parte de sus obras profanas, infinidad de obras para clave, suites, fugas, sonatas para violín y clave, sonatas para flauta, conciertos para violín, sonatas para violín, obras de cámara y los famosos seis conciertos de Brandenburgo³, llamados así por ser dedicados al elector Christian Ludwig de Brandenburgo.

Cuando Bach contaba 22 años, contrajo matrimonio con su prima segunda María Bárbara Bach, de este matrimonio nacieron 7 hijos. Desgraciadamente María Bárbara murió trece años después. Según la costumbre de la época, la viudez no debía ser permanente y Bach se casó de nuevo. Su segunda esposa, Ana Magdalena resultó una estupenda compañera, inteligente y quien siempre demostró gran devoción por su marido con quien tuvo trece hijos.

¹Resulta increíble que Bach pudiera escribir música tan maravillosa dentro de las mil obligaciones que regularmente implicaba su cargo, pues además de estar obligado a componer continuamente música (durante varios años, entre otras cosas, compuso una cantata al mes) debía dar clases de latín y canto en la escuela, acompañar la misa, tocar en las bodas y entierros, tocar durante todos los servicios religiosos y estar incondicionalmente al servicio de las municipalidades para intervenir en todos los días de fiesta.

De Esquivel, Cristina M. "Apreciación estética musical" Ed. SEP. México D.F 1983. Pág. 301-303

²Es ahí donde compone unas de sus grandes obras para todos los tecladistas que es el **clavecín bien temperado**

Ídem Pág 302

³Estos conciertos Grossos, es decir, conciertos para un grupo de instrumentos solistas y una orquesta, han gozado de gran predilección entre los oyentes a través de los siglos.

Ídem Pág. 302

En 1723, cuando Bach tenía 38 años de edad fue nombrado director de música y cantor de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, puesto en el que trabajó infatigablemente hasta su muerte. Este puesto parece llenar las aspiraciones de Bach, quien en una ocasión había externado el deseo de tener “un puesto fijo” de músico en una iglesia, donde tocar y componer para dar **mayor gloria a Dios**”⁴

Es allí donde compone una impresionante cantidad de obras religiosas, inspiradas por su gran espiritualidad y fe como **La Pasión según San Juan, El Magnificat** (1723). Las **Pasión según San Mateo y La Misa en si bemol menor** escrita para la corte católica de Sajonia, obra impresionante donde Bach, aunque protestante, sabe plasmar maravillosamente el espíritu católico de la misa.

Si a esto añadimos la educación y sostenimiento de sus hijos, no podemos sino imaginar que este músico extraordinario se encontraba sostenido por una fe profunda.

Bach gozó de fama como ejecutante del órgano y el clavecín, pero curiosamente nunca fue famoso en vida como compositor. Pocos conocieron su espíritu creador.

Sólo hubo un género que Bach no cultivó: no escribió ninguna ópera. Por lo demás, contribuyó a enriquecer los estilos musicales además de hacer composiciones para los siguientes instrumentos como: órgano, violines, violoncelo, clavicémbalo, orquesta, las y los coros.

La última composición que hizo antes de morir fue una cantata titulada “**Ante tu trono me presento ahora**”. Bach ciego e incapaz de sostener siquiera la pluma, dictó a su yerno, sabía perfectamente que iba a morir.

Muy pocos comprendieron que en Bach todos los **estilos se fusionaban**, con un **conocimiento y maestría absolutos, en un sentido profundo y sereno**, y que el arte de la **polifonía llegaba con Bach a la pureza musical más extraordinaria**.

Bach representa el final de la edad media y de sus formas musicales, y, sin embargo, está por encima de todas las épocas; es el centro de la música.⁵

⁴ **S. D. G:** *solí deo gloria* era el lema que encabezaba todas las obras de Bach que significa: “*solo a dios la gloria*” Walter Panofsky. “**También tú sabes de música**” Ed. Labor, Barcelona. 1964. Pág. 72

⁵ ídem Pág.72

1.3 MUSICA PARA TECLADO

J. S. Bach en su notable habilidad de componer, realizó en esa actividad innumerables obras para teclado, sobreentendiéndose que es para clavecín.¹

A continuación se mostrara una lista de sus obras para teclado².

Titulo	ciudad y fecha
772-86 15 Inventions (C, c, D, d, E♭, E, e, F, f, G, g, A, a, B♭, b)	Cöthen, 1723; *Clavier-Büchlein for W. F. Bach; 772: *772a
787-801 15 Sinfonias (C, c, D, d, E♭, E, e, F, f, G, g, A, a, B♭, b)	Cöthen, 1723; *Clavier-Büchlein for W. F. Bach
806-11 6 [English] Suites (A, a, g, F, e, d)	Weimar, c1715
812-17 6 [French] Suites (d, c, b, E♭, G, E)	nos. 1-5: orig. versions in Clavierbüchlein, i, for Anna Magdalena Bach partitas publ singly (Leipzig, 1726-31) and as op. 1 (Leipzig, 1731); nos.3, 6; *Clavierbüchlein, ii, for Anna Magdalena Bach
825-30 6 Partitas (B♭, c, a, D, G, e)	in Clavier-Übung, ii (Leipzig, 1735); see also 971;
831 Overture [Partita] nach französischer Art, b	*831a, Leipzig, by 1733
846-69 Das wohltemperirte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia [i] [The Well-tempered Clavier]: 24 Preludes and fugues (C, c, C♯, c♯, D, d, E♭, e♭/d♯, E, e, F, f, F♯, f♯, G, g, A♭, g♯, A, a, B♭, b♭, B, b)	Cöthen, 1722; some preludes: *Clavier-Büchlein for W. F. Bach
870-93 [Das wohltemperirte Clavier, ii]: 24 Preludes and fugues (C, c, C♯, c♯, D, d, E♭, e♭/d♯, E, e, F, f, F♯, f♯, G, g, A♭, g♯, A, a, B♭, b♭, B, b)	Leipzig, 1738-42; some pieces earlier
971 Concerto nach italiänischen Gusto [Italian Concerto]	in Clavier-Übung, ii (Leipzig, 1735)
988 Aria mit [30] verschiedenen Veraenderungen [Goldberg Variations]	Clavier-Übung, iv (Nuremberg, 1741-2)
Miscellaneous suites and suite movts:	
818 Suite, a	Cöthen, c1722
819 Suite, E♭	Cöthen, c1722
820 Overture, F	Weimar, 1708-14
821 Suite, B♭	Weimar, 1708-14; probably authentic
822 Suite, g	?arr. of work by another composer
823 Suite, f	frag.; Weimar, 1708-14
832 Partie, A	Weimar, 1708-14
833 Prelude and partita, F	Weimar, 1708-14
Pieces from Clavier-Büchlein for W. F. Bach:	Cöthen, 1720-
924a Prelude, C	1725/6; reworking of 924; ?by W. F. Bach
925 Prelude, D	1725/6; ?by W. F. Bach
931 Prelude, a	spurious
932 Prelude, e	1725/6; ?by W. F. Bach
964 Sonata, d	arr. of vn sonata 1003; ?by W. F. Bach
968 Adagio, G	arr. of vn sonata 1005, movt 1; ?by W. F. Bach
969 Andante, g	spurious
970 Presto, d	by W. F. Bach
990 Sarabande con partite, C	spurious
Clavierbüchlein, ii, for Anna Magdalena Bach [only anon. pieces listed]:	Leipzig, 1725; also incl. 5 pieces by C. P. E. Bach (A122-5, 129), 1 by F. Couperin (A183), 1 by G. Böhm (without no.); remainder anon., ?by J. S. Bach and/or Bach's sons

Catalogo sacado del libro,
"New Grove dictionary of music and Musicians" de Sadie Stanley

¹ J. S. Bach no especifico claramente si este instrumento era de doble teclado o simple. (...) Dr. Felipe Ramírez Gil. 2006.

² Stanley, Sadie "New Grove dictionary of music and Musicians" Ed. Mc. Millan publicers, N.Y. U.S.A. 1980. Pág. 832-835.

836-7	2 allemandes, g (1 inc.)	from Clavier-Büchlein for W. F. Bach; ? by W. F. Bach assisted by J. S. Bach
841-3	3 minuets, G, g, G	from Clavier-Büchlein for W. F. Bach
	Miscellaneous preludes, fugues, fantasias, toccatas:	
894	Prelude and fugue, a	Weimar, 1708-17; cf 1044
896	Prelude and fugue, A	Weimar, c1709; fugue only in edn.; prelude ed. in <i>BjB</i> , ix (1912), suppl.
900	Prelude and fughetta, e	Cöthen, c1720
901	Prelude and fughetta, F	fughetta = early version of 886
902	Prelude and fughetta, G	fughetta = early version of 884; alternative prelude, 902a
903	Chromatic fantasia and fugue, d	Cöthen, c1720; rev. Leipzig, c1730; *903a of earlier date
904	Fantasia and fugue, a	Leipzig, c1725
906	Fantasia and fugue, c	Leipzig, c1738; fugue inc.
910	Toccatà, f#	c1717
911	Toccatà, c	c1717
912	Toccatà, D	Weimar, c1710
913	Toccatà, d	before 1708
914	Toccatà, e	before 1708
915	Toccatà, g	before 1708
916	Toccatà, G	Weimar, c1719
944	Fugue, a	early version of org fugue 543
946	Fugue, C	c1708
950	Fugue on theme by Albinoni, A	Weimar, c1710
951	Fugue on theme by Albinoni, b	Weimar, c1710; *951a of earlier date
953	Fugue, C	c1723; from Clavier-Büchlein for W. F. Bach
954	Fugue, Bb	arr. of fugue from J. A. Reinken: Hortus musicus
955	Fugue, Bb	arr. of org fugue, G, by J. C. Erselius
958	Fugue, a	Weimar, c1710
959	Fugue, a	Weimar, c1710
	Pieces from Clavier-Büchlein for W. F. Bach:	Cöthen, 1720-; incl. also 836-7, 841-3, 924a-5, 931-2, 953, 994; see 691, 753, 772ff, 846ff cf 924a
924	Praeambulum, C	
926	Prelude, d	
927	Praeambulum, F	
928	Prelude, F	
929	Trio, g	inserted in Partita, g, by G. H. Stölzel
930	Praeambulum, g	
	Clavierbüchlein, i, for Anna Magdalena Bach	Cöthen, 1722-5; see 573, 728, 812-16, 841, 991
	Clavierbüchlein, ii, for Anna Magdalena Bach	Leipzig, 1725; incl. 82 (recit, aria), 299, 508-18, 691, 812-13, 827, 830, 846 (prelude), 988 (aria); see A113-32, A183
933-8	[6 little preludes] (C, c, d, D, E, e)	
939-43	5 Preludes (C, d, e, a, C)	
	Sonatas, variations, capriccios, etc:	
963	Sonata, D	c1704
965	Sonata, a	arr. of sonata from J. A. Reinken: Hortus musicus
966	Sonata, C	arr. of part of sonata from Reinken: Hortus musicus
967	Sonata, a	arr. of 1st movt of anon. chamber sonata
989	Aria variata, a	Weimar, before 1714; incl. 10 variations
991	Air with variations, c	frag.; in Clavierbüchlein, i, for Anna Magdalena Bach
992	Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto [Capriccio on the Departure of his Most Beloved Brother], Bb	71703, 1704 or 1706
993	Capriccio, E	c1704
994	Applicatio, C	1st entry in Clavier-Büchlein for W. F. Bach
	16 Concertos:	Weimar, 1708-17; arrs. of works by other composers
972	D	from Vivaldi op.3 no.9 = rv230
973	G	from Vivaldi op.8/ii no.2 = rv332
974	d	from ob conc. by A. Marcello
975	g	from Vivaldi op.4 no.6 = rv316a
976	C	from Vivaldi op.3 no.12 = rv265
977	C	source unknown
978	F	from Vivaldi op.3 no.3 = rv310
979	b	source unknown
980	G	from Vivaldi op.4 no.1 = rv383a
981	c	source unknown
982	Bb	from conc. by Duke Johann Ernst of Saxe-Weimar
983	g	source unknown
984	C	from conc. by Duke Johann Ernst of Saxe-Weimar
985	g	from vn conc. by Telemann
986	G	source unknown
987	.d	from conc. by Duke Johann Ernst of Saxe-Weimar
	<i>Doubtful and spurious</i>	
824	Suite, A	frag.; by Telemann
834	Allemande, c	spurious
835	Allemande, a	by Kirnberger

Catalogo sacado del libro,
"New Grove dictionary of music
and Musicians" de Sadie Stanley

838	Allemande and courante, A	by C. Graupner	
839	Sarabande, g	spurious	
840	Courante, G	by Telemann	
844	Scherzo, d	by W. F. Bach; arr., 844a	
845	Gigue, f	spurious	
895	Prelude and fugue, a	doubtful	
897	Prelude and fugue, a	prelude, at least, by C. H. Dretzel	
898	Prelude and fugue, B \flat	doubtful	
899	Prelude and fughetta, d	doubtful	
905	Fantasia and fugue, d	probably spurious	
907	Fantasia and fughetta, B \flat	doubtful	
908	Fantasia and fughetta, D	doubtful	
909	Concerto and fugue, c	doubtful	
917	Fantasia, g	doubtful	Catalogo sacado del libro,
918	Fantasia on a rondo, c	doubtful	"New Grove dictionary of music and
919	Fantasia, c	doubtful	Musicians" de Sadie Stanley
920	Fantasia, g	doubtful	
921	Prelude [Fantasia], c	doubtful	
922	Prelude [Fantasia], a	doubtful	
923	Prelude, b	also attrib. W. H. Pachelbel; spurious arr., 923a	
945	Fugue, e	spurious	
947	Fugue, a	doubtful	
948	Fugue, d	doubtful	
949	Fugue, A	doubtful	
952	Fugue, C	doubtful	
956	Fugue, e	doubtful	
957	Fugue, G	doubtful	
960	Fugue, e	inc.; spurious	
961	Fughetta, c	doubtful	
962	Fugato, e	by Albrechtsberger	

Clavierbüchlein, ii, for Anna Magdalena Bach
[only anon. pieces listed]:

Leipzig, 1725; also incl. 5 pieces by C. P. E. Bach
(A122-5, 129), 1 by F. Couperin (A183), 1 by
G. Böhm (without no.); remainder anon., ? by
J. S. Bach and/or Bach's sons

Minuet, F (A113); Minuet, G (A114); Minuet,
g (A115); Minuet, G (A116); Polonaise, F
(A117a, 117b); Minuet, B \flat (A118);
Polonaise, g (A119); Minuet, a (A120);
Minuet, c (A121); Musette, D (A126);
March, E \flat (A127); [Polonaise], d (A128);
Polonaise, G (A130); [untitled], F (A131);
Minuet, d (A132)

A J. S. Bach le toco conocer los primeros pianos que se crearon³

³ Bartolomeo Cristofori, un fabricante de claves de Padua, había inventado el instrumento en 1709. Construyó en Florencia, un dispositivo en el que unos martillos activaban las cuerdas. Lo llamó *gravicembalo col piano e forte* y la idea era que pudiera tocar suave y fuerte. La teoría de un instrumento semejante no era nueva. Los martillos ya se habían usado para ese fin: en uno de sus libros Arnold Dolmetsch describió un pianoforte holandés de 1610. Pero de todos modos Cristofori fue el inventor del piano.

El dispositivo de Cristofori cautivó la imaginación de sus contemporáneos. A los dos años de la presentación del modelo piloto, apareció una larga descripción en el *Giomale dei letterati d'Italia*. Su traducción al alemán, en 1725, impulsó a Gottfried Silbermann, a fabricar algunos en Alemania (probablemente hacia 1730). También alrededor de esa fecha se componía música para el gravicembalo. Los primeros ejemplos conocidos son una serie de sonatas de Lodovico Giustini, en 1732.

Johann Sebastian Bach conoció los instrumentos de Silbermann. Parece que cuando visitó Dresden en 1736 los probó. Todo lo que sabemos de lo sucedido entonces es de segunda mano. Bach comentó que el tono era agradable, el agudo demasiado débil y la acción demasiado rígida.

Hombre temperamental, Silbermann reaccionó como si se tratara de una crítica personal y dijo algunas cosas desagradables sobre Bach. Johann Friedrich Agricola, escribiendo como testigo, relata que Silbermann "estuvo enfadado con el señor Bach durante mucho tiempo". Las palabras de Bach tenían mucho peso. Después de todo, en Alemania se le conocía como el más grande de los organistas, el más brillante entre los clavecinistas, y como compositor segundo en importancia después del extraordinario Telemann.

Pocos años más tarde, Silbermann mejoró sus pianos según las sugerencias de Bach, admitiendo por lo tanto que éste había tenido razón desde un principio. Se lo dijo así a Agricola, que escribe que cuando Bach tuvo oportunidad de probar el modelo mejorado "le dió... su plena aprobación".

Mientras tanto Federico el Grande, que coleccionaba todo y era él mismo un amateur de primera clase, comenzó a coleccionar pianos de Silbermann. En 1747, cuando la famosa visita de Bach a Potsdam (Henry Fowler Broadwood, el fabricante de pianos inglés, los vio en Potsdam todavía en 1850, pero en muy malas condiciones). Cuando Bach llegó esa noche el rey le estaba esperando y le llevó inmediatamente hasta los pianos, sin darle siquiera tiempo para cambiarse de ropa. Le dio a Bach un tema para que improvisara. Bach lo hizo tan bien "que no sólo Su Majestad tuvo el gusto de mostrar su satisfacción sino que todos los presentes quedaron asombrados". Es de presumir que una de las personas embargadas por el asombro fue el hijo de Bach, Carl Philipp Emmanuel, que fue acompañante de Federico durante unos veinte años.

Pero Johann Sebastián no era un pianista. Dominaba el clave y el clavicordio y, sin lugar a dudas, tocó los pianos de Silbermann como un clave. Por cierto que los instrumentos de Silbermann estaban muy lejos de ser en los instrumentos que conocemos hoy, ya que eran débiles y en su accionamiento de poca resonancia.

Shönberg, Harold. C. “**Los grandes Pianistas**” Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 .Pág. 19.

1.4 ANÁLISIS DE EXSTRUCTURAL LA OBRA

Antes de entrar al análisis de la obra, se mostrará un antecedente de la definición de “Partita”.

La denominación de partita es antigua en Italia y procede de la improvisación de variaciones ornamentales sobre un canto dado en el bajo. **Trabad** titula en Nápoles en 1615 *partite diverse* este tipo de variaciones, que nada tienen que ver con la suite. Otros italianos como Gaetano Greco, Francesco Durante y alguno más las titulaban *partimenti*; Pachelbel y Boehm escriben partitas para órgano que son variaciones, y así son las que Bach denomina partitas para este instrumento, y en calidad de variaciones sobre temas de coral (entre 1700-8y 1723-50 aprox.). Mientras que **Froberger, Kuhnau, Krieger, Theophil Muffat** escriben *Parthien*, que son claramente suites y que a veces se denominan partitas.

La clave de la confusión debe provenir del hecho de que algunos compositores alemanes hicieron variaciones en forma de suite ; por ejemplo, **Buxtehude** en sus variaciones *Uaufmemem liehen Cotft* contiene las siguientes partes: alemana, zarabanda, courante y giga. Pero también es probable que J.S Bach diese el nombre de partitas a sus variaciones de coral, porque así lo había hecho **Reinken**, su modelo a seguir.

J. S. Bach en sus volúmenes del **Clavieruebung** con el nombre de "Partita", en el primero de los cuales se encuentran otras seis *partien*, y se titulan también como partitas o sonatas las seis suites para violín solo, que según que sus movimientos lleven mención de danzas o simplemente indicaciones de tempo; pero las seis suites para violonchelo solo están tituladas como sonatas, aun cuando cada movimiento lleve el nombre de una danza.

Algunos estudiosos piensan, que las *parthien* no proceden de las partitas italianas sino del vocablo francés *partie*, en el sentido "de movimientos separados que no tienen necesariamente carácter de danzas”.

Como se ve, Bach acepta el nombre con dos significados diferentes: son suites en las del primer cuaderno de Clavieruebung (1731) y en las de violín solo, mientras que son variaciones en el caso mencionado para clavecín.¹

¹ Salazar, Eduardo, "J. S. Bach, un ensayo", Ed. Col de México, México D.F 1951, Pág. 135.

La Partita No. 1 en Si bemol mayor.

Esta partita fue publicada por primera vez en 1726, cuando Bach contaba con 41 años de edad, mas adelante logro publicar una a cada año, esto en ocasión de la gran feria de editores que se realizaba anualmente en Leipzig.

En 1731 J. S. Bach reunió las seis Partitas que habían sido publicadas bajo el título de "Clavierübung", primera parte.

Se nota aquí que "Übung" no significa ejercicio en el sentido de "estudio" si no que esta tomado en el sentido general que tal vez pudiera traducirse como **divertimento**².

Partita en cuestión está formada por las siguientes piezas: **Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Minuet-Trio y Gigue.**

"Preludio"

El preludio es una forma libre que precede a una obra de mayor extensión, a una serie de obras como en la mayoría de las suites. Aunque en un principio el preludio era una obra de carácter ligero, cortas dimensiones y que dentro de la suite se utilizaba para ajustar la afinación, con el correr del tiempo esto fue variando hasta que llegó a convertirse en una obra extensa y en ocasiones de un carácter complejo³.

Se cuenta que Carl Emanuel Philipp Bach se enternecía con el tema de este preludio cuando lo tocaba su padre.

En general el preludio no se puede clasificar como en tema A y B: es mas bien un tejido musical. Debe ser clasificado como **A y A¹**⁽⁴⁾.

No puede ser variaciones porque no se repite exactamente el tema con los mismos números de compases (se repiten frases solamente). Más bien tiene forma de improvisación⁵.

NUMERO DE COMPAS	1-20
ESTRUCTURA	A y A ¹ Polifonía a 3 voces
REGION TONAL	Bb, Fa7, d, g G,C,C7,F,Bb, d,g, Bb, Fa7, Bb.

² **DIVERTIMENTO:** Composición musical análoga a la suite o al la partite, pero en forma mas libre, que tuvo su apogeo en la época de Mozart . Walter Panofsky. "**También tú sabes de música**" Ed. Labor , Barcelona. 1964. Pág. 371

³ Salazar Eduardo " J.S. Bach, un ensayo", Ed. Col de México DF, 1951, Pág. 135

⁴ Todos los análisis de estas "**notas al programa**" fueron supervisados por el maestro Domínguez Cobo David, Maestro de E. N.M

⁵ En el caso de J.S. Bach el termino improvisación hay que tomarlo con reserva, por el alto nivel de realización artística composicional lograda. El carácter improvisatorio del preludio no permite una clasificación precisa de la obra como tal. En ocasiones se les denomina "**formas libres**". Domínguez Cobos David, sugerencias E. N. M . UNAM 2006

El tema se presenta de la siguiente manera: (ver anexo de partitura de Preludio Pág. 130-131)

Tónica –voz superior

Dominante- Voz inferior

Dominante / Voz superior

Dominante- Voz inferior

Tónica- Voz superior

Domínguez Cobos David, sugerencias E. N. M . UNAM 2006

La diferencia que tienen las partitas con las demás suites inglesas y francesas, es que empiezan con un preludio, en vez de empezar con una danza⁶.

Este Preludio es casi en su totalidad a 3 voces, a excepción del final donde la progresión armónica y cadencia se refuerza con acordes, y podemos ver tres, cuatro y hasta cinco notas simultáneas.

"Allemande."

La Allemande, alemanda o alemana, según la definición es “una danza en compás de 4 Tiempos”, originaria de Alemania, introducida en las cortes reales durante los Siglos XVI y XVII. Se bailaba por líneas de parejas y llegó a ser el 1er movimiento de la suite instrumental; es una danza tranquila, de tempo moderado, dividida en dos partes, ambas con repetición⁷.

La Allemande, en efecto, está en compás de cuatro tiempos, y aunque no es la apertura de la Partita, sí es la primera danza⁸.

- Está dividida en dos partes, ambas con barras de repetición.
- Su forma es A y A¹, ya que son muy similares en cuanto a motivos melódicos.
- Presentan una serie de progresiones armónicas que nos llevan cada vez a mayor tensión, concentrándose ésta hacia los últimos compases, con varios acordes disminuidos que resuelven en una cadencia, en la primera parte nos lleva a la dominante, a su vez la segunda sección en su última cadencia nos conduce al acorde tónica.

NUMERO DE COMPÁS	1-18	19-38
ESTRUCTURA	A Polifónica (Empieza en la fundamental)	A ¹ Polifónica (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb. Eb, F, Bb Gm, D G7,C, F, C, F, Bb, G,C, d, G, C, G, C, F Gdis, C, F, D, d Bb,d, F, C, F.	F,DG,D, Cm,Ab,Bb, Eb, Ab, C, Gm, D,C ⁷ , F, Bb, F, g, C. Bb, c, dis Bb.

⁶ Comparar con las suites inglesas y las suites francesas (...) Antonio Anzures Torres, 2006

⁷ Geringer, Karl. "Johann Sebastian Bach Culminación de una era", Ed Ataena. Madrid Pág. 140

⁸ Mathews, Denis " La música para teclado" Ed .Tauros , Madrid España, 1986. Pág. 79

"Courante"

La Courante es una danza francesa de ritmo ternario. Existen dos tipos, la francesa, lenta y contrapuntística, y la italiana, denominada "Corrente", rápida y de ritmos complejos.

Normalmente es la segunda pieza en la suite Barroca en este caso, la tercera por el preludio. Se debe mencionar, que aunque la pieza en cuestión esta titulada como "Courante" es decir de estilo francés, se acerca más al estilo de la "Corrente" italiana.

Su característica es que es un movimiento, brillante, rápido y uniforme⁹

Aunque el compás marcado es, la mayor parte del tiempo la subdivisión ternaria, pareciendo más un compás de 9/8.

Tenemos dos secciones con barra de repetición. Nuevamente, observamos la similitud de ambas secciones en cuanto a motivos melódicos y progresiones armónicas.

Como es usual, la primera sección inicia en la tónica y termina en la dominante y la segunda sección, comienza en la dominante y termina en la tónica.

- Es una melodía acompañada mas no es fuga.¹⁰
- No son frases de 8 compases como se utilizan en la danza.

NUMERO DE COMPÁS	1-27	28-59
ESTRUCTURA	A 2 voces (Empieza en la fundamental)	A ¹ 2 voces (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb, g, c, F, d, g, C7, F, C, c, disC, F, d, Bb, g, c, F, Bb, F.	F, D, g, C, Fdis, D, G, C F, Bb (Pogresiones hasta el compas 45), Eb, F7, F Bb F7, G dis F7, Bb F, Bb.

"La Sarabande"

La Sarabande, históricamente tiene un origen probable en la música folclórica de la Nueva España, pasó luego por España a finales del siglo XVI como una danza tempestuosa y exótica. Su estilo, considerado demasiado apasionado, sensual y lascivo, despertó críticas que llevaron a su censura. En el siglo XVII apareció en Italia y Francia y se transformó en una danza lenta, de tres tiempos (con acentuación del segundo), de carácter ceremonioso y expresivo.

⁹ Mathews, Denis " La Música para teclado" Ed .Tauros, Madrid España, 1986. Pág. 79

¹⁰ Esto quiere decir que realiza contrapuntos y contestación de las voces aunque no tienen exactamente pregunta y respuesta melódica; algunas veces se hacen imitaciones de motivos rítmicos. Sugerencia de David Domínguez Cobos, David. E. N..M. UNAM. 2006.

La Sarabande de la partita No. 1 consta dos secciones, ambas con repetición. La primera, de 12 compases y la segunda de 16. La primera sección comienza en la tónica y termina en la dominante; la segunda sección hace el viaje de regreso, de la dominante a la tónica. Las frases son largas y expresivas, la voz superior canta una melodía mientras que las voces inferiores dan el soporte armónico. Sólo hacia el final, a partir del compás 9 de la segunda sección, la voz más grave releva a la soprano en el canto de la melodía mientras ésta la acompaña con un trino. De ahí en adelante sólo dos voces en contrapunto llegan al final a un acorde en la tónica.¹¹

NUMERO DE COMPÁS	1-12	13-18
ESTRUCTURA	3 voces (Empieza en la fundamental)	3 voces (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb,Eb,C,G ,F	F7, g dis, D, Bb

“Minuet I”

Danza de origen francés. Es de compás temario y tempo lento, se integró al género de la suite, y de Francia se extendió por toda Europa. De la misma manera fue la única danza que se retomó en el período clásico (cuarteto, sonata y sinfonía), aunque un poco variado en su estructura, pero en esencia igual.

En la época del clasicismo el Minuet constituye el tercer movimiento de una sinfonía.

- Tiene aire de danza
- Tiene frases de 8 a excepción de la segunda sección

NUMERO DE COMPÁS	1-17	18-38
ESTRUCTURA	A 2 voces (Empieza en la fundamental)	A ¹ 2 voces (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb, F, C, F, C7, F.	F,F7, Ebg, D,Ebf,Eb,F, Bb.

“Minuet II”

Originalmente, dentro de la suite, algunas danzas se repetían por medio de ritornellos entonces los instrumentistas variaban un poco, agregando adornos melódicos posteriormente esto fue tomado por los compositores mismos dando lugar a un género nuevo de tiempos llamados "Dobles".¹²

En ocasiones los instrumentistas al terminar el Minuet II volvían al Minuet I pero lo tocaban ya sin repeticiones, esto era con la finalidad de formar una sola obra de mayores dimensiones, es decir Minuet I (A) - Minuet II (B) - Minuet I (A¹).

- Contiene lo que se conoce por **polifonía oculta**.¹³

¹¹ Mathews, Denis " **La Música para teclado**" Ed .Taurus, Madrid España, 1986. Pág. 79

¹² Aunque estas variaciones melódicas se dejaban generalmente al criterio y gusto del ejecutante, la convención era que el carácter fundamental del trozo se conservara. Op. Cit. 80

¹³ Se llama **polifonía oculta** cuando una misma voz se manifiesta como si fueran 2 voces (ver anexo de la partitura del Minuet I Pág. 137, segundo compás) Sugerencia de Domínguez Cobos , David. E. N..M. UNAM. 2006.

NUMERO DE COMPÁS	1-8	9-16
ESTRUCTURA	A 3 voces (Empieza en la fundamental)	A ¹ 3 voces (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb Fdis, F Bb.F.Fdis, Eb, F dis Eb, F, Bb, F	F, D, G, F7, Bb.

“Giga”

Danza de origen inglés, de moda durante la periodo Isabelino. Posteriormente se introdujo de forma muy rápida en Francia e Italia.¹⁴

Durante la época barroca, la giga era frecuentemente la pieza final de la suite instrumental.

La giga generalmente se escribía en compás de 6/8.

Es una danza de movimiento rápido, generalmente en compás de 6/8. Raras veces aparece de manera independiente, siempre forma parte de una suite de danzas.

La textura de la giga es contrapuntística (en la mayoría de los casos), imitativa, e incluso algunas veces en forma de fuga.

También constituye un ejemplo de sus ensayos armónicos, con disonancias que llegan mucho más lejos que otro recurso intentado en la época, y poseen una furia rítmica única dentro de su obra.

Otra de las características de la giga es que la longitud de sus frases es muy difícil de predecir o adivinar.

Esta giga es como una especie de prelude brillante con cruces de manos.

Progresión de disminuidos. (Sección A compás 8-15) Dis de B, dis de F, dis de f, dis de c, F

(Sección Á compás 31-47) dis F, dis de C, dis de F, dis B, dis de Ab, dis de F, dis de Bb dis de F.

NUMERO DE COMPÁS	1-16	17-48
ESTRUCTURA	A 2 voces (Empieza en la fundamental)	A ¹ 2 voces (empieza en la dominante)
REGIÓN TONAL	Bb Ab, (progresión de dis) F.	F Ab g, (progresiones de dis) Bb.

¹⁴ Panofsky, Walter. “También tú sabes de música”. Ed. Labor. Barcelona 1964. Pág. 322

1.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Antes de explicar mis sugerencias técnicas e interpretativas mencionare como Bach tomaba en cuenta la interpretación y la técnica de su propia música.

Encontré información muy valiosa en el libro **“Historia de la Técnica pianística”** de Luca Chiantore el cual es uno de los pocos libros que abordan estos temas; después hago algunos comentarios y aportaciones que puedan solucionar problemas técnicos y de digitación de los ejemplos musicales que nos ofrece Luca Chiantore de algunas obras de Bach.

Al contrario que muchos de sus contemporáneos, a J. S Bach le agradaba dar clase a sus alumnos, él era un excelente pedagogo. Algo que se le debe de reconocer a J. S. Bach fue la innovación que hizo del uso del pulgar, la digitación y la importancia del aspecto fisiológico de la mano. Recomiendo la siguiente lectura de Luca Chiantore para que la ejecución musical sea más apegada a la concepción e interpretación de las obras de Bach. A continuación se nombrará los aspectos que revoluciono J. S. Bach, dando ejemplos de obras en las cuales tienen mucha importancia el uso del pulgar; algunas sugerencias las utilizo para la ejecución de pasajes difíciles de la Partita No.1.En B mayor de J. S. Bach.

1.5.1 El uso del pulgar ²

El propio Bach había ido incorporando de manera paulatina innovaciones a su técnica entre otras la importancia del pulgar, fue lo que mas impresiono a sus contemporáneos. Las fuentes más próximas a Bach confirman, sin embargo, que en el momento de redactar las grandes obras de los años 1720-1730 (Suites, Partitas, Conciertos, el primer libro de El clave bien temperado). El sistema de digitación se encontraba aún muy alejado de cualquier costumbre moderna. De esas observaciones se puede formular lo siguiente:

1) Bach usaba frecuentemente el pulgar, pero de una manera muy distinta de un pianista moderno, preferiblemente en sucesiones 1-1-1 o alternado con otros dedos en combinaciones **1-5-1-5 o 1-4-1-4** (ejem.1.).El «paso del pulgar» estaba presente sólo en su forma más sencilla, es decir, el paso de un único dedo («el segundo» de la mano izquierda, por lo general) por encima del pulgar, mientras que en ningún momento el pulgar se veía obligado a moverse por debajo de la palma de la mano en busca de una nueva posición ¹.

Ejemplo 1 J. S. Bach Preludio en Do mayor BWV 870a



Imagen sacada del libro “Historia de la Técnica pianística” de Luca Chiantore

Imagen sacada del libro “Historia de la Técnica pianística” de Luca Chiantore

¹En los puntos 1.5, 2.5, 3.5, 4.5 de estas “notas al programa” el cual lleva como título **Sugerencias técnicas e interpretativas** se mostrara fragmentos del libro **“Historia de la Técnica pianística”** de Chiantore Luca. Después se harán algunos comentarios y análisis del mismo, para después proseguir con mis aportaciones y soluciones técnicas del repertorio que se interpretará en el examen profesional. Para la comprensión y utilización del texto manejé dos tipos de tamaño de letras. Cuando se menciona el libro de Luca Chiantore se utiliza una letra más pequeña y cuando realizo mis comentarios y sugerencias utilizo una letra un poco más grande.

²Chiantore, Luca **“Historia de la Técnica pianística”**. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 75

2) El dedo meñique se utiliza frecuentemente incluso en sucesiones 5-5-5, utilizando en más de una ocasión una posición de la mano muy recogida³. Ejemplo 2



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Ejemplo 2 J. S. Bach: Preludio en Do mayor BWV 870.

Mi aportación a este trabajo esta enfocada a la digitación que se da en el Ejemplo 2. En la sucesión 5-5-5 se sugiere la siguiente 4-5-5. Esto tiene una explicación muy sencilla: el 5^{to} dedo es el más pequeño de la mano y su posición es algo incomoda en este fragmento musical, en cambio el 4^{to} dedo se utiliza en este trozo musical para dar mayor facilidad y comodidad de la mano cuya finalidad es no perder el ataque de legato.



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Se muestra el mismo ejemplo con las digitaciones sugeridas.

En opinión personal creo que la dificultad radica en el desplazamiento del pulgar, ya que se debe de hacer por debajo de los demás dedos sin ponerlo rígido.

3) El uso del 5.º dedo y, en menor medida, el del 1.º se extendían en las teclas cromáticas, incluso en situaciones algo incómodas. Ejemplo 3



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Ejemplo 3 J. S. Bach: Fughetta en Do mayor BWV 870a

En el trozo musical que nos muestra el ejemplo 3, sugiero que en lugar de utilizar el 5^{to} dedo, se utilice el 4^{to}, ya que tiene como finalidad que la mano este en una posición mas cómoda y relajada para así poder evitar la tensión, el pulgar tiene mucha importancia, por lo que se recomienda no ponerlo rígido, para esto hay que desplazarlo con naturalidad, además este cumple con funciones polifónicas

Muestro el ejemplo 3 con las digitaciones sugeridas.

³ Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 75-76.



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

4) Para los acordes paralelos (y especialmente para las sextas que antiguamente se digitaban, por lo general, con el 2.º y el 5.º dedo), Bach prefería los más sólidos 1º y 5º.



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Ejemplo 4 Bach: Fughetta en Do mayor BWV 870a, ce. 23-24 (m. d.)

En este ejemplo no hay mucho que aportar aunque yo recomiendo en la sección que esta encerrada en el cuadrado la siguiente digitación:



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

5) Constantemente atento a reducir al mínimo los desplazamientos de la mano, Bach parecía seguir el antiguo principio de elegir los dedos «mirando a los siguientes», sobre todo cuando la escritura era rica en saltos y arpeggios⁴. Ejemplo 5.



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Ejemplo 5 Bach: Preludio en Sol menor BWV 930

⁴Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 75-76

En el ejemplo 5 las digitaciones que están encerradas en el círculo 3, 5, 4-2 son algo incómodas, ya que la distancia que los separa el Re de Mib es de medio tono, la utilización del 5to dedo en esa posición no tiene mucha lógica, ya que anteriormente vimos que este dedo se le considera como débil.

En el círculo se muestra la digitación 4-2, tampoco es funcional, ya que es una posición muy incómoda y puede llegar inclusive a producir tensión, por lo que yo recomiendo la siguiente digitación.



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

El punto de referencia de la digitación de Bach, está claro, es la tradición organística alemana. Mucho más que hacia sus contemporáneos franceses, su mirada se dirige al pasado, como bien denuncia el título de su breve *Applicatio*, pues **Applikatun** era, desde el siglo XVI, el término utilizado para designar el oficio de digitar.

Otros de los aspectos mencionados por Luca Chiantore que aportó Bach son los siguientes:

1.5.2. Aspectos fisiológicos⁵:

La figura de Bach nos ayuda mejor que ninguna otra a comprender cuál es el sentido último de la utilización de los diversos dedos antes de la hegemonía del piano.

En sus digitaciones, cada dedo tiende a desempeñar un papel preciso, que corresponde exactamente a sus características morfológicas: **el tercero** aprovecha su mayor longitud y su posición central para encargarse de las notas de mayor intensidad expresiva, mientras que el **pulgar** explota su extensibilidad lateral y su solidez; el **meñique**, dedo exterior poco ágil y poco sensible, se utiliza principalmente para los momentos en los que la energía de la mano debe concentrarse en un solo punto, o junto al pulgar en los pasajes de mayor potencia. El **índice**, suave y fino, se emplea a menudo para trabajos de precisión, así como para desplazar la mano en situaciones delicadas y de gran agilidad, mientras que el cuarto lo encontramos casi siempre en arpeggios o en las partes débiles del compás, como transición hacia otro dedo más fuerte. Por ello no es equivocado afirmar que Bach poseía una concepción de la mano en la que las características fisiológicas de cada dedo y la función que desempeña en el interior de una obra coinciden en el más alto grado.

La antigua división entre «dedo bueno» y «dedo malo» encuentra con él su última y más alta expresión: tanto en este como en todos los demás aspectos de su arte, Bach es, al mismo tiempo, la culminación de toda una época y el puente hacia una nueva concepción de la ejecución.

⁵ Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 75-76

Las sucesiones 1-1-1 y 5-5-5 son el producto de esta sensibilidad, que necesita la solidez de algunos dedos para los pasajes más robustos y elige, en cambio, el 2.º y el 4.º dedo para las notas más ligeras, mientras que una nota modulante o rítmicamente relevante justifica por sí sola el desplazamiento de toda la mano y el empleo del tercer dedo.

Se da a notar que para interpretar a Bach hay que tomar en cuenta muchos detalles. La dificultad que radica principalmente en tener una independencia total de las manos cuando se maneje la polifonía, además de una independencia absoluta de los dedos.

1.5.3. Algunas sugerencias técnicas e interpretativas

A continuación se mostrará algunas sugerencias y soluciones que podrían servir para tocar a J.S. Bach de una manera fluida.

En el *Preludio* su dificultad radica los trinos de la mano izquierda. Hay que cuidar que tengan el mismo “*touché*”⁶ y que tenga la duración rítmica e intensidad que se le da a la mano derecha. Para esto se recomienda mantener los dedos relajados y tocar solamente con el peso de los dedos.

Otro de los cuidados que se debe tener en este *Preludio* son las figuras rítmicas. Hay que saberlas solfear bien; para esto recomiendo empezarlo a estudiar con el metrónomo a la doble corchea.

En la *Allemande*, su dificultad consiste en la continuidad de los acordes quebrados, ya que se tocan entre ambas manos⁷.

En esta danza el desplazamiento del pulgar es sumamente importante. Se recomienda no ponerlo rígido para poder utilizar su flexibilidad natural.

En la *Courante* lo difícil es su velocidad, ya que se requiere un poco de virtuosismo; para esto se recomienda estar “pegado al teclado”⁸ sin articular exageradamente los dedos hacia arriba, no poner dura ni rígida la mano y tocar solamente con el peso de los dedos.

En el compás 10-12, se puede resolver la dificultad de la mano izquierda utilizando las siguientes digitaciones: 5-1-1-4-5-1, en cada compás. Ejemplo 6.

Tomado de la Partitura the "Johann Sebastian Bach Key Board Music" Ed. Dover Publications

⁶*Touche*: la fuerza con que se ataca (toca) a la tecla. (...) Antonio Anzures Torres.

⁷No se tiene que oír con toque diferente cuando se intercambia las manos. (...) Antonio Anzures Torres.

⁸El estilo de ejecución de Bach se basaba, es claro, en los instrumentos que había estudiado en su juventud. Tocaba con los dedos doblados, directamente sobre las teclas. Según Johan Forkel el primer biógrafo de Bach dice que “*Bach tocaba con un movimiento*”.

En cuanto a la *Sarabande* la dificultad es la medida rítmica, para esto se recomienda subdividirla rítmicamente con el metrónomo a doble cuenta.

Por lo que toca al *Minuet I* esta danza es un poco rápida y ágil, se debe tocar solamente con el peso de los dedos.

En el *Minuet II* a dificultad de esta danza consiste en ligar todas las notas y sustituir dedos sin que se note.

Finalmente la *Guige*: esta danza en particular es sumamente difícil. Esta dificultad reside en lograr cruzar las manos a una gran velocidad.

Para el cruzamiento de la mano se recomienda hacerlo lo mas pegado posible al piano sin hacer “arcos” con los brazos. El movimiento tiene que ser en forma de desplazamiento horizontal.

Hay que tener cuidado con la figura rítmica del tresillo, que no se debe de perder durante en la ejecución.

Otra sugerencia es que después de cada cruzamiento de mano se tiene que “articular” el dedo.

Hay que tener cuidado con la interpretación y articulación, ya que esta obra es para clavecín. Los matices no deben de ser exagerados; esto quiere decir que no se debe de tocar *pianissimo*⁹ ni *fortissimo*¹⁰, y es preferible usar una dinámica “en escalera”, o sea subir o bajar de volumen por compás, y no en forma continua.

Se dice que Bach tocaba con un movimiento de dedos tan fácil y pequeño que apenas se percibía. Sólo movía las primeras articulaciones de los dedos; aun en los pasajes más difíciles la mano conservaba su forma redondeada; los dedos apenas se levantaban sobre las teclas, casi no más que para un trino, y cuando empleaba uno los demás permanecían quietos en su posición." Esta quietud se extendía a su postura ante el clavicordio. Las otras partes de su cuerpo participaban aún menos en la ejecución, como ocurre con muchos cuya mano no es lo bastante liviana." Como se podría adivinar ante su música para teclado, la ejecución de Bach debe haber mostrado total independencia de mano y dedos. Forkel lo corrobora". Lograba que todos sus dedos, de ambas manos, fueran igualmente fuertes y útiles, de modo que podía tocar no sólo acordes y todos los pasajes rápidos sino también trinos individuales y dobles con la misma facilidad y delicadeza. Es obvio que dominaba por completo los instrumentos con los que había crecido y, por cierto es fácil imaginar su maestría musical. Una vez le dijo a un amigo que creía que podía tocar a primera vista cualquier cosa.

Shönberg Harold. C. “**Los grandes Pianistas**” Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 . Pág. 19.

⁹ *pianissimo*: tocar debil, que el oído apenas lo perciba su símbolo es (pp)

De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética música**” Ed. SEP. México D.F 1983 Pág. 225

¹⁰ *Fortissimo* tocar demasiado fuerte, su símbolo es ff o fff (...) Antonio Anzures Torres

Se recomienda utilizar los siguientes matices : *forte*¹¹ y *piano*¹²

En la época del Barroco cada vez que había una repetición se hacía de una forma diferente. Algunos estudiosos de música antigua y clavecinistas lo recomiendan este principio.

Para poder entender mejor a J. S Bach tuve la oportunidad de entrevistar al maestro clavecinista Javier Sandoval Martínez¹³ que tiene estudios en Europa el cual me hizo el siguiente comentario: “*J. S Bach no dejó indicación en las partituras del tempo que se debería de tocar; para esto el que va a interpretar a Bach debe tomar en cuenta que no fueron oficialmente compuestas para el piano actual, para esto se recomienda que se debe de conocer la historia del clavecín, su funcionamiento; el aspecto histórico, social del autor y su personalidad.*

Utilizando la dinámica en esta época se acostumbra que cuando la frase musical esta ascendiendo se utiliza un *crecendo*¹⁴, y cuando la frase musical esta descendiendo se utiliza un *decrecendo*¹⁵

¹¹ *forte* : tocar fuerte (...) Antonio Anzures Torres

¹² *piano* tocar suave De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética musical**” Ed. SEP. México D.F 1983 . Pág. 225

¹³Sandoval Martínez Javier (2006) Entrevista sobre la interpretación musical de J. S. Bach y su obra en el teclado. México, D.F. UNAM.

¹⁴*crecendo*: que crece poco a poco el volumen sonoro.

De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética musical**” Ed. SEP. México D.F 1983 Pág. 225

¹⁵*decrecendo*: que disminuye poco a poco el volumen sonoro
Op. Cit. Pag.225

LUDWING VAN BEETHOVEN.

2. CONCIERTO PARA PIANO No. 1 EN DO MAYOR Op. 15

Allegro con Brio
Largo.
Rondo, Allegro (Scherzando).

2. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN DO MAYOR N.º. 1 Op. 15 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.

2.1 MARCO HISTORICO:

2.1.1 El Clasicismo, arte de la Ilustración

El Clasicismo es el estilo más característico de un periodo histórico en que la identidad occidental vivió una nueva recuperación de la herencia cultural de la Antigüedad clásica, sobre todo de Grecia, que era admirada como cuna de la filosofía, la ciencia, la literatura, el arte y la democracia. La plenitud de este estilo se alcanzó en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, años de apogeo de la **Ilustración**¹.

2.1.2. Apuntes de historia social

El periodo histórico en que se desarrolló el Neoclasicismo estuvo marcado por grandes cambios sociales como la **revolución urbana**², la **revolución industrial**³, y la evolución política desde el puro absolutismo al **despotismo ilustrado**⁴ o incluso al republicanism —instaurado en los Estados Unidos de América y Francia, tras las revoluciones de 1776 y 1789—. En definitiva, fue la época en que comenzó la ascensión al poder de la burguesía urbana secular en detrimento de las jerarquías eclesiásticas y de los aristócratas latifundistas. Dichas clases altas aún vivieron momentos de gloria, cuya manifestación cultural más peculiar fue el Arte rococó, típicos de los suntuosos palacios nobiliarios de pomposas iglesias católicas.

Como los revolucionarios franceses identificaban aquel estilo con la frivolidad aristocrática y el fanatismo religioso, la República abanderó la sobriedad burguesa y de la racionalidad al Neoclasicismo, que también fue adoptado como Arte oficial de la recién reorganizada Masonería⁵.

¹ **Ilustración**: Movimiento cultural del siglo XVIII que rechazaba al oscurantismo, superstición y fanatismo religioso, promocionando la **ciencia, el progreso, la libertad y la razón**.

Lorente, Jesús Pedro. **Lo mejor del arte neoclásico** Ed. Dolmen S.L. Barcelona España.

² **Revolución urbana**: Incremento espectacular de la población en las ciudades, que se produjo paralelamente a la revolución industrial, porque los avances técnicos ahorran mano de obra en el campo, mientras que las industrias de las ciudades necesitaban abundantes obreros. Op. Cit. Pág. 46

³ **Revolución industrial**: Rápida sucesión de avances técnicos y multiplicación de industrias—sobre todo textiles—que tuvo lugar en el siglo XVIII, comenzando por Inglaterra. Op. Cit. Pág. 46

⁴ **Despotismo ilustrado**. Política propia del periodo final del absolutismo monárquico, en que los monarcas introdujeron muchas mejoras en la vida de sus súbditos en educación, sanidad, economía pero sin cambios políticos. Op. Cit. Pág. 46

⁵ **Masonería**: Organización de hombres que practican ritos discretos en asociaciones llamadas "logias", en la cual se instituye la primera oficialmente en 1721. Op. Cit. Pág. 46

2.1.3 Arquitecturas para la ciudad: los edificios cívicos.

La huella del clasicismo también quedó marcada profundamente en el ámbito urbano, y aún hoy es clara la permanencia de estereotipos clásicos en el caso de muchas de las nuevas tipologías de edificios que se desarrollaron a finales del siglo XVIII y principios del XIX aprox. Lo podemos observar en los nuevos usos y necesidades implantados por los cambios políticos, sociales y económicos: bancos, museos, teatros, bibliotecas públicas, sedes de gobierno y de parlamentos, logias masónicas ⁶, clubes, bolsas de comercio, hospitales, hospicios, escuelas, almacenes, complejos industriales, cárceles, mausoleos civiles y cementerios públicos. etc.

Los revolucionarios franceses veían estas nuevas arquitecturas cívicas desde un punto de vista político, como el relevo histórico a los palacios aristocráticos y a las iglesias, que habían sido el foco de atención de las artes en el Antiguo Régimen

Entramos con esto en un punto clave del ideal de la Ilustración, que originó el ocio civilizador, como por ejemplo la moda para ir de paseo, las compras y los famosos clubes (donde los caballeros se reunían en ratos de ocio). El urbanismo trajo consigo una gran atención al recreo del pueblo que iba poblando las ciudades. Es típico del clasicismo expandir las ciudades mediante bulevares arbolados y explanadas verdes para el paseo y la merienda.

2.1.4 La Revolución Francesa.

Los casi veinticinco años (1789-1813) que abarca la Revolución francesa y el imperio napoleónico causaron trastornos políticos, sociales e ideológicos, el lema de la revolución era “ **LIBERTAD; IGUALDAD; FRATERNIDAD**”⁷. Francia vuelve al primer plan en la consideración de los europeos, siendo objeto de análisis y discusiones de alabanza y de condena.

Kant, Herder, Kiopstock, Lavater, Alfieri y Goethe (este último se hallaba presente en el campo de batalla), vieron en aquella jornada el comienzo de una nueva época histórica. «*Heliópolis, en el último año del antiguo oscurantismo*» es la fecha que Fichte pone en su *Reivindicación de la libertad de pensamiento ante los príncipes de Europa que hasta ahora la han pisoteado (1793)*⁸.

Esta amplitud en el consenso dado por la intelectualidad europea hasta 1793, se explica a través de la interpretación corriente que se dio en seguida de la Revolución Francesa. (Ésta se consideraba la prolongación necesaria de una revolución que ya se había emprendido en el campo del pensamiento, de las letras y de las artes). He ahí, se decía, cómo las ideas sobre **los derechos y sobre el valor del hombre, la polémica contra los tiranos, la exaltación de la virtud del sentimiento**, todos esos aspectos de la cultura iluminista que impregnaban la narrativa y el teatro de inspiración burguesa de la segunda mitad del XVIII, han tenido consecuencias en la realidad, con un retraso, que se daba por descontado, de lo real respecto de lo literario

⁶ La mayoría de los nobles pertenecían a ellas, además de construir templos Masónicos.

Lorente, Jesús Pedro. **Lo mejor del arte neoclásico**” Ed. Dolmen S.L. Barcelona España. Pág. 46

⁷ Es el simbolismo de los colores de la bandera de Francia. El escritor Víctor Hugo se identificó con este lema durante toda su vida.

En sus novelas de crítica social, Víctor Hugo difundió estas ideas, sobre todo en su obra cumbre **Los Miserables** (...) A. Anzures Torres

⁸Lorente Jesús, Pedro. **Lo mejor del arte neoclásico**” Ed. Dolmen S.L. Barcelona España. Pág. 46

Está claro que esta interpretación no sirvió para comprender la verdadera revolución, es decir, el **Terror**⁹ (1793-1794) Y, en efecto, fueron bastantes los que, habiendo acogido con entusiasmo la Revolución, acabaron condenándola, mientras que para otros se planteó el problema de justificarla, y para todos, en fin de cuentas, fue una ocasión poderosa y continua para preguntarse sobre su propia situación.

En los últimos diez años del siglo XVIII, en los de la Revolución Francesa y de las guerras europeas, todas las corrientes que desde 1760 aproximadamente iban alejándose de distintas maneras de un ideal artístico, basado en el sentimiento disciplinario por el raciocinio (imitación de modelos sobresalientes, selección preventiva de bellos materiales, equilibrio formal), acaban fundiéndose con las primeras manifestaciones del movimiento romántico.

2.1.5. La Música.

Por lo que corresponde a la música, la gran movilidad social del período presenta principalmente, en el campo musical, la sustitución del maestro de capilla por el músico profesional libre. El viejo maestro de capilla, o quienquiera que estuviese al servicio en calidad de fijo, de un señor o de un consejo, era un servidor de rango más o menos elevado, según el gusto del amo o la fama de la que gozase. Sea como fuere, tenía una serie de deberes pactados: componer o dirigir cualquier tipo de música exigida por la vida pública o privada de la capilla o de la municipalidad, cuidar de la disciplina y del buen comportamiento del personal musical existente; adquirir instrumentos, controlar su eficiencia, supervisar la biblioteca musical.¹⁰

La propiedad de la obra no recaía en el autor, sino en el señor, y una composición no podía ser publicada sin su permiso inmediato: hacia 1769 se produjo una significativa controversia sobre este asunto entre Jommelli y Carlos Eugenio de Württemberg (que discutía al músico incluso su derecho a hacer y conservar copia de sus partituras), y también más tarde, trabajos escritos para orquestas privadas, como las de los príncipes Esterházy o Lobkowitz, eran propiedad de estas familias. Todavía Beethoven debía observar una exclusiva que duraba seis meses o un año, y sólo entonces podía publicar a voluntad.

La figura del músico independiente va abriéndose camino paulatinamente en la segunda mitad del siglo, al tiempo que va decayendo el sistema del patronato absoluto.

Los maestros de capilla y los demás dependientes de distintos tipos que se han quedado sin amo y sin sueldo fijo tienen ahora tres salidas principales para ganarse la vida con la música: la venta de su propio trabajo a un editor (lo que significa tener que tomar más en serio la música instrumental, porque la impresión de una obra teatral es todavía algo totalmente excepcional); **el concierto público** sostenido por una suscripción o abono; **las clases de música** a una clientela privada. Así pues, los países en los que florece la institución del concierto público, la **impresión musical** y una numerosa clase de personas interesadas en tocar música directamente ellas mismas se colocan en primera línea.¹¹

⁹ Época en donde muchas personas a veces inocentes eran guillotinas. (...) Antonio Anzures Torres

¹⁰ Pestelli Giorgio “**historia de la Música de la época de Mozart y Beethoven**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999. Pág 166

¹¹ Op. Cit. Pág. 158-160.

Otro de los incentivos para la actividad liberal proviene de la difusión de los progresos de la edición musical; aunque no hay una ley respecto de los derechos de autor, se multiplican para un compositor, aun de fama media, con relación al pasado, las posibilidades de llegar a ver impresas sus propias obras instrumentales; también en el caso de las ediciones se generaliza el sistema de pedido por suscripción, que se anuncia oportunamente por la publicidad de los diarios.

En la segunda mitad del XVIII, el mayor centro de la impresión musical es París, donde existe una verdadera legión de editores, entre los que se cuentan Sieber, Bérault, Venier, Imbault y Richault, casi todos con filiales en las principales ciudades europeas. La competencia de Londres es muy fuerte, con Waish, Bremner y Corri; J. Julius Hummel opera en Amsterdam y Berlín; el más antiguo editor alemán es Breitkopf, de Leipzig, que luego se asociaría con Härtel; Scheisinger desempeña su actividad en Berlín, y Schott, en Maguncia; en Viena, entre Torricella, el Bureau des Arts et d'Industrie, Molió Hoflmeister, destaca Artaria, como editor de Haydn y de muchos trabajos de Mozart y Beethoven.

Mientras que en Italia considerada la maestra del mundo en el arte de la impresión musical, le toca ahora ir a la escuela fuera: en 1807 un copista milanés de veintidós años, Giovanni Ricordi, está en Leipzig con Breitkopf y Hartel, y al año siguiente da comienzo en Milán a su actividad autónoma.

Sin embargo, los aficionados que se unen en sociedades concertísticas y culturales desean aprender música ellos mismos o, al menos, desean hacer que la aprendan sus familiares como signo de prosperidad y bienestar. De este modo, un número de alumnos mucho mayor del que ofrecen algunas familias principescas da trabajo al músico moderno de las grandes ciudades. Es un fenómeno que se relaciona concretamente con el éxito creciente del año, que a mediados de los años setenta, con constructores como los Gerard (París y Londres), los Heyne (Viena), los Stein (Augsburgo y Viena), Johannes Zumpe y Broadwood (Londres), Schiedmayer (Eriangen, cerca de Nuremberg), conoce grandes progresos técnicos en el sentido de la robustez y de la intensidad sonora; hacia 1780, Hofrat Bauer, de Berlín, experimenta un colosal piano llamado el Crescendo, una pirámide de tres metros de altura y uno de anchura, con cuerdas metálicas, tres pedales y dispositivo mecánico para el transporte tonal; pero el camino adecuado parece ser más bien la de un instrumento de proporciones reducidas, el piano vertical que Matthias Müller comienza a construir en los primeros años del XIX, abriendo a este instrumento el mercado inagotable de la música doméstica a gran escala. Naturalmente, el concertismo, la actividad editorial, las clases privadas y el comercio de instrumentos, todo ello podía ser realizado al mismo tiempo¹³.

¹² Pestelli, Giorgio “*historia de la Música de la época de Mozart y Beethoven*” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999. Pág 166

¹³Op. Cit. Pág. 162-163

Clementi se convierte en editor de Scarlatti y de Bach. La extensión de la documentación permite ya el surgimiento de la historiografía musical como actividad autónoma: la Historia de la música (primer volumen en 1757) y el Ejemplar, ensayo de Contrapunto (1774), del padre Martini; *El origen y de las reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y renovación* (1774), del jesuita Antonio Eximeno; los *Scriptores ecclesiastici* de Música sacra (1784), del benedictino Martín Gerbert, son algunas de las últimas e imponentes aportaciones de la cultura religiosa en el campo musical.

La forma **sonata**¹⁴ consolida sus movimientos. En cuanto a la ópera, se dejan atrás los excesos de virtuosismo que llegaba incluso a lo ridículo. Además se desarrolla el **aria da capo**¹⁶. Curiosamente el género de la ópera fue algo que le interesó poco a Beethoven, solamente compuso su ópera “FIDELIO”¹⁷

Durante la revolución y el periodo de Napoleón Bonaparte, los compositores se inspiran al recordar batallas triunfantes de algunos héroes, se crean himnos patrióticos que enaltecen a la república, por ejemplo Gossec con su *Triomphe de la republique* entre otros. Beethoven en este género compuso *La batalla de Wellington* y *La sinfonía Heroica*.¹⁸

¹⁴ **Sonata:** lo esencial de una sonata es que se interpreta con uno o con varios instrumentos, su contrapartida es la *la cantata*, que como su nombre lo indica, se canta, La sonata (del latín *sonare*) suena en un instrumento, sea el que fuere. Panofsky, Walter. **También tú sabes de música.** Ed. Labor. Barcelona 1964 Pág. 84

¹⁵ **Sinfonía** significa sonido conjunto de varios instrumentos, sonata en grande con orquesta. Op. Cit. Pág. 88

¹⁶ **Aria da capo:** forma de canción cantada por una sola persona frente al recitativo, que subraya principalmente a la palabra y la acción , el aria da capo tiene 3 secciones A (exposición del tema)-B (desarrollo)-A (reexposición del tema principal) Op. Cit. Pág. 319

¹⁷ Pestelli, Giorgio “ **historia de la Música de la época de Mozart y Beethoven**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999. Pág 170

¹⁸ Maynard, Solomon “ **Beethoven**” Ed. Vergara, México D.F 1989. Pág. 58

2.1.6. Los últimos años en Bonn: el iluminismo- en la época de Beethoven.

Durante el siglo XVIII Alemania era una organización formada por una serie de pequeños territorios y feudos, los llamados *Kleinstaaterrei*, gobernados por centenares de soberanos mayores y menores. Esta confederación fragmentada, abigarrada y decadente estaba constituida por unos 300 territorios que giraban alrededor de los centros gemelos de Berlín y Viena.

Bonn, donde residía la corte del elector de Colonia, debía fidelidad a Viena, sede del Santo Imperio Romano y cuartel general de la monarquía Habsburgo. Los príncipes electores de Bonn eran al mismo tiempo los gobernantes eclesiásticos y seculares del pequeño territorio que se extendía a orillas del Rin, en los límites con Francia.

Bonn de Maximilian Friedrich, fue elector desde 1761 hasta su muerte acaecida en 1784. Bajo su gobierno fueron eliminados los jesuitas (1774), se fundó una academia (1777) y a pesar de las severas economías del ministro von Belderbusch en muchas áreas, florecieron las actividades culturales, especialmente el teatro y la ópera. Hubo una difusión notable de la literatura y el pensamiento del Iluminismo en Bonn. Durante las décadas de 1770 y 1780 los libreros vendían últimas ediciones de las obras de Rousseau Montesquieu, además de los trabajos de Klopstock, Herder, Schiller y Goethe.

Bajo el gobierno del elector Maximilian Franz, que comenzó en 1784, las ideas del Iluminismo se convirtieron prácticamente en los principios oficiales del electorado. El régimen de Max Franz fue el reflejo en Bonn de las actitudes y la ideología de su hermano, el emperador Joseph II, adepto de Voltaire, Federico el Grande y los enciclopedistas.

Después de la muerte de su madre, la emperatriz Maria Teresa en 1780, Joseph inició un franco e inigualado programa de reformas internas que incluyó medidas orientadas hacia la emancipación de los siervos, la difusión de la educación, la secularización de la tierras del clero, las reformas impositivas y jurídicas y la fundación de muchas instituciones de beneficencia.

A pesar de la receptividad con que se acogían las ideas del Iluminismo, los pensadores radicales estaban siempre atentos a los signos de represión¹⁹

¹⁹ En 1776 se fundó una logia de Francmasones pero pronto desapareció, quizá porque María Teresa había suprimido la Francmasonería en los territorios austriacos. Vino a ocupar su lugar una Orden secreta y anticlerical llamada los **Illuminati**, fundada en 1781. que combinaba los conceptos iluministas del "**progreso a través de la razón**" con el rito casi Masónico. Entre sus miembros se contaban muchas personas relacionadas con Beethoven: Neefe, Nikolaus Simrock, Franz Ries, von Schall, Johann Peter Eichhoff, Johann Joseph Eichhoff. Neefe era uno de los jefes del grupo (su *Lokaloberer*), que publicó su propio semanario desde abril de 1784. La orden fue descubierta y suprimida en Bavaria -su centro- en 1784-85, y los Illuminati de Bonn, que temían se los prohibiese, disolvieron el grupo en favor de un foro menos peligroso, la **Lese-Gesells-chaft** (Sociedad de Lectura), fundada en 1787 por trece "**amigos de la literatura**", la mayoría de los ex Illuminati. Pronto la nómina de miembros incluyó unos cien nombres, entre ellos Neefe, Eichhoff, Ries, el conde Waldstein, Malchus, Schneider y otros asociados y amigos de Beethoven.

Como sabemos, en definitiva los representantes del pensamiento iluminista fueron perseguidos y expulsados de las capitales de la Europa antinapoleónica por muchos de los antiguos partidarios del **despotismo ilustrado**. Pero a fines de la década de 1780 había pocos indicios de la posibilidad de la represión futura, y tampoco se preveía la disolución del propio electorado, en 1794, después de la ocupación de la Renania por los ejércitos franceses.

Maynard Solomon " **Beethoven**" Ed. Vergara, México D.F 1989. Pág. 58-59

2.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS DE LUDWING VAN BEETHOVEN. (1770-1828)

Ludwig van Beethoven nació en el seno de una familia de músicos de la corte del electorado de Colonia, en Bonn. Su abuelo, cuyo nombre de pila él llevaba, era cantante con voz de bajo y Kapellmeister¹ en la corte del electorado; su padre, Johann, era tenor de la corte y maestro de música de poco talento. Johann se casó con la viuda María Magdalena Leym (de soltera Keverich) el 12 de noviembre de 1767. El primer hijo, Ludwig, fue bautizado el 2 de abril de 1769. Vivió seis días. El segundo, Ludwig, nació el 17 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn.

Este minúsculo grupo de hechos incontrovertiblemente documentados, originó una compleja serie de errores que determinaron muchas de las actitudes emocionales y los actos de Beethoven en el curso de su vida.²

Con el posible engaño de Beethoven acerca del año de su nacimiento, se afronta un problema difícil: ¿cuáles fueron las fuerzas y los hechos de la vida de Beethoven que lo indujeron a negar a su padre y a deshonorar la memoria de su madre? Puede intentarse la interpretación de este asunto singular sólo después de haber reseñado los hechos que se relacionan con las experiencias más tempranas de Beethoven en Bonn.

2.2.1 la vida familiar de Beethoven

La familia de Beethoven no era un modelo a seguir, el papá era un alcohólico y la mamá conformista y sumisa, resignada al fatal destino: su marido. En una conversación acerca de un pretendiente de su vecina Cecilia, Frau van Beethoven afirmó: "Si usted quiere aceptar un buen consejo, permanezca soltera y así vivirá la vida más tranquila, bella y grata. ¿Qué es el matrimonio? Una breve alegría y después una cadena de *pesares*. Y usted todavía es joven..."

Frau van Beethoven a menudo desarrolló este tema, y solía observar: "cuando irreflexivamente muchas jóvenes se casan sin saber qué [pesares] las", solía decir³. esperan." Conocía pocos matrimonios felices y aún menos mujeres felices: "Una debería llorar cuando llega al mundo una niña", solía decir. Parece que María Magdalena asumió el papel de la esposa dolorida, sufriente y virtuosa de un borracho inepto, y que lo representó bien. Cecilia Fischer no recuerda "haberla visto reír jamás, Siempre se mostraba seria", y la viuda Karth la describió como "una mujer discreta y doliente". Decídase que era "una mujer sagaz [que] podía conversar y replicar con eficacia, cortés y modestamente a los encumbrados y a los humildes, y por eso gozaba de mucha simpatía y considerable respeto". Al parecer no era una mujer retraída y veces demostraba "un temperamento vivaz y discutidor".

¹ Maestro de capilla

² Beethoven nunca supo exactamente su fecha de nacimiento. Su papá lo quería hacer una especie de niño prodigio como Mozart, y para esto siempre decía a las personas que su hijo tenía menos edad.

Beethoven llegó a creer que el hecho de que le ocultaran su edad era porque él creía que era hijo de un príncipe y que le estaban ocultando sus padres el parentesco real.

Maynard Solomon "Beethoven" Ed. Vergara, México D.F 1989. 21,43

³ Op. cit. 24,27-28

Se puede suponer con bastante certeza que María Magdalena inculcó en sus hijos, y sobre todo en el mayor, muchos de los pensamientos que transmitió a Cecilia Fischer. Más aún, los Fischer afirman que Beethoven estaba presente cuando su madre advertía a Cecilia contra el matrimonio.

Lo curioso es que cuando estaban frente de una familia desconocida, los Beethoven aparentaban ser una familia feliz.⁴ En un hogar en el cual el modelo natural para el hijo, es decir, el padre, había sido derribado de su pedestal, la exaltación del abuelo asumió proporciones heroicas, y este conflicto influyó profundamente en la actitud de Johann hacia su hijo mayor, y ello a su vez originó muchas consecuencias en el desarrollo del hijo.

La admiración de Beethoven por su abuelo rozó el culto que se dispensa al héroe, y por consiguiente el deseo de emular al Kapellmeister lo acompañó la vida entera. El retrato de su abuelo, pintado por Radoux, lo conservó hasta el día de su muerte. Schlosser, que visitó a Beethoven en 1823, recordó después que el retrato ocupaba un lugar destacado en las habitaciones de Beethoven, y comentó la "reverencia casi infantil" del músico hacia el mayor de los Ludwig.

Wegeler es quizás el mejor testigo de las manifestaciones más tempranas de esta reverencia: "El pequeño Ludwig se aferraba con sumo ardor al abuelo". En 1816 Fanny Giannatasio escribió en su diario que Beethoven a menudo se refería entusiastamente a su abuelo, diciendo "que había sido un hombre sincero y agradable". La identificación psicológica fue tan intensa que el 1° de agosto de 1824 Beethoven escribió a su abogado, Johann Baptist Bach: "Creo que uno de estos días puedo sufrir un ataque, como mi meritorio abuelo, a quien me parezco"⁵.

De su padre, Beethoven recibió maltrato físico y psicológico. Ciertas manifestaciones, fantasías libres con el violín y el clavecín, eran prontamente calladas por él⁷. Hay pruebas abundantes del efecto fundamental que ejercieron en la vida temprana de Beethoven las tensiones y los conflictos en la relación con su familia.

⁴ Maynard, Solomon "Beethoven" Ed. Vergara, México D.F 1989. Pág 33

⁵ Op . cit. Pág. 35-36

⁶ El padre de Beethoven siempre sufrió la comparación de todos sus parientes que hacían del abuelo y él.

⁷ Op . cit. Pág. 38-39

Cierta vez que estaba tocando sin partitura, entró el padre y dijo: “¿Qué basura estas que tocando ahora? Sabes que no soporto eso, toca de acuerdo con las notas, de lo contrario, tu manipulación no servirá de mucho y te voy a arrancar las orejas”.⁸ Otras veces lo obligaba a estudiar durante muchas horas, a base de maltrato físico⁹.

Como fue un niño maltratado buscaba amor en su mamá, quien no le hacía caso por su marido... Beethoven nunca pudo establecer una relación amorosa con una mujer. Sus tendencias a la misoginia, quizá se desarrollaron a causa de la relación insatisfactoria con su madre.

Se tiene entonces un esquema de circunstancias, en las cuales, la familia muy bien pudo haber conducido a la desilusión y la desesperación permanentes. Que pudiera soportar estas tensiones es la prueba de la fuerza y la tenacidad del carácter de Beethoven. Aunque de hecho, todos sus contemporáneos percibieron claramente los efectos de esta situación.

Perdida al parecer la esperanza de establecer relaciones cálidas y afectuosas, Beethoven tendió a apartarse de la frecuentación de sus semejantes y sus amigos, así como de la de sus padres. Gottfried Fischer afirma que "las horas más felices [de Beethoven] eran aquellas en que se veía libre de la compañía de sus padres ", lo cual sucedía rara vez, cuando la familia entera no estaba y él se encontraba completamente solo". "Siempre se mostró tímido, y hablaba en monosílabos", escribió W. C. Müller, "porque le interesaba poco comunicarse con otros." Máurer también observó los signos iniciales de retraimiento en Beethoven, que "se mostraba indiferente a los elogios, retraído, y estudiaba mejor cuando estaba solo, cuando su padre no se encontraba en la casa".

Resumiendo sus investigaciones entre los condiscípulos de Beethoven, Thayer escribió: “De todos los que fueron sus condiscípulos y que después lo recordaron, ni uno solo lo evoca como compañero de juegos, ninguno relata anécdotas en las que él aparezca participando en los juegos, o protagonice aventuras en el Rin y sus orillas.”

Máurer lo describe tal como era en 1780: "Fuera de la música, nada sabía de la vida social; de modo que se mostraba mal dispuesto hacia otras personas, no sabía relacionarse con ellas y se encerraba en sí mismo, Por eso se lo consideraba un *misántropo*”¹¹.

Sus condiscípulos recuerdan que era un niño aislado y descuidado. El consejero electoral Würzler, que asistía a la escuela pública (el Tirocinium de Bonn), director de esa escuela durante los años de la década de 1770, escribió en sus memorias este áspero comentario: “Parece que la madre ya ha muerto, porque L. V. Beethoven se caracterizaba por la suciedad y la negligencia...”

Es posible que la suciedad y el descuido de Beethoven fueran un pedido de auxilio, la expresión de una angustia que no atinaba a expresar con palabras.¹²

⁸ Maynard, Solomon “**Beethoven**” ed. Vergara, México D.F 1989. Pág. 37

⁹ Op . cit. Pág. 38

¹⁰ Op . cit. Pág. 39

¹¹ Persona que se aleja del trato de la gente. Diccionario “ **El pequeño Larousse 2003**” Ed. Larousse, México D.F 2003 Pág. 681.

¹² Maynard, Solomon “**Beethoven**” ed. Vergara, México D.F 1989. Pág. 40-41

Con la ayuda de su música, Beethoven se envolvió en un manto protector formado por sus propios sueños de vigilia. Cuando Cecilia Fischer le reprochaba: "De nuevo estás muy sucio... deberías mantener la limpieza de tu persona", él replicaba: "Qué importa... cuando me convierta en Dios nadie, prestará atención a eso..."

2.2.2. Su formación musical.

En 1782 Beethoven llegó a ser ayudante del organista de la corte (sin sueldo) , y cimbalista de la orquesta.

En Junio de 1784 fue designado oficialmente sustituto del organista de la corte, con un sueldo de 150 florines. Estos hechos señalan el fin de la niñez de Beethoven y el comienzo de su primer período como compositor.

La figura fundamental de esta transición fue Christian Gottlob Neefe (1748-98)¹³.

Neefe reconoció inmediatamente y alentó el genio de Beethoven y le aportó su experiencia profesional más temprana. Lo formó como ayudante del organista de la corte, y ya en junio de 1782 lo dejó temporalmente como titular de dicho cargo; poco después asignó a su alumno de doce años el puesto de "cimbalista", que lo obligaba a dirigir la orquesta desde el teclado y ejecutar leyendo al mismo tiempo la partitura general.¹⁴

En 1794 Las actitudes sociales y culturales de Beethoven se plasmaron en los principios rectores del Iluminismo europeo, sin necesidad de enfrentarse a la sociedad como rebelde o apóstata. Por lo que sabemos, su conducta en Bonn fue la propia de un joven y ejemplar músico de la corte, un disciplinado servidor del electorado.¹⁵

Con el tiempo el conde Ferdinand Waldstein (1762-1823), que llegó a Bonn en 1788, también se convirtió en protector de Beethoven y el primero que relacionó su nombre con los de Mozart y Haydn¹⁶

¹³ Compositor, organista y director alemán, que llegó a Bonn en octubre de 1779 para incorporarse a la compañía teatral, de Grossman y Helmuth, y fue designado sucesor de van den Eden como organista de la corte el 15 de febrero de 1781. En 1780 o 1781 fue profesor de composición de Beethoven, y se convirtió en el único maestro importante de Beethoven hasta que éste salió de Bonn, en noviembre de 1792.

Además, refleja el carácter de su interés por el joven compositor, dispuso la publicación de los primeros trabajos de Beethoven, y redactó la primera noticia pública acerca de su pupilo. Maynard, Solomon " **Beethoven**" ed. Vergara, México D. F 1989. Pág. 58

¹⁴ las enseñanzas y el apoyo de Neefe fueron el trampolín que permitió el rápido desarrollo de Beethoven a principios de la década de 1780. Más aún, gracias a sus propios antecedentes intelectuales y a su código moral, Neefe era una persona a quien Beethoven podía considerar superior e incluso emular en esa coyuntura fundamental de su vida; Durante sus años en Leipzig, Neefe se había acercado al movimiento alemán Sturm und Drang, y a Gellert, Klopstock y el joven Goethe; y siempre conservó su simpatía por los ideales del Iluminismo (Aufklärung) alemán. En Bonn fue uno de los líderes de la Orden de los **Iluminati**, estrechamente vinculada con el movimiento Masónico. Aunque no hay pruebas directas de su influencia sobre la atracción que Beethoven sintió después por la literatura y los ideales del Iluminismo, es probable que Beethoven los conociera inicialmente por lo menos en parte gracias a Neefe. Op . cit. Pág. 59

¹⁵ Op . cit. Pág. 60.

¹⁶ Op . cit. Pág. 61

A pesar de tener grandes maestros y ser un músico muy reconocido, en su vida personal fue un desastre.

Beethoven no logró establecer una relación amorosa con ninguna mujer, quizás en parte porque invariablemente se sentía atraído por mujeres que estaban unidas o comprometidas con otros. Esta intensa pasión por lo inalcanzable se manifestará también más avanzada su vida ¹⁷.

Beethoven fue tímido respecto a las mujeres, lo que lo convirtió en víctima de los miembros más jóvenes de la orquesta. Cierta vez, mientras cenaban en un restaurante, varios músicos indujeron a la camarera a que "desplegase sus encantos ante Beethoven". Él contestó fríamente las tácticas de seducción; y como ella, alentada por el resto de la gente, aún insistía, Beethoven perdió la paciencia y acabó con sus coqueterías retorciéndole la oreja. Muchas de sus partituras están dedicadas a mujeres que en su mayoría no le hicieron caso.

Su primer gran amor en Viena fue Magdalena Willmann, originaria de Bonn. Llegó a Viena en 1794, y Beethoven le propuso matrimonio pero sin éxito; es evidente que lo hizo sin preparación y sin esperar que se lo alentara. Se afirma que ella lo rechazó porque Beethoven era : "feo y estaba medio loco" ¹⁸

Sus sentimientos amorosos nunca cristalizaron en el matrimonio tan deseado por él; es fácil suponer que su carácter tremendamente difícil y exaltado le haya obstaculizado la realización del amor. Beethoven, quien en más de una ocasión manifestó la necesidad de un amor, nunca gozó de su realización: "...Sólo el amor... sólo éste, puede darnos una vida más feliz ¡Oh Dios! déjame hallar por fin este amor que fortalece mi virtud..." ¹⁹

Beethoven siempre sintió una intensa aversión hacia las prostitutas. Previno de ellas a su hermano Johann, en 1794 diciéndole : "mantente en guardia contra la tribu entera de las malas mujeres."

¹⁷ De acuerdo con Wegeler el primer amor de Beethoven, Jeannette d-Honrath, amada también por Stephan von Breuning, ya estaba consagrada a un oficial de un reclutador austriaco. Romberg describió la pasión de Beethoven por su alumna María Anna von Westerholt y dijo que era una adhesión desesperada como la del Werther de Goethe por Lotte; Fraulein von Westerholt se casó con un miembro de la nobleza en 1792. Parece que Beethoven se sintió atraído por Eleonore von Breuning, que después se convirtió en esposa de Wegeler; las cartas que le dirigió revelan una tensa mezcla de afecto y hostilidad. Es posible que también se haya sentido atraído por Bárbara, hija de la viuda Koch-, pero ella ni siquiera contestó las cartas que él le dirigió desde Viena, y después contrajo matrimonio con un noble Maynard, Solomon " **Beethoven**" ed. Vergara, México D.F 1989. Pág 113-115

¹⁸Op . cit. Pág. 114

¹⁹ Op . cit. Pág. 115-117

2.2.3. Sus creencias religiosas.

Sobre el carácter de sus creencias religiosas, no hay indicios en el sentido de que Beethoven tuviese entonces alguna convicción en ese sentido y menos aún de que practicase la religión católica, que era la de su familia. Fuera de alusiones convencionales de su vecino a la piedad de su madre, no hay datos que demuestren que sus padres eran católicos activos, o de que inculcaran convicciones religiosas a cualquiera de sus hijos. Sin embargo, parece evidente que el Iluminismo, y sobre todo las concepciones morales kantianas, fueron importantes para Beethoven y muchos de sus compatriotas de Bonn, que creían en una teología sustitutiva.

En la corte se observaban las formas externas del catolicismo. Pero este "catolicismo esclarecido del electorado" era en realidad una ideología de compromiso que permitía una coexistencia relativamente pacífica entre la Iglesia y el racionalismo iluminista.

Los principales intelectuales y artistas de Bonn de ningún modo eran ateos: después de un período de dudas juveniles, Neefe había retornado a la fe en Dios; incluso Eulogius Schneider argüía contra la religión jerárquica no como incrédulo sino como defensor de una imagen racionalista de Cristo, en la cual se ve a Jesús como a un maestro de la humanidad. Los intelectuales de aquella época aceptaban la fe en la religión tradicional como una fe revelada, incluso hasta el momento en que diferentes formas y creencias neocristianas revivieron, durante la etapa que siguió a las Guerras Napoleónicas.

En la práctica, la religión fue relegada a un lugar subordinado y, donde no se la rechazó totalmente porque contrariaba la razón, se la consideró un caso especial de la ley moral kantiana²⁰

2.2.4. Actitud de Beethoven ante vida

Beethoven a lo largo de su vida se orientó siempre por la creencia conciente en los principios de la libertad, la excelencia personal y la acción ética, su devoción al arte, y su aceptación de las ideas del iluminismo -la virtud, la razón, la libertad, el progreso y la fraternidad universal- sirvieron para contener la erupción de las fuerzas íntimas engendradas por las condiciones de su niñez y las dificultades de su adolescencia. Beethoven se orientaba hacia la autorrealización. El 1° de enero de 1794 escribió en su diario: "¡Valor! A pesar de todas las debilidades corporales, mi espíritu prevalecerá. Este año deberé terminar al hombre integral. Nada debe permanecer irrealizado"

Había adquirido una fe incommovible en la capacidad y el poderío de su genio. Él veía a la música como una misión y vocación, en 1773 escribió: "hacer el bien donde se puede, amar la libertad por encima de todo lo demás, jamás negar la verdad, aunque uno este frente al trono"²¹.

²⁰ Beethoven sin duda estaba familiarizado con las palabras iniciales del prefacio de Kant a la Religión exclusivamente a la luz de la razón: "En la medida en que la moral se funda en la concepción del hombre como ser libre que, precisamente porque es libre se somete a través de su razón a leyes no condicionadas, no necesitaba la idea de otro Ser superior a él que le inculque su deber, ni un incentivo fuera de la ley misma que lo impulse a cumplir su deber."

Maynard, Solomon "Beethoven" Ed. Vergara, México D. F 1989. Pág. 61-63

²¹ Op . cit. Pág. 65, 116-117

2.2.5 La educación intelectual en Beethoven:

Respecto al “pensamiento intelectual” relató orgullosamente a sus amigos que se había educado con proverbios. En un cuaderno de Conversaciones escribía: "Sócrates y Jesús fueron mis maestros." Seyfried resumió la visión moral de Beethoven: "La rectitud de los principios, la elevada moral, la propiedad de los sentimientos y la religión natural pura eran sus características. Estas virtudes anidaron en él y Beethoven las exigía en otros. 'Es un hombre palabra' era su dicho favorito y nada le irritaba tanto como una. promesa quebrantada"²².

2.2.6. Los Lichnowsky

Karl Lichnowsky, hombre influyente y rico, fue el principal protector de Beethoven por más de doce años. Su hogar era el centro de un grupo de músicos, compositores y conocedores, y en estas reuniones musicales muchas de las obras de Beethoven fueron ejecutadas por primera vez..

Beethoven residió con los Lichnowsky varios años como "miembro de la familia". Tan estrechos eran sus vínculos con el príncipe que, después durante muchos años, cuando se fue, solía elegir habitación de tal modo que estuviese muy cerca de los Lichnowsky. De acuerdo con la versión de Karl Czerny, Lichnowsky trataba a Beethoven "como amigo y hermano, y procuraba que la nobleza entera lo apoyase"

El propio Lichnowsky conquistó la gratitud y el afecto más profundos de Beethoven, y pese a que era apenas cinco años mayor que Beethoven; su esposa fue una "segunda madre" para él.²³

2.2.7. Joseph Haydn. (1723-1809)

Joseph Haydn fue un excelente músico y compositor; algunos historiadores lo consideran padre de la sinfonía. Hombre libre y de buenas costumbres, ostentaba una conducta impecable y fue maestro de Beethoven.

La relación entre Haydn y Beethoven adquirió formas complejas y enmarañadas desde el comienzo mismo. Beethoven, casi inmediatamente, concibió la idea de que Haydn lo envidiaba y no se preocupaba de sus progresos. Así que comenzó a tomar lecciones en secreto a principios de 1793, con otro maestro, Johann Schenk (1761-1830). Pero fue gracias a la influencia de Haydn, que Beethoven se presentó por primera vez en Viena.²⁴

²² Maynard, Solomon “ **Beethoven**” Ed. Vergara, México D.F 1989. Pág 86

²³ Tampoco los Lichnowsky eran una pareja normal, Lichnowsky hombre libre y partidario de Voltaire, fue descrito por un contemporáneo como "un cínico sensual", y la princesa, cuyos senos había sido extirpados quirúrgicamente, era una mujer "muy retraída" agobiada por la duda acerca de la fidelidad de su marido. Ella lo acusaba de haber engendrado una hija ilegítima e insistía en adoptar como propia a la niña. Y por improbable que parezca, un promotor contemporáneo de escándalos afirmaba que cierta vez ella se había disfrazado de prostituta y había concertado un encuentro con su propio marido en un burdel. "No parecían ser felices en su matrimonio", escribió Frau von Bernhard. "*El rostro de la princesa siempre mostraba una expresión tan melancólica.*" Op . cit. Pág. 88

²⁴ Muchos de los alumnos de Haydn se convirtieron en amigos o protectores de Beethoven, y entre ellos cabe mencionar a la Cónsul Thun, a la familia Erdody, Pleyel, Krumpholz, Antón Kraft, Wranitzky y Seyfried. Y parece que Haydn vinculó a Beethoven con Esterhazy en Eisenstadt, el año 1793, y esto debe interpretarse como un signo que se sentía orgulloso de su alumno. Op . cit. Pág. 95.

Haydn estaba dispuesto a enseñar, a un discípulo que lo igualaría y lo superaría (y el lo sabía sin duda.)²⁵

Una famosa anécdota que indica el grado de tensión que había entre ambos. Haydn se encuentra con Beethoven en a calle y lo elogia por su música de ballet para *Las criaturas de Prometeo*. “Oh, querido papá -respondió Beethoven- usted es demasiado bueno; pero no es la Creación ni mucho menos...” Sorprendido por esta comparación innecesaria de su propia obra maestra Haydn replicó: "Es cierto. No es la Creación y no creo que sea jamás”.

Beethoven no hacía secreto de su competencia con Haydn por esta época. Dolezalek informa que cuando se ejecutó por primera vez el sexteto Completado en 1799, Beethoven exclamo “esta es mi creación”.²⁶

Se afirma que, en un momento de irritación, Haydn dijo cierta vez que Beethoven era ateo porque creía mas en una deidad musical que celestial.

Al final de su vida, Haydn comentó de las composiciones de Beethoven lo siguiente:“las primera obras me complacieron mucho; pero confieso que no entiendo las siguientes, me parece que escribe de un modo cada vez mas fantástico.”²⁷

Sin duda Haydn siempre reconoció el talento de Beethoven.

2.2.8. El comportamiento de Beethoven ante la sociedad.

Los movimientos de Beethoven eran toscos, carecía de gracia física, a cada movimiento que hacia rompía un vaso o derramaba la tinta sobre el piano, entre otros accidentes. En compañía de extraños se comportaba “reservado rígido y altanero”. Cierta vez abandono un día de campo porque no soportó que el barón lo tratara con demasiada cortesía y ni que le preguntara que “si se encontraba bien”. Cherubine denominó a Beethoven como “el oso civilizado”²⁸

Sus amigos y protectores le tenían que aguantar su explosivo carácter. Se cuenta que fue un día a un restaurante y le trajeron un plato que no había pedido. En respuesta le arrojó al camarero el plato en la cabeza. En otra ocasión tuvo un pleito con a un posadero, al cual bombardeó con huevos de “dudosa frescura”.

Al parecer, con todo y su mal genio, muchas familias lo acogían en sus casas. Vivía en con ellas feliz un tiempo y de repente se peleaba. Como resultado se iba de la casa en busca de una familia “ideal” o, al menos, sustituta.

Con el tiempo, Beethoven comenzó a desarrollar una sordera que le afecto mucho en todos los aspectos. Los músculos de su cara se contrajeron, la amargura apareció en su vida con la tremenda lucha que continuamente se libraba en su espíritu.

²⁵ Incluso retrospectivamente- exclamó : “jamás he aprendido nada de Hynd " El reconocimiento al maestro era precisamente lo que Beethoven no podía conceder a Haydn. Quizá no deseaba lo considerase otro Ignaz Pleyel, que continuó siendo "alumno de Haydn" su vida entera.

Maynard, Solomon “ **Beethoven**” Ed. Vergara, México D. F 1989. Pág. 104

²⁶ Op . cit. Pág. 104

²⁷ Op . cit. Pág. 107 .

²⁸ Op . cit. Pág 108.

Su victoria contra la desventura la resume en las siguientes palabras "..vivir, vivir mil veces la propia vida..."; y el conflicto con estas otras: "es tan bella la vida, pero la mía está envenenada para siempre..."²⁹

Al morir sus padres, en la familia solo le quedaron 2 hermanos: Caspar Carl y Nikolaus Johann. El primero llegó a Viena en 1794 y después de una breve carrera como profesor de música obtuvo un cargo secundario como cajero de banco en la burocracia estatal y lo retuvo hasta su muerte 1815. A veces sirvió a su hermano -con bastante ineptitud y se afirma que quizá con deshonestidad- como secretario honorario y agente de negocios. Durante los primeros años, Beethoven tuvo menos contacto con Nikolaus Johann, que siguió a sus hermanos a Viena en 1795. Fue ayudante de farmacéutico en esa ciudad hasta 1808, año en que abrió su propia tienda en Linz y se enriqueció, gracias al aprovechamiento comercial de la guerra durante la ocupación francesa de 1809.

Las relaciones de Beethoven con sus hermanos alternaban libremente entre el afecto familiar efusivo y la rivalidad fraternal, la cual en más de una ocasión los condujo a la violencia física. Nunca llegó a pensar que sus hermanos sabían manejar sus propias vidas; a menudo interfirió en los asuntos de ambos, afirmando sus presuntas prerrogativas como hermano mayor y tutor.³⁰

2.2.9. La inspiración artística.

En cuanto al origen de su inspiración, Beethoven expresó: "Lo que adquirimos por medio del arte, nos viene de Dios". Más adelante "...toda verdadera creación artística es independiente y más poderosa que el artista mismo. Sólo esta unida al hombre porque da testimonio de lo divino en él".

En cuanto a la forma de concebir sus composiciones, decía: "Yo llevo mis ideas conmigo durante largo, a veces muy largo tiempo antes de escribirlas. Mi memoria es tan fiel que cuando he captado un tema, tengo la seguridad de no olvidarlo, aun después de muchos años. Cambio partes, desecho, pruebo de nuevo, tantas veces hasta sentirme conforme".

Aquí nos damos cuenta de cómo las creaciones se incubaban en su mente y que la creación de Beethoven significaba una *verdadera lucha interna*. Continúa: "...entonces comienza la elaboración en mi mente a lo ancho y a lo largo, hacia arriba y hacia abajo, y consciente de lo que quiero, la primera idea no me abandona jamás. Ella surge, crea y se eleva, oigo y veo el cuadro con toda amplitud y mi espíritu lo observa. Sólo me resta entonces la tarea de la notación en la que adelanto rápidamente si dispongo de tiempo para dedicarle, porque a veces tengo varias obras en elaboración; pero estoy seguro de no confundir una obra con otra". El campo era el lugar en donde Beethoven encontraba la tranquilidad, ahí surgían las ideas para componer.³¹

²⁹ Maynard, Solomon "Beethoven" Ed. Vergara, México D.F 1989. Pág 109-112, 125

³⁰ Op . cit. Pág 116

³¹ Op . cit. Pág 128.

Beethoven muere el 26 de Marzo de 1827, en Viena. Inmediatamente después de su muerte, estalló una tormenta. En este resumen biográfico, se muestran algunas características negativas o desconocidas del compositor. Ha habido autores que lo acusan de haber sido misógino, otros han llegado a creer que Beethoven tenía tendencias homosexuales. Sea como fuere, lo importante no fue su forma extravagante de vida, ni su comportamiento, sino lo que nos legó: *la inmortalidad de su música*.

2.3 SU MUSICA PARA PIANO

A continuación se mostrara las obras que Beethoven compuso para piano, incluyendo la música de cámara como sus conciertos.

Música para piano.

Opus ¹	composición	año	ciudad.
WoO 4	Piano Concerto, E \flat	1784	s: GA
Hess 13	Romance, e. pf, fl, bn, orch, frag.	1786	Wiesbaden, 1952
WoO 5	Violin Concerto, C, frag.	1790-92	Vienna, 1879
Hess 12	Oboe Concerto, F, lost	?1792-3	
WoO 6	Rondo, B \flat , pf, orch	before 1794	p: Vienna, 1829
op 19	Piano Concerto no.2, B \flat	begun before 1793, rev. 1794-5, 1798; 29 March 1795	p: Leipzig, 1801
op.15	cadenza for 1st movt Piano Concerto no.1, C	?1809 1795, ? rev. 1800; 18 Dec 1795	GA p: Vienna, 1801
op.50	3 cadenzas for 1st movt Romance, F, vn, orch	?1809 ?1798; ? Nov 1798	GA p: Vienna, 1805
op.37	Piano Concerto no.3, e	?1800; 5 April 1803	p: Vienna, 1804
op.40	cadenza for 1st movt Romance, G, vn, orch	?1809 ?1801-2	GA p: Leipzig, 1803
op.56	Concerto ('Triple Concerto'), C, pf, vn, vc orch	1803-4; May 1808	p: Vienna, 1807
op.58	Piano Concerto no.4, G	1805-6; March 1807	p: Vienna, 1808
	2 cadenzas for 1st movt, cadenza for finale	?1809	GA
	cadenza for 1st movt, 2 cadenzas for finale (Hess 81, 82, 83)	?1809	NA
op.61	Violin Concerto, D	1806; 23 Dec 1806	p: Vienna, 1808; London, 1810
	arr. of Vn Conc. op.61 as a pf conc.	1807	p: Vienna, 1808; London, 1810
	cadenza for 1st movt, cadenza for finale	?1809	GA
	2 cadenzas for finale (Hess 84-5)	?1809-	NA
op.81	Fantasia, e. pf, chorus, orch ('Choral Fantasy')	1808; 22 Dec 1808	p: London, 1810; Leipzig, 1811
op.73	Piano Concerto no.5 'Emperor', E \flat	1809; ?28 Nov 1811	p: London, 1810; Leipzig, 1811

Catalogo sacado del libro, "New Grove dictionary of music and Musicians" de Sadie Stanley

¹ Stanley, Sadie "New Grove dictionary of Music and Musicians" Ed. Mc. Millan publicers, N.Y. U.S.A. 1980. Pág. 395-398

Sonatas para piano.

WoO 47	Three Sonatas (‘Kurfürstensonaten’), E \flat , f, D	?1783	Speyer, 1783
WoO 50	Sonata, F	before 1793	Munich and Duisburg, 1950
op.2/1	Sonata no.1, f	1793-5	Vienna, 1796
op.2/2	Sonata no.2, A	1794-5	Vienna, 1796
op.2/3	Sonata no.3, C	1794-5	Vienna, 1796
op.49/1	Sonata no.19, g	?1797	Vienna, 1805
op.49/2	Sonata no.20, G	1795-6	Vienna, 1805
op.7	Sonata no.4, E \flat	1796-7	Vienna, 1797
op.10/1	Sonata no.5, c	?1795-7	Vienna, 1798
op.10/2	Sonata no.6, F	1796-7	Vienna, 1798
op.10/3	Sonata no.7, D	1797-8	Vienna, 1798
WoO 51	Sonata, C, frag.	completed ?1797-8	Frankfurt am Main, 1830
op.13	Sonata no.8 ‘Pathétique’, c	completed ?1797-8	Vienna, 1799
op.14/1	Sonata no.9, E	1798	Vienna, 1799
op.14/2	Sonata no.10, G	?1799	Vienna, 1799
op.22	Sonata no.11, B \flat	1800	Leipzig, 1802
op.26	Sonata no.12, A \flat	1800-01	Vienna, 1802
op.27/1	Sonata no.13 ‘quasi una fantasia’, E \flat	1800-01	Vienna, 1802
op.27/2	Sonata no.14 ‘quasi una fantasia’ (‘Moonlight’), c \sharp	1801	Vienna, 1802
op.28	Sonata no.15 (‘Pastoral’), D	1801	Vienna, 1802
op.31/1	Sonata no.16, G	1802	Zurich, 1803
op.31/2	Sonata no.17 (‘Tempest’), d	1802	Zurich, 1803
op.31/3	Sonata no.18, E \flat	1802	Zurich and London, 1804
op.53	Sonata no.21 ‘Waldstein’, C	1803-4	Vienna, 1805
op.54	Sonata no.22, F	1804	Vienna, 1806
op.57	Sonata no.23 (‘Appassionata’), f	1804-5	Vienna, 1807
op.78	Sonata no.24, F \sharp	1809	Leipzig and London, 1810
op.79	Sonata no.25, G	1809	Leipzig and London, 1810
op.81a	Sonata no.26 ‘Das Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn’, E \flat	1809-10	Leipzig and London, 1811
op.90	Sonata no.27, c	1814	Vienna, 1815
op.101	Sonata no.28, A	1816	Vienna, 1817
op.106	Sonata no.29 ‘Hammerklavier’, B \flat	1817-18	Vienna and London, 1819
op.109	Sonata no.30, E	1820	Berlin, 1821
op.110	Sonata no.31, A \flat	1821-2	Paris, Berlin and Vienna, 1822; London, 1823
op.111	Sonata no.32, c	1821-2	Paris, Berlin, Vienna and London, 1823

Catalogo sacado del libro,
“ New Grove dictionary of
music and Musicians” de Sadie
Stanley

Y mas de 800 piezas sueltas como:
Variaciones, Minuetts, Rondos, piezas a 4 manos,
Preludios, Bagatellas, Fantasías, Polonesas, Escocesas

2.4 ANALISIS MUSICAL DE LA OBRA:

Beethoven llamó a este concierto *El gran Concerto*, que fue publicado hasta el 15 de marzo de 1801.

No se sabe a ciencia cierta que si fue compuesto antes del concierto en Bb (conocido como el N.º 2, compuesto a mediados de 1794). Algunos estudiosos creen que el concierto N.º 1 lo terminó Beethoven antes de julio de 1798.

Se cuenta que Beethoven escribió el Rondo dos días antes del estreno, y después se los dio a cuatro copistas para que escribieran las partes de la orquesta.

Un día antes de tocarlo, Beethoven se dio cuenta que la tonalidad de Bb (en la que tocaban los instrumentos de alientos) les quedaba muy baja de tesitura, así que tuvo que cambiar la tonalidad y la parte de piano la tocó en C # Mayor.

No se sabe exactamente cuando acabó este concierto, pero si se sabe las ciudades donde lo tocó: En Viena y el Praga.¹

La creación musical de Beethoven suele clasificarse, por lo general en 3 periodos:

- 1) Composiciones del primer periodo de vida del compositor, que abarca desde el año 1800 hasta los Op. 26
- 2) Del compositor ya maduro, hasta el año 1815 y los Op. 100.
- 3) Del último Beethoven, es decir el poeta y filósofo solitario, desde 1816 hasta su muerte².

Este concierto pertenece al primer periodo, cuando estuvo en Viena.³

CONCIERTO N.º 1 EN C MAYOR,

Esta construido por 3 movimientos:

1. **Allegro con brio** Escrito en forma de sonata : Exposición- desarrollo – Reexposición.
2. **Largo.**
3. **Allegro Scherzando.** En forma de Rondo superior.

Allegro con brio, que es el primer movimiento, en forma de sonata, está construido de la siguiente manera.

Es realmente una *doble exposición*, como sucede en muchos conciertos en donde los primeros compases suelen presentarse los diversos temas de orquesta y luego, en la que se llama doble, se combina el solista y la orquesta, pudiendo, como en este caso aparecer temas nuevos.

¹Baker Theodore, “**Concert N.º 1, Beethoven**” Ed. G. Schirmer, inc. U.S.A. 1929. Pág. 3-5

²Gaymar Konstantin “**Historia del piano y sus grandes maestros**” Ed. Centurión , Buenos Aires 1945. Pág. 121.

³Antonio Anzures Torres 2008

En la exposición, por la orquesta, la parte principal (compases 1-106) consta de un tema principal en Do M, compases 1-23, a partir del cual, aun ratificándose la tonalidad y utilizando entonaciones del mismo tema, y hacia el compás 36, se hace mas claro el carácter de puente que termina en el compás 46.

En el compás 48, no en la tonalidad usualmente esperada en Sol M, sino en Mib, aparece el tema secundario que pasa por Fam; Sol m seguidos de una serie de pasajes a manera de progresión en Dom-re m-sol m-FaM y termina con una cadencia conclusiva en compás 86, reafirmando la tonalidad con una coda, fin de la exposición al compás 106.

La *doble exposición* presenta un nuevo tema principal en Do M, desarrollando prácticamente con arpeggios quebrados que recuerdan el inicio del tema principal de la primera exposición, y para luego conducirnos al tema secundario, el mismo de la primera exposición pero ahora sí en Sol M solo que algo más ampliamente desarrollado por el piano y la orquesta hasta la sección elaboracional, que se encuentra en el compás 257. Este compás esta compuesto principalmente por arpeggios y cromatismos.

La reexposición, en el compás 346, presenta el tema principal de la primera exposición, alternándose la orquesta con el solista; en el compás 369 de presenta el tema secundario de ambas exposiciones pero ahora en la tonalidad original pero concluyendo en el compás 452; en el 453 se prepara la CADENZA (compás) 465 ; después de la cual la orquesta concluye con la misma coda utilizada en la primera exposición Compás (86-106)

	Exposición	Desarrollo	Reexposición
NUMERO DE COMPAS	1-16 1° T. Pric. Orq. ^A 49-71 2° T. Pric. Orq. ^B <u>1-106 Presentación Orq.</u> 107-148 1° T. Pric. Piano. ^C 119-154 puente 154-162 2° T. Pric. Orq 163-216 2° T. Pric. Piano. ^D con sección Media (217-236) 237-264 Prep. para elaboración	266-345 Desarrollo	346-353 1° T. Pric. Orq. 354-369. Puente para 2° T. Pric. Orq. 370-376 2° T. Pric. Orq. 377-388 2° T. Pric. Piano 388-452 Sección media. 453-465 Prep para Orq. Para la cadenza . 465- CADENZA 466 -571 Final con Orq.
REGION TONAL	C, G, d, g D, G	Eb, Bb7 G dis, G, C	C (tema sec), G, D., A, D, G, C

^A 1° T. Pric. Orq. 1° tema Principal de la orquesta.

^C 1° T. Pric. Piano 1° tema Principal del Piano

^B 2° T. Pric. Orq. 2° tema Principal de la orquesta.

^D 2° T. Pric. Piano 2° tema Principal de la orquesta.

LARGO.

- Este movimiento consta de las siguientes partes A- B-A.
- En esta época era muy usual que el segundo movimiento fuera el VI grado en mayor y descendido medio tono, en este caso es Ab.

	A	Puente	B	Puente	A
NUMERO DE COMPAS	1-18	18-30	30-41	41-52	Ritornello. 52- 60. tema con variaciones 60-65 puente tutti 66-74 tema en tresillos 75-84 puente. 84-90 tutti para el final. 91-119 puente de piano solo y después la orq. Utilizando un tema parecido al principal (110-119) con pregunta y respuesta de parte de ambos.
REGION TONAL	Ab	Ab, c, Eb, Ab, B	Ab, f, Eb,	Bb, Cb, Eb7.	Ab, c, Eb, Ab, B, Ab, Bb7, Ab dis, Ebdis, Bb, Eb7, Ab.

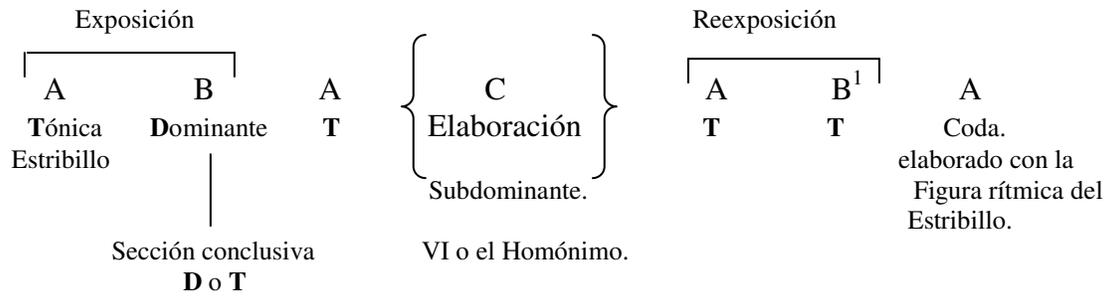
RONDO: Allegro Sherzando.

La forma no es de Rondo simple de la época clásica, sino de los denominados *rondó tipo superior*, más amplios y más complejos. El Rondo es de *tipo superior*: formado por 7 partes. No es el Rondo tradicional que contiene las de 5 partes : A-B-A-C-A.

Estos Rondos en ocasiones tiene parentesco con las forma de sonata, aunque no se manifiesta en este caso; a veces son llamadas formas mixtas, porque en ella se presenta mas de un principio compositivo como : *Rondo con Sonata, Rondo con variaciones, Rondo con sonata y variaciones*, ejemplo de este último es *La sinfonía No.4*, de Beethoven, en su segundo movimiento.

En la medida que fue creciendo el ciclo de las sonatas sin forma, el último de sus movimientos, muchas veces en forma de rondo, también rebasó los marcos del rondo simple antes mencionado. Estos rondos de tipo superior, ya no son de cinco partes sino de siete, y a veces mucho más, tienen ocasiones nexos con la variaciones, la forma sonata y otras combinaciones.

En este caso adquiere claros rasgos de forma sonata, el esquema es el siguiente:



	A	B	A
NUMERO DE COMPAS	1- 20 piano. Estribillo 20-44 Orq. Puente 44-65	65-73 orq. 73-85 piano 85-88 Pasaje que nos lleva a Eb 97-122 piano 122-144 Orq. Que nos lleva al puente.	145-165 Piano. estribillo 166-185 Orq. estribillo
REGION TONAL	C, G	G Eb, G7	C

C (Elaboración)	A	B ¹	A
186- 211 piano. Estribillo 212- 220 Orq. 221-242 piano 243-254 Orq 255-267 Piano puente 270-309	305-324 Piano estribillo 325-349 Orq. estribillo 349-376 puente que nos lleva a C Mayor	378-384 Orq. estribillo 385-396 piano estribillo 397-399 Puente Orq. 400-431 Piano. estribillo 432-452. Orq. estribillo 453-480 CADENCIA.	481-500 Estribillo Orq. 501 566 CODA.
a, f ,a ,G , D,G	C,G	C, Ab, Eb,G	C, a, E, G, C.

2.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Antes de ver los aspectos técnicos e interpretativos se mostrará que técnica utilizaba Beethoven a la hora de tocar y la concepción que tenía del piano según *Historia de la Técnica pianística*”, De Luca Chiantore; después procederemos a hacer algunos comentarios y sugerencias del escrito, para luego finalizar con algunas soluciones técnicas de ciertos pasajes musicales que se consideran difíciles del repertorio de piano para el examen profesional.

2.5.1 Beethoven, el hombre nuevo¹

Movimientos bruscos, una desenfrenada fuerza expresiva, la búsqueda de un elevado volumen sonoro y un frecuente descuido de los detalles: los testimonios de quienes vieron tocar a Beethoven coinciden con estas características.

Debía de tratarse de una técnica realmente impactante, ya que nadie permanecía indiferente ante sus exhibiciones. Pese a ello, Beethoven nunca fue un pianista profesional en el sentido moderno; tocó poco, y sólo durante un breve período de su vida. Entendió que la actividad concertística era una óptima forma de publicidad personal, pero permaneció, durante toda su vida, totalmente concentrado en su labor creadora, sin dedicar a la práctica del instrumento ni el tiempo ni el cuidado suficientes. No obstante, el papel de Beethoven en la evolución de la técnica pianística es decisivo, y no sólo por la importancia de sus obras, sino porque tras ellas se esconden innovaciones técnicas destinadas a dejar una huella imborrable (...)

Beethoven improvisaba y, mientras tanto, **experimentaba, sondeando los límites y las posibilidades del teclado de entonces**. Era una búsqueda que trascendía los límites de la escritura pianística(...) amaba ponerse a prueba y transformarse en una especie de «conejo de Indias» de sus propios experimentos pianísticos (...) Otras veces se trata de experimentaciones acerca de las posibilidades del instrumento y del instrumentista, Estreno sus primeros 4 conciertos y gran parte de su música de cámara, se reservó a la práctica instrumental una parte insignificante de su vida: una porción incluso inferior a la enseñanza.

Según Czerny la forma de tocar de Beethoven era:

Su comportamiento al tocar, era magistralmente quieto, noble y bello, sin la más mínima mueca(solo comenzó a inclinarse hacia delante a medida que la sordera avanzaba); sus dedos eran muy poderosos, *no eran largos y se había ensanchado en las puntas debido a tanto tocar[...]*cuando enseñaba ponía mucha énfasis en la posición de la mano.

Breuning comentó:

Beethoven tocaba manteniendo los dedos muy encorvados, hasta el punto de que quedaban totalmente escondidos por la mano: parecía, por tanto, que él conservara la típica posición definida como «vieja», en contraposición a la que se enseña actualmente, con los dedos más extendidos²

¹ Chiantore, Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 172.

² Op. Cit.

2.5.2. Beethoven como maestro

Beethoven tenía las siguientes reglas al enseñar: ser paciente pero riguroso, cuidar la digitación y corregir cada error solo al acabar la pieza.

La mano de Beethoven era de dedos fuertes, yemas anchas, y mano cuadrada.

Una de la preocupaciones de Beethoven era el *legato*².

Estaba preocupado por las digitaciones que le permitieran tocar fluido y legato por ejemplo:

“ En algunos pasajes como [a] quisiera que se ejercitaran todos los dedos, y lo mismo también en los pasajes siguientes [b], para que el ejecutante pueda deslizarse sobre ellos”.

Ejemplo 1



Ejemplo 1 , cartas de Beethoven a Cerny

Imagen sacada del libro “Historia de la Técnica pianística” de Luca Chiantore

Si la preocupación de Beethoven era el legato, quisiera mostrar una digitación que en lo personal puede ayudar para que la ejecución sea mas fluida .

Ejemplo 1



En el ejemplo b considero que son correctas las digitaciones

Imagen sacada del libro “Historia de la Técnica pianística” de Luca Chiantore

A Beethoven no le preocupaba tanto la digitación en sí, sino el efecto resultante. Frente a la tradicional sucesión 2-4-2-4 (o 1-3-1-3), la nueva realización 2-3-1-4 favorecía, al mismo tiempo, el legato y la acentuación. De ahí anotación siguiente:

Por supuesto, estos pasajes suenan [...] «perlados», o «tocados como perlas», cuando se utilizan pocos dedos; pero, a veces, uno desea otra clase de joyería”.

Schindler, en su célebre biografía Beethoveniana, nos habla difusamente de la necesidad de plasmar el sonido en busca de una mejor pronunciación.

A propósito de la manera de tocar, Beethoven siempre enseñaba la siguiente regla: *Poned las manos sobre el teclado de forma que los dedos no necesiten levantarse más de lo estrictamente necesario. Éste es el único método mediante el cual el ejecutante puede aprender a «generar» el sonido y, de este modo, hacer que el instrumento cante*

Introdujo un elemento entonces inusual: estudiar fuerte los pasajes difíciles. «Al principio, hay que practicar este estudio lentamente y con un ataque robusto», sugiere Beethoven, recordando que el objetivo no es la velocidad, sino «mantener la atención siempre despierta»³

En algunos casos Estudiar «lento y fuerte» es un consejo habitual en la enseñanza del piano, pero a principios del siglo XIX constituía una auténtica novedad

² **Legato**: Tocar ligando las notas sin que se corte el sonido. Antonio Anzures Torres.

³ Chiantore, Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 174

2.5.3 Aportaciones pianísticas.

Es la primera vez en la historia del piano que alguien utiliza términos semejantes. Beethoven propone el movimiento vertical de la muñeca y lo hace con una terminología muy concreta. Sin pretender atribuir a Beethoven la paternidad de un movimiento que probablemente ya Mozart y Haydn realizaban, el compositor es indudablemente el primero en referirse de forma explícita al asunto:



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

A nivel fisiológico, lo que provoca el levantamiento de la muñeca es la acción del antebrazo generada por la contracción del bíceps en la sección superior del brazo; el dedo puede así limitarse a orientar su posición, explotando la energía creada por el desplazamiento de la mano. La fuerza de gravedad facilita el posterior descenso del antebrazo, permitiendo la repetición constante de este movimiento incluso en un tiempo muy rápido.

No se trataba de un simple tema de «comodidad»: detrás de esta inquietud había una exigencia estética, la búsqueda de una precisa sonoridad y, sobre todo, de un nuevo tipo de legato

Beethoven buscó este objetivo incesantemente. La conexión entre el movimiento pianístico y el movimiento del arco de un violinista, en particular, es muy sugerente, porque el movimiento de un pianista y el movimiento de un violinista, en el momento de realizar un pasaje como el anterior, poseen características fisiológicas similares: un movimiento de todo el brazo, una flexibilidad extrema de la muñeca y cierta resistencia por parte de los dedos. Además, al igual que en un instrumento de cuerda, el gesto exterior del pianista es inseparable de un ponderado empleo del peso del brazo, indispensable para «sentir» físicamente la conexión entre las notas.

La técnica de Beethoven se alimentó constantemente de estas comparaciones violinísticas. Las palabras que acompañan un fragmento de sus esbozos pianísticos reflejan perfectamente el sentido de su legato, donde el objetivo es «tocar como si se estuviera pasando el arco», para que «no se llegue a notar en absoluto el ataque de los dedos».⁴

Una de las cosas que también experimento fue la sucesión de intervalos de cuartas:

Ejemplo2



Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

⁴ Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 186- 187

Para explotar adecuadamente estas digitaciones se dispone de la articulación de los dedos.
Ejemplo 5

Beethoven: Sonata en Fa# mayor op. 78, II, cc. 116-118



Ejemplo 5

Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

Su búsqueda tímbrica⁶ alcanza las notas de mayor intensidad precisamente en los años 1804-1805 y adquiere un carácter ejemplar con el Rondó de la Sonata Waldstein, cargado, sobre todo en su sección conclusiva, de auténticos experimentos (muchos de ellos relacionados con el uso del pedal), tales como las octavas glissando y la superposición de un trino y de una melodía. Pero lo que más sorprende en esta obra extraordinaria es el principio, donde el tema se presenta repetido de tres formas distintas (ej. 6), como si se tratara de sintetizar en pocos compases la inagotable fantasía instrumental del compositor.

Beethoven: Sonata en Do mayor op. 53, III, cc. 1-5, 31-35, 55-59

ejemplo 6

Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

⁶ Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 194-195.

La primera presenta la melodía es la mano izquierda, cruzada por encima de la derecha, en un gesto de gran impacto visual que facilita una posición del dedo casi vertical y un ataque muy ligero. Luego vienen las octavas de la mano derecha, en pianissimo, con su posición abierta y sus dedos tranquilamente tendidos, con una escritura que anticipa en al menos tres décadas el cantabile romántico. Finalmente, la obra maestra, una de esas genialidades que sólo los grandes compositores saben regalarnos: en el fortissimo, el tema está acompañado por un trino que impone un fuerte estiramiento del meñique, afectando inevitablemente a la sonoridad del conjunto. En los tres casos se trata de ataques inusuales, en los que el ángulo entre el dedo y la tecla va notablemente, al tiempo que la escritura modifica el estado muscular de la mano. Como si Beethoven quisiera llevar al piano la riqueza tímbrica de sus obras orquestales, la disposición varía en función de un color preciso, de una idea que presagia las más geniales intuiciones de Liszt.

Toda la producción Beethoveniana de esta época es un verdadero muestrario de diversos recursos técnicos, donde el experimento instrumental llega a convertirse, en más de una ocasión, en el pretexto de composiciones enteras.

2.5.4 Aspectos técnicos e interpretativos

La intención de haber utilizado este libro, es que las personas que lean este trabajo conozcan un poco de la técnica pianística de Beethoven y puedan entender su concepción; para así poder hacer una buena ejecución de su música.

Después de ver todas las aportaciones que, según Luca Chinatore, hizo Beethoven y haber entendido algo de su técnica, quisiera aportar sugerencias y de las soluciones que me han servido para abordar algunos pasajes que considero difíciles de su concierto para piano N.º 1.

En lo que se refiere al Concierto se dan los siguientes consejos y sus resoluciones técnicas.

En el primer movimiento en los compases se utiliza los acordes en inversiones de Do Mayor y sol Mayor (compases 119-125), para esto se recomienda primero estudiarlo muy lento utilizando la flexión de la muñeca.

En los siguientes compases de acordes quebrados también se recomienda utilizar la rotación del cúbito y el radio en el primer compás de la mano izquierda y después en el segundo compás en la mano derecha. Por lo que se refiere a las escalas e interpretación de grados conjuntos, se realiza con la articulación de los dedos (con la relación de las falanges, falangeta y falangina de cada dedo) todo esto en el tercer compás. Como se muestra en el ejemplo 7:



Partitura sacada del libro "Beethoven Concerto No. 1 in C. Op 15" Ed. G Schirmers Inc.

Ejemplo 7

Con respecto al glissando de octavas que se encuentran en los compases no se ha podido saber exactamente cómo lo tocó Beethoven, y tampoco dio una sugerencia de como se debería hacerlo. Algunos autores, como Czerny, proponen hacer un glisando utilizando dos dedos o con el pulgar. Ejemplo 8:



Ejemplo 8

Partitura sacada del libro
"Beethoven
Concerto No. 1
Op.15 in C".
Ed. G Schirmers
Inc.

En lo personal, lo toco con octavas. Lo que recomiendo para poder hacerlas rápidas es levantar un poco la muñeca y no articular demasiado altos los dedos; con la articulación mínima y con el movimiento conjunto del desplazamiento del brazo se obtiene un efecto muy parecido al glissando de octavas.

En el siguiente caso, notamos que Beethoven juega un poco con el desfase del tiempo, para esto recomiendo de subdividir en treintaidosavos exactos para que no halla problema en que no se acentúe en donde no le corresponda. Ejemplo 9



Etc, etc

Ejemplo 9

Partitura sacada del libro
"Beethoven
Concerto No. 1 in
C Op.15". Ed.
Schirmers

Beethoven siempre busco la utilización de todos los recursos disponibles que en aquella época tenían los pianos, como utilizar el pedal de *una corda*, todo el teclado o usando *Sforzattos* (que son sus toques personales en la composición).

Curiosamente a este concierto muchos pianistas no lo consideran como de las grandes obras de Beethoven . El mismo compositor le dedicó mucha atención ya que en él desarrolló las tres cadenzas que traen, para que el pianista que toque este concierto escoja una de ellas.

Para concluir esta sección quisiera comentar que algunos pianistas consideran al *Clave bien temperado* de J. S. Bach como el Antiguo Testamento, mientras que a las *Sonatas* de Beethoven se las considera como el "Nuevo testamento" de los pianistas.

FREDÉRICK CHOPIN.

3. ESTUDIO

Estudio Op 25 N.º 2

3. ESTUDIO OP. 25 en fm No. 2 FREDÉRICK CHOPIN (1810- 1849)

3.1 Marco histórico (periodo Romántico)

3.1.1 Definición.

El Romanticismo fue un Movimiento artístico que se desarrolló desde finales del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX aprox. en el que prevalecieron los principios de libertad, subjetividad, oposición a las reglas clásicas y al racionalismo filosófico.

En busca de la evasión a través del sueño, el exotismo o el pasado, el Romanticismo exalta el gusto por el misterio y lo fantástico. Pugna por la libre expresión de la sensibilidad, por el culto a la personalidad, y afirma su oposición al ideal clásico. El Romanticismo se esboza en las novelas de Richardson (Clarisa Harlow, 1747) los poemas de Ossian y toma cuerpo con Goethe (Los nutrimientos del joven Werther, 1774), Novalis y Holderlín en Alemania, Blake Wordsworth y Colerige en Gran Bretaña. Más tardío en el resto de Europa, el Romanticismo triunfó en Francia con Lamartine, Hugo, Vigny y Musset que prolongó una corriente que se remonta a Rousseau y Chateaubriand.

En Italia se impuso como "una nueva forma de sentir" (Manzoni, Leopardi). En España tardó un poco más (1833). La poesía de Espronceda y los dramas del Duque de Rivas (Don Álvaro o la fuerza del sino) y Zorrilla (Don Juan Tenorio) marcan, hacia 1840, su plenitud, que dio lugar a un nuevo género: el **costumbrismo**. Más tarde, en plena época del realismo, aparece el gran logro de la poesía romántica: las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.

En Francia el Romanticismo fue una reacción en contra del clasicismo, reacción animada entre otros por Delacroix. En España fue desigual, pues se sintió el predominio de Goya en el primer cuarto del siglo XX, que superó los límites del Romanticismo. En el continente Americano la escultura y la pintura fueron fomentadas por las Academias, como la de San Carlos en México y la de Chile.

3.1.2 El Romanticismo en la música

La estética musical romántica estableció su especificidad al proclamar la **libertad del artista y la expresión de su yo**. La orquesta se enriqueció, se diversificó, se seleccionaron instrumentos por su timbre y su color. La fuente de este movimiento fue el Sturm und Drang (tempestad e impulso) alemán, así como la ideología de la Revolución francesa. Se desarrolló en tierras germánicas y su modelo fueron las obras mayores de Beethoven. Entre las obras representativas de esta tendencia en sus diferentes géneros se hallan la Sinfonía fantástica de Berlioz, sueños de poeta de Schumann, Rigoletto de Verdi, la Sinfonía Fausto de Liszt, Tristán e Isolda de Wagner y los Kindertollenlieder de Mahler

¹ Diccionario "El pequeño Larousse 2003" Ed. Larousse, México D.F 2003, Pág. 895-896

Otra de las aportaciones del Romanticismo fue el uso de la disonancia: se recorre toda la gama de las séptimas y las novenas, con predilección por las sonoridades más ambiguas; se distorsiona y se enmascara el perfil de los acordes, ya sean éstos consonantes o disonantes, mediante la alteración cromática y la enarmonía. La tendencia general es hacia el progresivo alejamiento de la lógica del discurso musical clásico (relación funcional que unía entre sí los acordes en la armonía clásica). Otra aportación es el **cromatismo** que hace deslizar las disonancias sobre otras disonancias, alejando así indefinidamente la resolución y regreso a la tónica. La transformación enarmónica de los sonidos saca a la luz una red de correspondencias, de afinidades y simpatías entre armonías objetivamente lejanas, las cuales de este modo vienen a colocarse directamente unas sobre otras.

El acorde emblema de la armonía Romántica es la **séptima disminuida**. Este acorde con la multiplicidad de sus posibles resoluciones hace coincidir el máximo de tensión disonante con la neutralidad y el alejamiento de la dirección tonal.²

En fin, también la insaciable búsqueda armónica de los románticos puede ser considerada como un aspecto de la voluntad de exploración del sonido en encadenamientos de acordes. Esta época aportó el intenso empleo del **cromatismo** y el cambiante juego de **claro-oscuros**, gracias al cual el color llega a ser por sí mismo una estructura portadora de una idea o imagen musical.

Aparte de la relación entre armonía y el color está también la predilección absoluta de los románticos por el piano.³

Durante esta época aparece el **Lied**,⁴ que llega a la cúspide con Schubert y Schumann. También aparecen las formas pequeñas de composición como **la Romanza, Nocturnos, Barcarolas, Baladas**.

Durante este tiempo aparecen los conservatorios de música y surge el nacionalismo.

Para la época de la revolución romántica, que comenzó alrededor de 1830 en París, el piano (con algunas pocas modificaciones posteriores, tales como en 1850 las cuerdas cruzadas de Steinway) era sustancialmente el instrumento que conocemos hoy⁵.

² Di Benetto, Renato “**Historia de la música ,El siglo XIX**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999.pág. 28,

³ Op. Cít. Pág. 28,29

⁴ Lied. (canción) Composición para voz y acompañamiento basado en un Poema. De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética música**” Ed. SEP. México D. F 1983 .

⁵ Shonberg Harold. C. “**Los grandes Pianistas**” Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 Pág. 107

El Piano vertical ocupaba un lugar importante en la mayoría de los hogares europeos. No era sólo el instrumento favorito de los músicos románticos; era un instrumento social. A las jovencitas se les exigía que lo tocaran, que cantaran con su acompañamiento, que estuvieran familiarizadas con él.

En cuanto un compositor escribía una sinfonía, música de cámara o hasta una ópera, se hacía de inmediato a una reducción para piano, dos pianos, o a 4 manos, así se difundía la música en aquél entonces.

Dado que tanta gente tocaba el piano, estaban ansiosos por oír a pianista. Los pianistas surgían de todos los rincones de Europa y corrían a París a establecer su cuartel general. (Pero sorprende que hubiese tan pocos pianistas nacidos en Francia en esa época.)

Surgieron virtuosos como, Liszt y Thalberg; Leopold de Meyer, Chopin, Heller y Henseit; Litolff y Rubinstein, Clara Schumann y Hans von Bülow y entre otros.

Durante esta época se desarrolla el virtuosismo, casi todos los virtuosos fueron inspirados por el violinista Paganini, ya que este fue el primero en ofrecer el arquetipo de virtuoso extravagante e ídolo del público, (algunas personas creían que tenía pactos con el diablo por su extraordinaria habilidad).

Los pianistas lo admiraban, lo escuchaban y trataban de imitarlo. Un ejemplo de ello son: Liszt y Schumann quienes escribieron piezas para piano sacadas de los caprichos de Paganini

La técnica pasó del dedo y la mano a la muñeca y el brazo, con frecuencia a todo el torso.

Durante este periodo surgen grandes mujeres compositoras como: Clara Schumann, Fanny Hensel Mendelsson, Cécile Louise- Stephanie Chaminade, pianistas como Marie Playel, Arabella Goddard y Julie Rivé-king.⁶

El ego tenía mucha importancia en el Romanticismo por ejemplo el “yo” artista, el “yo”ejecutante, el “yo” que describe mi mundo interior.

Antes Rousseau había expresado el nuevo anhelo : *“soy distinto de los demás hombres, si no soy el mejor, por lo menos soy distinto.”*⁷

⁶Shonberg, Harold. C. “ **Los grandes Pianistas**” Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 Pág. 107-108

⁷Op. Cít. Pág 113.

3.2 DATOS BIOGRAFICOS DE FREDERICK CHOPIN.

(n. Zelazowa Wola 1810 - m. 1849 Paris)

3.2.1 Semblanza de un gran Músico.

La música de Frédéric Chopin representa lo más puro dentro de la tradición pianística romántica al incorporar mejor que ningún otro compositor, las características técnicas y expresivas del instrumento.

Su talento para el teclado se reveló precozmente y ya a los siete años el pequeño Frédéric daba recitales en salones aristocráticos de Varsovia, la ciudad que lo había visto nacer en 1810.

Hijo de un profesor francés¹, Chopin no sólo recibió un gran estímulo de su familia, sino también de uno de sus maestros, Josef Elsner.

Gracias a su apoyo, se interesó en aprender y trabajar con las formas tradicionales, ingresando, para ello, al Conservatorio local en 1826.

Sin embargo, sus tendencias naturales lo condujeron, desde un comienzo, a dedicar la mayoría de sus obras al piano.

Cuando Chopin egresó del Conservatorio de Varsovia decidió viajar al extranjero para adquirir experiencia y lograr una proyección internacional. Las visitas de Hummel y Paganini a su ciudad natal le habían mostrado cómo obtener fama con su virtuosidad y gracias a esto tuvo un auspicioso debut en Viena en 1829. Junto con alabar su estilo interpretativo, la crítica y el público mostraron interés por el repertorio que ofreció, repertorio conformado por sus propias creaciones.

Fue para estos primeros recitales que Chopin compuso sus obras para piano y orquesta, las que explotan principalmente el virtuosismo pianístico con un diálogo entre solista y orquesta. Sin embargo, son partituras de gran belleza como es el caso del Concierto No.2 inspirado por el amor de Chopin hacia Constanza Gladkowska alrededor de 1829.

Tras ofrecer un exitoso concierto en Varsovia, Chopin retornó a Viena en 1830 intentando consolidar la proyección internacional que tanto deseaba. Pero esta vez la recepción fue apática, así que, profundamente apenado por ello, el músico decidió probar fortuna en París y Londres. Durante el trayecto, supo que los rusos habían capturado Varsovia y estuvo obligado a establecerse en la capital francesa.

En París publicó una de sus primeras obras de madurez, la Balada en sol menor Op.25, primera de una serie conformada por cuatro partituras similares y que, se dice, fue inspirada por poemas de Adán Mickiewicz, amigo de Chopin que compartía un similar destino como patriota fugitivo. Un carácter parecido quedó plasmado en los scherzo, otro grupo de obras que Chopin compuso pensando más en si mismo y en un pequeño grupo de admiradores, que en el público masivo. Esta serie otorgó al scherzo pianístico un significado completamente distinto al desarrollado por Beethoven y Schubert en movimientos similares, con una atmósfera mucho más dramática y trágica.²

¹ El padre era francés, instruyéndose en parte, en Alemania. Las influencias de estas 3 naciones logro de hacer de el un fenómeno singular:

se apropio de lo mejor de los 3 pueblos **Polonia** le infunde el sentido de la caballeriosidad y su congoja histórica; **Francia** le sede su gracia galana y ligera, mientras que **Alemania** le da el profundo romanticismo.

La naturaleza por su lado, le proporciona un cuerpo fino, esbelto y algo enfermizo, un corazón noble y además el genio.

Gaymar, Konstantin “**Historia del piano y sus grandes maestros**” Ed. Centurión , Buenos Aires 1945 Pág. 185

² Op. Cit. Pág 185

En 1832, Chopin ingresó rápidamente a la vida artística parisina y, entre sus admiradores y amigos, estaban Liszt, Berlioz y Meyerbeer. Además tuvo la buena fortuna de contar con el patrocinio de algunas familias de la nobleza parisina y con ello no sólo accedió a los círculos sociales más altos, sino que también aseguró su futuro económico.

Chopin se convirtió en el profesor de piano de moda y el considerable dinero que obtuvo como tal le permitió evitar la típica lucha que debe sostener todo interprete público.

Sin embargo, su creatividad siguió en pleno y producto de su labor como profesor de piano compuso, entre otras piezas de dificultad variable una serie de Estudios escritos entre 1829 y 1836, este ciclo no sólo proporciona y ejercita un problema técnico, sino que además provee pasajes virtuosísticos y varias posibilidades para la expresión sentimental

Parte de la buena acogida que recibió Chopin en los círculos sociales más refinados se debió al repertorio que interpretaba. Principalmente piezas de carácter y variantes de danzas tales como **Valses, Nocturnos, Mazurcas y Polonesas** que fueron llevados a alturas impensadas, mucho más allá de sus orígenes folclórico, popular o aristócrata. A este respecto, los logros rivalizan con el alto valor otorgado por Schubert a sus Lieders y danzas alemanas.

Un buen ejemplo lo constituyen las Polonesas, obras que Chopin comenzó a escribir a los ocho años siguiendo el esquema original de esta danza cortesana, que se ha comprobado no ser oriunda de Polonia sino de Francia. Gradualmente fue convertida por Frederic en un poema realmente épico, caballeresco y con gran energía; la danza se fue haciendo más densa con su nuevo peso, heroísmo y lirismo, alcanzando incluso características dramáticas en algunos trabajos.

Parecido es el caso de la Mazurca, que proviene de la provincia de Mazovia, una danza mucho más popular y humilde que la polonesa, ceremoniosa y aparentemente reservada a los salones suntuosos. Chopin las abordó ya fuera como piezas ingeniosas, casi infantiles, o como partituras con una construcción más sólida y una concepción más original de la danza.

Polonia fue invadida por los rusos cuando él llegó a Alemania. Le sorprendió la noticia de la ocupación rusa en Varsovia, y su desesperación ante la noticia no tuvo límites; Chopin estalla en el piano con feroces protestas y melancolía, improvisando composiciones que a su debido tiempo se convirtieron en obras geniales como los Preludio 2 y 24 (toma de Varsovia) y el estudio 12 (el Revolucionario)

Chopin tenía conciencia de su actividad artística: una vez hallándose en la capital de Austria recibió una carta del escritor polaco Witwizki, que conmovió su corazón. Desde ese momento comprendió que era un desterrado y que debía de servir a la patria con música: he aquí algunos párrafos de la carta: *"recuerde siempre su nacionalidad, es una palabra que no tiene significado para cualquier artista común, pero para un talento como el suyo..... existe una melodía nativa, así como el clima nativo; las montañas y los bosques, las aguas y las estepas, todo tiene su melodía interna, aun cuando no todas las almas las pueden captar, cada vez que pienso en ello, abrigo la esperanza que usted será el primero en recuperar del olvido los grandes tesoros de la melodías eslavas, busque estas melodías como un geólogo busca las piedras y los metales.... ningún polaco tiene derecho de estar tranquilo mientras que su patria se desangra en la lucha por la libertad....recuerde que usted a partido para perfeccionarse en su arte y servir de consuelo a la gloria, a su familia y a su patria".*³

³ Gaymar, Konstantin "Historia del piano y sus grandes maestros" Ed. Centurión, Buenos Aires 1945 Pág. 201

3.2.2 George Sand.

La relación amorosa más importante en la vida de Chopin fue, sin lugar a dudas, aquella que sostuvo con Aurore Dudevant, conocida por su seudónimo de George Sand.⁴ Si bien se conocieron en el otoño de 1836, su primera impresión no fue del todo favorable, y la pareja no se unió hasta después del fracaso amoroso de Chopin con Maria Wodzinska.

Influida por la profunda fascinación y pasión experimentada por George Sand, la imaginación musical de Chopin alcanzó un altísimo grado de inspiración musical que se mantuvo por casi nueve años. Un viaje a la isla de Mallorca, durante el verano de 1838, estimuló la creación de notables partituras, entre las que se cuentan los famosos 24 Preludios para piano, que Chopin había comenzado varios años antes y para los cuales tenía reservado el número de Op.28 para su publicación. Aunque su nombre lo sugiere, ninguna de estas piezas es una introducción a algo, ya que su origen descansa en la extraordinaria diversidad de preludios contenida en "El clavecín bien temperado" de Johann S. Bach.

La relación de Chopin con ella fue un poco extraña, había días en que se podían llevar de maravilla y había otros días que no se hablaban, En cierta ocasión Chopin menciono: *"no hay vida mas terrible que la soledad de dos"*⁵

El término de su apasionada relación con George Sand marca la última etapa en la vida de Chopin y produjo la pérdida de todo interés por componer. Cuando se separaron fue un golpe muy duro para los dos.

3.2.3 Fránz Liszt

La relación de Chopin con Fránz Liszt no era como unas de las mejores. Entre ellos había admiración y un poco de envidia, sin embargo, nadie estudió a fondo como Liszt la ejecución de Chopin.

Fránz Liszt es de los pocos pianistas que comprendieron a fondo el arte musical de Chopin y que lo apoyaron.

La personalidad introvertida de Chopin era mal comprendida, su manera de pensar era distinta a los demás, muchas veces no estaba de acuerdo con los cambios artísticos que estaban ocurriendo en esa época, por ejemplo: Chopin era amigo de Delacroix pero nunca le gustaron sus pinturas.

⁴ La primera impresión que tuvo Chopin de George Sand fue: *¿ que mujer mas antipática ! le dijo a su amigo Hiller ¿ Es posible que sea realmente mujer? ; Lo dudo sinceramente!*

Gaymar, Konstantín “ **Historia del piano y sus grandes maestros**” Ed. Centurión , Buenos Aires 1945 Pág. 185-186

⁵ la relación con George sand y Chopin me muy difícil desde el principio, ella tenia hijos, discutían mucho, aunque ella lo cuidaba como a un niño. Op. Cit. Pág. 185-189, 200-202.

3.2.4. Compositor Introverso.

La forma de tocar de Chopin, no tenía nada de extravagante o excéntrico, no era provocativo ni ostentoso.

No incitaba a la polémica como había ocurrido con otros como Wagner, Liszt, Berlioz.

Chopin no aspiraba a conquistar a nadie, tocaba siempre para sí mismo; el piano era como un amigo, al cual le confiaba sus secretos.

Sus músicos favoritos era J . S Bach, (el cual consideraba como maestro de la técnica pianística) y a Mozart.

Entre 1839 y 1840 se puso a revisar ediciones de las obras de Bach y preparar una nueva edición de ellas corrigiendo algunos errores de impresión.

Después de los primeros triunfos como virtuoso se vio precisado a reconocer que la orquesta sofocaba su ejecución y que las grandes salas de conciertos y las ovaciones de la multitud no había sido echas para él.⁶

No podía trabajar en cualquier medio, porque sus vivencias y emociones, así como los acontecimientos de la vida exterior influían poderosamente en su ser interior y espiritual. Todo influía en su trabajo: enfermedades, ruidos y hasta el estado del tiempo.

En cuestión a su forma de trabajar era un juez severo e inexorable de su propia obra, no publicando nada que él considerara que no estaba perfecto. Al morir dispuso la destrucción de todos sus bosquejos y manuscritos inconclusos.

La obra de Chopin no se considera tan extensa porque el genio de un compositor no se determina por la cantidad de composiciones.⁷

El hecho de que Chopin no tuviera tanto interés por trabajar dentro de las formas clásicas se debió, al parecer, que en ellas no podía desarrollar por completo la faceta expresiva de su creación. La mejor muestra son las únicas tres sonatas que compuso. La primera, escrita a los 17 años y publicada como Op.4, fue una obra de estudiante que buscaba impresionar al maestro intentando abordar las estructuras tradicionales.

Pero la segunda, escrita entre 1837 y 1839, reveló un manejo más libre y una mayor facilidad en el desarrollo de las formas. Chopin tenía 29 años cuando la completó y le proporcionó una unidad excepcional, marcando en varios aspectos una revolución en el género. No sin razón, Robert Schumann, después de escucharla, exclamó escandalizado "¡Chopin ha unido a cuatro de sus hijos más locos!", porque en efecto toda la sonata se aleja de la forma tradicional, con dos movimientos muy dramáticos seguidos por la enorme intensidad expresiva de la marcha fúnebre y del breve presto final.

En la tercera y última sonata, compuesta cinco años después, Chopin construyó su trabajo mejor proporcionado en términos clásicos, aún cuando posee importantes ideas estructurales y una tonalidad bastante inusual.⁸

⁶ Gaymar, Konstantin "Historia del piano y sus grandes maestros" Ed. Centurión, Buenos Aires 1945 Pág. 207.

⁷ No hay otro ejemplo similar en la historia de la ejecución pianística, si se piensa que Frédéric Chopin construyó su legendaria reputación dando sólo 30 conciertos y, de hecho, luego de aquel en 1832, no dio otro hasta 1841, aparte de algunos privados.

Op. Cit. Pág. 185

⁸ Op. Cit. Pág. 191, 193, 194, 195, 196.

La revolución que estalló en París en 1848 lo obligó a aceptar una invitación a Inglaterra, país al que arribó en abril y en donde, a pesar de su estado de su salud, realizó algunos conciertos, uno de ellos para la Reina Victoria.

Después de su retorno a Francia en noviembre su enfermedad se agravó y casi un año más tarde, el 17 de octubre de 1849, Frédéric Chopin falleció, acompañado por su hermana y otros amigos polacos. Los últimos trabajos que Chopin escribió e interpretó fueron las Mazurcas Op.63 y la Sonata para cello y piano Op.65, partituras que, en cierto modo, reflejaron el estado sentimental del músico después del término con George Sand.

El último concierto que realizó Chopin fue en la capital francesa y actuó junto a su amigo August Franchomme, cellista a quien estaba dedicada la obra.

Cuando se estaba muriendo, como ultima voluntad pidió que durante su entierro le tocaran el Réquiem de Mozart, además que sus manuscritos fueran destruidos y su corazón llevado a Varsovia. Como le aterraba la idea que lo sepultasen vivo, pidió que le abrieran el cuerpo antes de sepultarlo.

El 17 de octubre murió de tuberculosis, todo París asistió a su funeral, solo faltó una persona : **George Sand**⁹

Conclusión:

Coincidimos con la definición de Konstantin Gaymar, -que citamos a continuación- acerca de la manera de interpretar la música de Chopin al piano:

“Músicos superficiales de espíritu, y aficionados sin instinto musical, tildan a menudo a Chopin como afeminado, cosa que no lo era , mas bien era muy refinado y elegante, se debe de ser justo, debemos saber distinguir entre el sentimiento y el sentimentalismo, entre el brillo y la elegancia, por una parte, y la superficialidad y la mojigatería.”¹⁰

⁹ Gaymar, Konstantin “**Historia del piano y sus grandes maestros**” Ed. Centurión , Buenos Aires 1945 Pág. 210.

¹⁰ Op. Cit. Pág. 210.

3.3 SU MUSICA PARA PIANO

a continuación se mostrara las obras que compuso F. Chopin para el piano¹

N.o Opus ²			N.o Opus		
Edition: <i>F. F. Chopin: Dzieła wszystkie</i> [Complete works], ed. I. J. Paderewski (Warsaw and Kraków, 1949-61) [P]					
no. – no. in M. J. E. Brown: <i>Chopin: an Index of his Works in Chronological Order</i> (London, 1960, rev. 2/1972)					
PIANO SOLO			SOLO SONGS		
(printed works published in Leipzig unless otherwise stated)			(all with pf acc.)		
no.	op.				
151	—	Albumleaf ('Moderato'), E, 1843, ed. H. Pachulski, <i>Świat</i> (Warsaw, 4 June 1910), 8; P xviii	32	74/5	Gdzie lubi [There where she loves] (S. Witwicki), 1829 (Berlin, 1857); P xvii
72	46	Allegro de concert, 1832-41 (1842); P xiii [incl. material originally intended for a 3rd pf conc.]	33	74/1	Życzenie [The wish] (Witwicki), 1829 (Kiev, 1856); P xvii
88	22	Andante spianato, G, 1834 (1836); P viii [composed as introduction to Polonaise, Ep, pf, orch, no.58]	47	74/10	Wojak [The warrior] (Witwicki), 1830 (Kiev, 1856); P xvii
117	—	Andantino, g, 1838, ed. A. Orga (London, 1968) [arr. of song Wiosna, no.116]	48	74/6	Precz z moich oczu! [Out of my sight!] (A. Mickiewicz), 1830 (Berlin, 1857); P xvii
66	23	Ballade, g, 1831-5 (1836); P iii	50	74/4, 7	Two songs (Witwicki): Hulanka [Merrymaking], Posel [The envoy], 1830 (Berlin, 1857); P xvii
102	38	Ballade, F/a, 1836-9 (Paris, 1840); P iii	51	—	Czary [Charms] (B. Zaleski), 1830 (1910); P xvii
136	47	Ballade, A♭, 1840-41 (Paris, 1841); P iii	63	74/3, 15, 16	Three songs (Witwicki): Smutna rzeka [The sad stream], Narzeczony [The bridegroom], Piosnka litewska [Lithuanian song], 1831 (Berlin, 1857); P xvii
146	52	Ballade, f, 1842 (1843); P iii	101	74/17	Śpiew grobowy [Hymn from the tomb] (W. Pol), 1836 (Berlin, 1868); P xvii
158	60	Barcarolle, F♯, 1845-6 (1846); P xi	103	74/14	Pierścień [The ring] (Witwicki), 8 Sept 1836 (Berlin, 1857); P xvii
154	57	Berceuse, D♭, 1843-4 (1845); P xi	112	74/12	Moja pieśń [My darling] (Mickiewicz), 1837 (Berlin, 1857); P xvii
81	19	Bolero, C/A, 1833 (1834); P xviii	116	74/2	Wiosna [Spring] (Witwicki), 1838 (Berlin, 1857); P xvii
160b	—	Two Bourrées, g, A, 1846, ed. A. Orga (London, 1968)	132	—	Dumka [Reverie] (Zaleski), 1840 (1910); P xvii
129b	—	Canon, f, 71839, MS sold in 1957 by N. Rauch (Geneva)	143	74/8	Śliczny chłopiec [Handsome lad] (Zaleski), 1841 (Berlin, 1857); P xvii
84	—	Cantabile, B♭, 1834, ed. L. Bronarski in <i>Muzyka</i> , iv-vi (1931); P xviii	156	74/11, 13	Two Dumkas (Zaleski): Dwojaki koniec [The double end], Nie ma czego trzeba [I want what I have not], 1845 (Berlin, 1857); P xvii
17	—	Contredanse, G♭, ?1827, ed. M. Idzikowski (Warsaw, 1943); P xviii	165	74/9	Melodya (Z. Krasiński), 1847 (Berlin, 1857); P xvii
12	72/3	Three Ecossaises, D, G, D♭, 1826 (Berlin, 1855); P xviii			
137	49	Fantasia, f/A♭, 1841 (Paris, 1841); P xi			
144	—	Fugue, a, 1841-2 (1898); P xviii			
87	66	Fantaisie-impromptu, c♯, 1835 (Berlin, 1855); P iv			
110	29	Impromptu, A♭, 1837 (Paris, 1837); P iv			
129	36	Impromptu, F♯, 1839 (1840); P iv			
149	51	Impromptu, G♭, 1842 (1843); P iv			
109	—	Largo, E♭, ?1837, ed. L. Bronarski (Warsaw, 1938); P xviii			
2	—	Military March, 1817, lost			
10	72/2	Funeral March, c, 1827 (Berlin, 1855); P xviii			
114	—	Funeral March, b♭, 1837, publ as 3rd movt of Sonata, b♭, no. 128			
4	—	Mazurka, D, ?1820, ed. in <i>Kurier</i> (Warsaw, 20 Feb 1910); P x			
7	—	Mazurka, A♭, 1825, facs. in K. Kobylańska: <i>Chopin w Kraju</i> (Kraków, 1955; Eng. trans., 1955) [orig. version of op.7 no.4]			
8	—	Mazurka, a, 1825 [orig. version of op.17 no.4]			
16	—	Two Mazurkas, G, B♭, 1826, 1st version (Poznań, 1875), 2nd version (Warsaw, 1826); P x			

¹la gran mayoría de las composiciones de Chopin fueron hechas para el piano, durante su juventud un maestro lo animo a que compusiera una opera, pero a él nunca le llamo la atención, aunque tiene pocas obras con piano y orquesta, a lo que se dedico es a la composición para piano solo.

(...) Antonio Anzures Torres. 2006.

²Stanley, Sadie "New Grove dictionary of Music and Musicians" Ed. Mc. Millan publishers, N.Y. U.S.A. 1980. Pág. 308-310.

N.o Opus

- 18 68/2 Mazurka, a, 1827 (Berlin, 1855); P x
 34 68/3 Mazurka, F, 1829 (Berlin, 1855); P x
 38 68/1 Mazurka, C, 1829 (Berlin, 1855); P x
 39 — Mazurka, G, 22 Aug 1829, ed. in *Dalibor* (Prague, 20 Feb 1879)
 45 — Mazurka, a, 1829 [1st version of op.7 no.2]
 60 6 Four Mazurkas, f#, c#, E, eb, 1830 (1832); P x
 61 7 Five Mazurkas, Bb, a, f, Ab, C, 1831 (1832); P x
 73 — Mazurka, Bb, 24 June 1832, ed. in *Lamus*, ii (Lwów, 1909); P x
 77 17 Four Mazurkas, Bb, c, Ab, a, 1832-3 (1834); P x
 82 — Mazurka, C, 1833 (Warsaw, 1870); P x
 85 — Mazurka, Ab, July 1834, ed. M. Mirska (Warsaw, 1930); P x
 89 24 Four Mazurkas, g, C, Ab, bb, 1834-5 (1836); P x
 93 67/1, 3 Two Mazurkas, G, C, 1835 (Berlin, 1855); P x
 105 30 Four Mazurkas, c, b, Db, c#, 1836-7 (1838); P x
 115 33 Four Mazurkas, g#, D, C, b, 1837-8 (1838); P x
 122 41/2 Mazurka, c, 28 Nov 1838 (Paris, 1840); P x
 126 41/1, 3-4 Three Mazurkas, E, B, Ab, 1839-40 (1840); P x
 134 — Mazurka ('Notre temps'), a, 1840, in *Six morceaux de salon* (Paris, 1841); P x
 140 — Mazurka, a, 1840, in *Album de pianistes polonais* (Paris, 1841); P x
 145 50 Three Mazurkas, G, Ab, c#, 1842 (Vienna, 1842) P x
 153 56 Three Mazurkas, B, C, c, 1843 (1844); P x
 157 59 Three Mazurkas, a, Ab, f#, 1845 (Berlin, 1845); P x
 162 63 Three Mazurkas, B, f, c#, 1846 (1847); P x
 163 67/4 Mazurka, a, 1846 (Berlin, 1855); P x
 167 67/2 Mazurka, g, 1849 (Berlin, 1855); P x
 168 68/4 Mazurka, f, 1849 (Berlin, 1855); P x
 19 72/1 Nocturne, c, 1827 (Berlin, 1855); P vii
 49 — Nocturne, c#, 1830 (Poznań, 1875); P xviii
 54 9 Three Nocturnes, bb, Eb, B, 1830-31 (1832); P vi
 55 15/1-2 Two Nocturnes, F, F#, 1830-31 (1833); P vii
 79 15/3 Nocturne, g, 1833 (1833); P vii
 91 27/1 Nocturne, c#, 1835 (1836); P vii
 96 27/2 Nocturne, Db, 1835 (1836); P vii
 106 32 Two Nocturnes, B, Ab, 1836-7 (Berlin, 1837); P vii
 108 — Nocturne, c, 1837, ed. L. Bronarski (Warsaw 1938); P xviii
 119 37/1 Nocturne, g, 1838 (1840); P vii
 127 37/2 Nocturne, G, 1839 (1840); P vii
 142 48 Two Nocturnes, c, f#, 1841 (Paris, 1841); P vii
 152 55 Two Nocturnes, f, eb, 1843 (1844)
 161 62 Two Nocturnes, B, E, 1846 (1846)
 1 — Polonaise, g, 1817 (Warsaw, 1817); P viii
 3 — Polonaise, Bb, 1817, ed. Z. Jachimecki (Kraków 1947); P viii
 5 — Polonaise, Ab, 1821, ed. Z. Jachimecki (Kraków 1947); P viii
 6 — Polonaise, g#, 1822 (Mainz, 1864); P viii
 11 71/1 Polonaise, d, 1825 (Berlin, 1855); P viii
 13 — Polonaise ('Adieu'), bb, 1826 (1879); P viii
 24 71/2 Polonaise, Bb, 1828 (Berlin, 1855); P viii
 30 71/3 Polonaise, f, 1828 (Berlin, 1855); P viii
 36 — Polonaise, Gb, 1829 (Mainz, 1870); P viii
 90 26 Two Polonaises, c#, eb, 1834-5 (1836); P viii
 120 40/1 Polonaise, A, 1838 (1840); P viii
 121 40/2 Polonaise, c, 1839 (1840); P viii
 135 44 Polonaise, f#, 1840-41 (Vienna, 1841); P viii
 147 53 Polonaise, Ab, 1842 (1843); P viii
 159 61 Polonaise-fantaisie, Ab, 1845-6 (1846); P viii
 86 — Prelude, Ab, 1834, ed. in *Pages d'art* (Geneva, Aug 1918); P i
 100, 107, 123-4 28 Twenty-four Preludes, 1836-9 (Leipzig, 1839); P i
 141 45 Prelude, c#. 1841 (Vienna, 1841); P i

N.o Opus

- 42 10/8-11 Four studies, F, f, Ab, Eb, Oct-Nov 1829 (1833); P ii
 57 10/5-6 Two studies, Gb, eb, ?sum. 1830 (1833); P ii
 59 10/1-2 Two studies, C, a, late aut. 1830 (1833); P ii
 67 10/12 Study, c, ?Sept 1830 (1833); P ii
 68 10/7 Study, C, spr. 1832 (1833); P ii
 74 10/3 Study, E, 25 Aug 1832 (1833); P ii
 75 10/4 Study, c#, Aug 1832 (1833); P ii
 78 25/4-6, 8-10 Six studies, a, c, g#, Db, Gb, b, 1832-4 (1837); P ii
 83 25/11 Study, a, 1834 (1837); P ii
 97 25/2 Study, f, Jan 1836 (1837); P ii
 98 25/7 Study, c#, early 1836 (1837); P ii
 99 25/3, 12 Two studies, F, c, 1836 (1837); P ii
 104 25/1 Study, Ab, Sept 1836 (1837); P ii
 130 — Trois nouvelles études, for Moscheles's 'Méthode', 1839 (Berlin, 1840); P ii
 139 43 Tarantelle, Ab, 1841 (1841); P xviii
 14 — Introduction and Variations, E, on a German air ['Der Schweizerbub'], 1826 (Vienna, 1851); P xiii
 37 — Variations ('Souvenir de Paganini'), A, 1829, ed. in *Echo muzyczne i teatralne* (Warsaw, 1881); P xiii
 80 12 Introduction and Variations, Bb, on 'Je vends des scapulaires' from Hérold's *Ludovic*, 1833 (1833); P xiii
 113 — Variation no.6, E, 1837, in *Hexameron* [Variations on the March from Bellini's *I puritani*] (Vienna, 1839), collab. Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz and Czerny; P xiii
 21 — Waltz, Ab, 1827, ed. F. Hoesick (Warsaw, 1902); P ix
 35 69/2 Waltz, b, 1829 (Berlin, 1855); P ix
 40 70/3 Waltz, Db, 1829 (Berlin, 1855); P ix
 44 — Waltz, E, 1829 (Warsaw, 1871); P ix
 46 — Waltz, Eb, 1829-30, ed. F. Hoesick (Warsaw, 1902); P ix
 56 — Waltz, c, 1830 (Mainz, 1868); P ix
 62 18 Waltz, Eb, 1831 (1834); P ix
 64 34/2 Waltz, a, 1831 (1838); P ix
 92 70/1 Waltz, Gb, 1833 (Berlin, 1855); P ix
 94 34/1 Waltz, Ab, 1835 (1838); P ix
 95 69/1 Waltz ('L'adieu'), Ab, 1835 (Berlin, 1855); P ix
 118 34/3 Waltz, F, 1838 (1838); P ix
 131 42 Waltz, Ab, 1840 (1840); P ix
 133 — Waltz ('Sostenuto'), Eb, 1840, ed. M. J. E. Brown (London, 1955)
 138 70/2 Waltz, f, 1841 (Berlin, 1855); P ix
 150 — Waltz, a, 1843, ed. S. and D. Chainaye, *ReM* (1955), no.225, p.13
 164 64 Three Waltzes, Db ('Minute'), c#, Ab, 1846-7 (1847); P ix
 166 — Waltz, B, 1848, lost, MS formerly owned by W. Westley Mannings (London)
 12a — PIANO FOUR HANDS
 Introduction, Theme and Variations, D, 1826, ed. J. Ekier (Kraków, 1965)
 27 73 TWO PIANOS
 Rondo, C, 1828 (Berlin, 1855); P xii [orig. for pf solo, no.26]
 4 — CHAMBER
 Variations, F, on 'Non niù mesta', from Rossini's

Catalogo sacado del libro,
 "New Grove dictionary of music and
 Musicians" de Sadie Stanley

N.o Opus

10	1	Rondo, c, 1825 (Warsaw, 1825); P xii
15	5	Rondo 'à la Mazur', F, 1826 (Warsaw, 1828); P xii
26	—	Rondo, C, 1828; P xii [orig. version of Rondo, C, 2 pf, no.27]
76	16	Introduction, c, and Rondo, E♭, 1832 (1834); P xii
65	20	Scherzo, b, 1831-2 (1835); P v
111	31	Scherzo, b♭/D♭, 1837 (1837); P v
125	39	Scherzo, c♯, 1839 (1840); P v
148	54	Scherzo, E, 1842 (1843); P v
23	4	Sonata, c, 1828 (Vienna, 1851); P vi
128	35	Sonata, b♭, 1839 (1840); P vi [3rd movt composed 1837 as Funeral March, b♭, no.114]
155	58	Sonata, b, 1844 (1845); P vi

N.o Opus

CHAMBER		
9	—	Variations, E, on 'Non più mesta', from Rossini's La Cenerentola, fl, pf, 1824, ed. in K. Kobylańska: <i>Chopin w Kraju</i> (Kraków, 1955; Eng. trans., 1955); P xvi
25	8	Piano Trio, g, 1828-9 (1833); P xvi
41, 52	3	Introduction and Polonaise, C, vc, pf, 1829-30 (Vienna, 1831); P xvi
70	—	Grand Duo, E, on themes from Meyerbeer's Robert le diable, vc, pf, 1832 (Berlin, 1833)
160	65	Cello Sonata, g, 1845-6 (1847); P xvi
PIANO WITH ORCHESTRA		
22	2	Variations, B♭, on 'Là ci darem', 1827 (Vienna, 1830); P xv, xxi (score)
28	13	Fantasia on Polish Airs, A, 1828 (1834); P xv, xxi (score)
29	14	Krakowiak, rondo, F, 1828 (1834); P xv, xxi (score)
43	21	Concerto no.2, f, 1829-30 (1836); P xiv, xx (score)
53	11	Concerto no.1, e, 1830 (1833); P xiv, xix (score)
58	22	Grand polonaise, E♭, 1830-1 (1836); P viii, xxi (score) [see also Andante spianato, pf solo, no.88]

Para enfocar correctamente este aspecto de su arte, es necesario tener bien en cuenta los instrumentos que Chopin amaba. Su preferencia eran: los pianos **Pleyel**, que fueron lo mejor para él.

Optar por los instrumentos Pleyel quería decir, por aquel entonces, una cosa muy precisa: rechazar el mecanismo de doble escape.

Los constructores de estos pianos fueron incorporando novedades constructivas con extrema prudencia; sus intereses no se orientaban tanto a la potenciación de la sonoridad como a un refinamiento del timbre, y durante toda la existencia de Chopin siguieron produciendo instrumentos con el antiguo mecanismo de escape sencillo.

Eran éstos los pianos que Chopin amaba: instrumentos con una sonoridad plateada, dulce y transparente, que tendían a «romper» su sonido al sobrepasar el umbral del *forte*. En cambio, al igual que el piano Walther de Mozart, un Pleyel de 1840 condensaba entre el *pianissimo* y el *mezzo forte* toda la riqueza de matices necesaria para «personalizar» la interpretación.

Chopin era muy consciente de ello, tanto que su alumna Emilie Gretsches, relató en sus primeras clases, escribió:

“Hasta ahora he trabajado principalmente en teclados duros, más que en teclados fáciles; esto me ha fortalecido mucho los dedos. Sin embargo, en esta clase de pianos, es imposible conseguir los matices más finos con los movimientos de la muñeca y del antebrazo, así como con cada dedo por separado. Estos matices los he experimentado con Chopin, en su hermoso instrumento cuya pulsación es parecida a la de los instrumentos vieneses. Él mismo le llama «un traidor». Lo que sonaba perfectamente en mi sólido y robusto piano Érard se volvía brusco y pesado en el instrumento de Chopin. Él estima peligroso utilizar durante mucho tiempo un instrumento con un sonido bonito, como es el caso de los Erard. Dice que estos instrumentos estropean la técnica: «Tanto si se les aporrea como si se les golpea desde arriba, es lo mismo: el sonido es siempre hermoso y el oído no exige más, porque percibe un timbre lleno y sonoro»³.

³ Chiantore, Luca “Historia de la Técnica pianística”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 308

El doble escape había nacido esencialmente para «facilitar» la pulsación; evitaba molestos ruidos de la mecánica y protegía de los eventuales desajustes dinámicos, consiguiendo una sonoridad más que aceptable incluso en el *fortissimo*.

Comercialmente, en breve no tendría rivales; el piano moderno podía proyectar su sonido en ambientes de grandes dimensiones, al mismo tiempo que disfrazaba las imperfecciones técnicas de los adinerados e inexpertos jóvenes que contribuían a la fortuna de los constructores de instrumentos.

Ante semejantes ventajas, su otra gran propiedad, es decir, la posibilidad de moldear el sonido en función del tipo de ataque, parecía el antojo de una selecta clase de solistas. En cualquier caso todos —aficionados y concertistas— empezaron a alabar su sonoridad llena y poderosa: todos menos Chopin.

Chopin, de hecho, tocó muy poco en público. Desde que se marchó de Polonia, llegó a ofrecer a duras penas una decena de conciertos en el sentido moderno del término, limitándose, por lo demás, a soirées (sesiones) privadas en salones de reducidas dimensiones.

Para alcanzar el éxito se necesitaba un virtuosismo brillante y una retórica como la que decretaría el triunfo de Liszt, y Chopin era consciente de que ni su sensibilidad ni su pianismo se adaptaban al gusto del gran público. Un año antes de morir, al hablar de su estancia en Inglaterra, resumió en dos significativas palabras las cualidades imprescindibles para conseguir el éxito: «lo extraordinario» y «lo mecánico», dos cualidades que siempre le fueron ajenas.

Apartado del mundo de los grandes solistas, Chopin se ganó la vida con su actividad pedagógica, que siempre representó para él una fuente de ingresos más lucrativa que la propia publicación de sus obras⁴.

⁴Chiantore Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 308-309.

3.4 ANALISIS MUSICAL DEL ESTUDIO DE CHOPIN Op, 25 N.o 2

3.3.1 Análisis del Estudio Op 25 N.o 2

- Todo el estudio en si esta constituido por tresillos menos en el ultimo compás que rompe todo este movimiento perpetuo.
- Este estudio tiene forma de tejido musical uniforme¹
- Cuándo utiliza el trítono lo resuelve de la misma manera en todos los compases.
- El estudio esta formado por escalas llenas de bordados.



Escala ascendente en la mano izquierda



Escala descendente mano derecha

Tomado de la
partitura "Chopin
Etudes" Ed.
Könemann Music
Kft

Etc, etc.

¹Sugerencia por el maestro Domínguez Cobos David. E.N.M. UNAM. 2006

COMPAS	1-19	20-37	37-50	51-68
EXTRUCTURA	A	A	Desarrollo	Reexposición.
TONALIDAD	C7, f, g, dis de f, F, d, b ^{b7} , c Ab Dis de Ab C7	C7, f, g, dis de f, F, d, b ^{b7} , c Ab Eb7, A ^b , E ^{b 7y 9m}	Tonalidades mas alejadas e ^b , f, b ^b , e ^b , A ^b , B ^b , f, d, G C7, f, d C7, e ^{b7} , C7, b ^{b7} , C7.	Ab, eb, , b ^b , eb, Ab, Bb, f, d, G C7, f, d C7, e ^{b7} , Aparecen evariantes ligeras como escalas decendentes sin alteraciones para acabar en la tonica con la cadencia final f-, eb7 , fm.

3.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Antes de explicar los aspectos técnicos e interpretativos se mencionara como f. Chopin tomaba en cuenta la interpretación y la técnica de su propia música.

A continuación se mostrara aportaciones de Chopin a la técnica pianística. Chopin a la hora de tocar y la concepción que tenía del piano según *Historia de la Técnica pianística*”, De Luca Chiantore.

Al contrario que muchos de sus contemporáneos, a F. Chopin le agradaba dar clase a sus alumnos, era un excelente pedagogo.

3.5.1 Chopin, pianista y pedagogo

La primera de las cualidades que los contemporáneos subrayaron al describir las interpretaciones de Chopin es la naturalidad de su técnica. No vemos aparecer aquella lucha diaria para «domar» el teclado que caracterizaba la actividad de Beethoven o Schumann; para Chopin, el piano representaba la proyección ideal de su sensibilidad.

La pureza y la facilidad de su pianismo nacían precisamente de esta ausencia de esfuerzo, y él era perfectamente consciente de ello: Conseguir la relajación era el primer objetivo de Chopin.

Durante las clases no se cansaba de repetir: *facilement, facilement!*, *La tensión lleva a la desesperación*.¹

La identidad de Chopin con el piano tenía un punto de referencia esencial: la voluntad de trascender su naturaleza del instrumento de percusión, en busca de una «cantabilidad» que se convirtió en el elemento distintivo de su pianismo.²

En Chopin no había exageraciones ni grandes desequilibrios; todo su arte parecía estar inspirado por una pureza que se manifestaba principalmente en un parámetro para nosotros particularmente significativo: la **dinámica**.³

¹ Chiantore, Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 306

² Op. Cit 306

³ En lo que respecta a la dinámica, en Chopin, apunta al tema del fraseo y de la declamación. Jan Kleczynski recuerda: «Hablando de la expresión, he aquí las indicaciones prácticas más importantes que Chopin solía repetir a sus alumnos: "Una nota larga es preciso tocarla más fuerte, al igual que una nota más aguda. Del mismo modo, una disonancia es más marcada, y así también una síncopa. El final de una frase, antes de una coma o de un punto, es siempre débil. Cuando una melodía sube, se toca crescendo; cuando baja, decrescendo. Por otra parte, se deben respetar los acentos 'naturales'. Así, en un compás formado por dos notas, la primera es fuerte, la segunda débil; en otro de tres notas, la primera es fuerte, las otras dos débiles; lo mismo vale para las subdivisiones del compás. Esto, por lo que afecta a las reglas. En cuanto a las excepciones, se encuentran siempre indicadas por los propios compositores"» (Kleczynski: prólogo a Chopins Grossere Werke, 1898, pp. 23-24 Op Cit 308.

Uno de los aspectos más importantes que le preocupó a Chopin fue el **legato**.⁴ Su esmero para evitar «errores» en la conducción de las voces (la duplicación de la sensible, la superposición del retardo y de la nota retardada) y el uso por una ornamentación tradicional (con los adornos en la parte fuerte del compás y los trinos realizados a partir de la nota superior). Y lo mismo puede decirse de su peculiar, **rubato**⁵ destinado a subrayar el detalle y capaz de concentrarse en la línea melódica, volviéndola independiente con respecto al acompañamiento.

El volumen sonoro reducido fue, de hecho, el principal objeto de discusión acerca de las exhibiciones públicas del propio compositor: Chopin tocaba más suavemente que cualquier virtuoso de su época. Pero esto nunca le inquietó demasiado; a raíz de su debut en Viena, en el verano de 1829, escribió a su familia:

*Según la opinión general, mi interpretación se ha caracterizado por una sonoridad demasiado débil o, mejor dicho, demasiado delicada para [el gusto de] oyentes como éstos, acostumbrados a escuchar a los artistas destrozando su instrumento. [...] No importa; es imposible que no haya algún «pero», y prefiero esto a oír decir que toco demasiado fuerte*⁶

Para él, al igual que para Beethoven, el fraseo debía reproducir las proporciones de la lengua hablada⁷.

3.5.2 La postura de la mano

Toda la reflexión de Chopin se fundamenta a partir de la coincidencia entre la anatomía de la mano y la construcción del teclado. La posibilidad de extender con naturalidad los dedos más largos en las teclas negras ofrece a la mano relajada la posibilidad de acoplarse al teclado el cual deja un amplio margen a la anatomía de cada persona. El cual él decía:

*Nos colocamos de forma que podamos alcanzar los dos extremos del teclado sin inclinarnos hacia ningún lado; el pie derecho encima del pedal, sin poner en acción los apagadores. Encontramos la posición de la mano colocando los dedos sobre las teclas Mi, Fa #, Sol#, La#, Si; los dedos largos ocuparán las teclas altas [les touches hautes] y los dedos cortos las teclas bajas [fies touches basses]. Hay que colocar los dedos que ocupan las teclas altas en una misma línea, y lo mismo vale para los que ocupan las [teclas] blancas, para igualar en lo posible las palancas; lo que le dará a la mano, redondeándola en la medida más cómoda para su conformación, una flexibilidad [souplesse] que no podría tener con los dedos estirados*⁸

⁴ **Legato** es la unión de dos sonidos simultáneos que se separan sin oírse cortados, tocar ligado (unido). Antonio Anzures Torres

⁵ mas adelante se tratara este tema. . Antonio Anzures Torres

⁶Chiantore, Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág. 306

⁷ El ideal de esta declamación era, naturalmente, **la voz humana**.

Vera Rubio, otra discípula de Chopin, asegura que los alumnos que no sabían «cantar con los dedos» podían verse obligados a recibir clases de canto, demostrando la influencia que la ópera italiana ejerció en muchas de sus obras se extendía también a sus clases de piano. Op. Cit 307

⁸Op. Cit 311

La conformación de la mano de Chopin, se conoce con precisión gracias a la reproducción realizada por J.B Clésinger: su mano era bastante frágil, pero muscularmente muy proporcionada y bien desarrollada en el músculo abductor del meñique y los músculos localizados alrededor del nudillo.

El aspecto de esa reproducción es la presencia de los huecos que separan el 4.º y el 5.º dedo y, en menor medida, el 2.º y el 3.º, una característica que ayuda a entender muchas de las extensiones de su música, algunas de sus digitaciones, ya que sus obras estaban, hechas «a medida» de su mano.⁹

3.5.3 El concepto de «punto de apoyo»

La clave de la técnica de Chopin es su concepción de la tecla como un «punto de apoyo» (point d'appui), una idea que partía de una observación de la simplicidad: si el peso del brazo es más que suficiente para provocar el descenso de la tecla, el dedo puede utilizar el teclado como una superficie que permita a los dedos ir trasladando la mano de nota a nota. (dejando un dedo en la tecla mientras que el otro articula).

Chopin, poco antes de morir, pidió a un alumno Tellefsen que completara su método, sus palabras nos muestra la técnica de su maestro:

*“ La mano debe encontrar su punto de apoyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta [para que] los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez [pesanteur] conjunta de brazo y mano. Es por este motivo por lo que guiamos es malo: porque desplaza el punto de apoyo; de este modo se conseguirá siempre un sonido débil y pobre. Cada persona, caminando, tiene su paso, más pesado o más ligero [...], según el peso del cuerpo que sostienen los pies. Ahora bien: visto que los dedos sobre el teclado desempeñan el papel de los pies sobre el suelo, el sonido individual es el resultado del peso combinado del brazo y de la mano. Este sonido individual se corresponde también con el sonido natural de la voz, el sonido que se emplea hablando de las cosas corrientes de la vida; nadie aumenta o disminuye ese sonido sino en función de las pasiones que se quieren expresar.”*¹⁰

Chopin fue el primer pedagogo que habló sobre la parte superior del brazo en la hora de tocar, el cual el decía: **«la mano armada; muñeca, antebrazo, brazo, todo seguirá a la mano según el orden»**, una frase que demuestra una nueva concepción de su técnica, en el cual el brazo intervenía en su conjunto.¹¹

⁹ Chiantore, Luca **“Historia de la Técnica pianística”**. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág.311

¹⁰ Op. Cit 312-313

¹¹ Op. Cit 312

Con la idea del “punto de apoyo” se abre camino una faceta decisiva de la técnica moderna, en la cual el dedo renuncia a su autonomía transformándose en la parte terminal de un conjunto más amplio que comprende la mano y el brazo. Chopin seguía atribuyendo gran importancia a la independencia de cada dedo, pero no amaba los ejercicios que implicaban la sujeción de algunas teclas: agilidad y libertad de movimiento sólo podían desarrollarse a partir de una perfecta flexibilidad de la muñeca y del codo.

Para Chopin su meta era conseguir una total «naturalidad»; incluso la posición de su brazo, en lugar de acoplarse a la rígida posición de ángulo recto que pronto se transformaría en una de las fijaciones de tantos pedagogos, buscaba la suavidad del movimiento. La muñeca, con Chopin, empieza a estar en continuo movimiento, un movimiento extremadamente reducido pero capaz de permitir a la mano moldearse a las características de cada pasaje.

Chopin dividió en dos el movimiento de la mano:

- El DESPLAZAMIENTO DE LA MANO, donde la mano se mueve sin que la muñeca cambie de posición.
- El DESPLAZAMIENTO DE LA MUÑECA, que puede realizarse de manera que las yemas de los dedos permanezcan siempre en la misma posición.

Chopin no se dirigía tanto al estudio de los movimientos en sí como a esa continua movilidad de la muñeca y del antebrazo que permitía conectar los sucesivos ataques. Los únicos ejercicios propiamente dichos que aparecen en el método de Chopin (Ejemplo.1) se componen de arpeggios de creciente amplitud, evidentemente pensados para estimular la flexibilidad de la mano.¹²

Imagen sacada del libro “Historia de la Técnica pianística” de Luca Chiantore

Ejemplo 1 Chopin ejercicios para su método según el manuscrito Ciechomska.

¹²Chiantore, Luca “Historia de la Técnica pianística”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág.315

3.5.4. La digitación: igualdad y desigualdad

Chopin era tajante a la hora de la digitación, nos ayudan a entender que detrás de este interés se escondía una concepción muy personal de este aspecto de la ejecución.

Chopin poseía una concepción del sonido directamente relacionada a las propiedades de cada dedo:

Nadie observa la desigualdad del sonido en una escala muy rápida, si ésta se ejecuta con igualdad de tiempo. El objetivo no es saber tocar todo con una sonoridad uniforme; la característica de un mecanismo bien formado es la de saber matizar adecuadamente a partir de una hermosa calidad de sonido. [...] Hay tantos sonidos diferentes como dedos: todo depende de saber digitar correctamente. Hummel ha sido el más sabio al respecto. Así como hay que utilizar la conformación de los dedos, también se debe utilizar el resto de la mano, es decir la muñeca, el antebrazo y el brazo.

La idea de fondo es la misma de Bach, a pesar de que aquí el encanto del «sonido individual de cada dedo» está relacionado únicamente con la dinámica y no tiene en cuenta el concepto barroco de «articulación». Al igual que tantos teóricos anteriores, Chopin sigue considerando «fuertes» los dedos 1.º, 3.º y 5.º y «débiles» el 2.º y el 4.º

Chopin iniciaba a sus alumnos con la escala de si mayor porque según él es donde la mano se acomoda con mayor naturalidad a los dedos. Teclas blancas los dedos más chicos y los dedos 2,3,4 las teclas negras.

Chopin fue de los primeros de utilizar la muñeca levantada para darle más uniformidad a su legato.¹³

3.5.5. Los ataques que utilizo Chopin al piano:

Estos cuatro tipos de ataque tienen una característica común: la voluntad de coordinar el movimiento del dedo con la acción del brazo. Se trata, evidentemente, de un acercamiento a la idea del punto de apoyo, y el programa es perfectamente coherente. Con el «picado» (A) se da elasticidad a la muñeca, aislándola de las demás articulaciones; el «picado-ligado» (B) permite que la muñeca entre en conexión con el antebrazo, aproximándose a la «extensión del brazo» mientras que el «ligado acentuado» (C) extiende el impulso a todo el brazo. Controlando la intensidad según el ligado conclusivo (D): un tipo de acción que se ha alcanzado de forma casi automática y que es precisamente el ataque de Chopin, basado en la idea del punto de apoyo. Ej.2

Ejemplo 2 Kleczynsky.Friederick Chopin. De Interpretation de sus Oeuvres

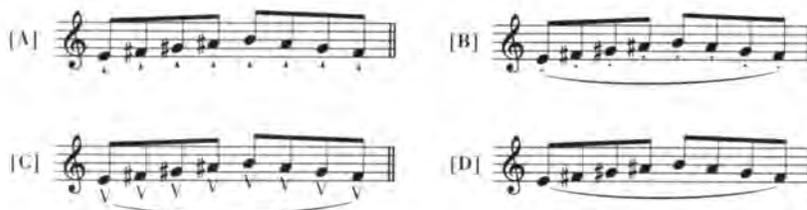


Imagen sacada del libro "Historia de la Técnica pianística" de Luca Chiantore

¹³ Chiantore, Luca "Historia de la Técnica pianística". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág.317

3.5.6. El Rubato:

El rubato no es una invitación a la anarquía. El secreto, tal como Chopin lo practicaba, es que siempre se mantenía el sentido de los valores de las notas individuales, fuera el desplazamiento rítmico temporal. El ritmo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico. Así una negra seguía siendo una negra y una corchea con puntillo seguía siendo una corchea con puntillo. Fue el rubato de Chopin debió de ser preciso en cuanto al metro. Les costaba contar por la libertad inusual y sin precedentes de que hacía uso Chopin; su enfoque era demasiado novedoso para quien hubiese sido educado en la vieja escuela. De hecho, el rubato de Chopin, salvo en lo que se refiere a su mayor amplitud, probablemente no sería muy diferente al de Mozart había escrito que en un tempo rubato adagio, la mano izquierda debía seguir tocando en estricto compás. Von Lenz, cita a Chopin diciendo: *"La mano izquierda es la que guía, no debe vacilar ni perder terreno. Con la mano derecha se puede hacer lo que ese quiere y se puede. Supongamos que una pieza dura un número dado de minutos; tocar el total llevará ese tiempo, pero en los detalles podrá haber desviaciones."* La famosa definición de Liszt dice casi lo mismo, pero alegóricamente: *"¿Ven esos árboles?, el viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, pero el árbol permanece igual: eso es el rubato de Chopin."*

En resumen, se puede variar todo lo necesario pero siempre **sin perder el compás básico**, inclusive Chopin enseñaba y practicaba con el metronomo¹⁴.

3.5.7. La forma de tocar de Chopin¹⁵

Chopin usaba mucho pedal, Mantenía los codos pegados al costado y tocaba sólo con los dedos, sin cargar el peso de los brazos. Usaba una posición de las manos natural y simple... y la digitación que le resultara más fácil, aunque fuera contra las reglas.

Cambiaba de dedo sobre una tecla tan a menudo como un "órganista". Chopin nunca se privó de usar el pulgar sobre las teclas negras, práctica reprobada por los clasicistas de la escuela de Czerny y Hummel, de pasar el pulgar debajo del meñique, de deslizar un dedo de una tecla negra a una blanca, ni tampoco de una blanca a otra blanca.

Chopin tuvo la intención de publicar un libro sobre la enseñanza y dejó algunas notas preliminares de gran importancia, por ejemplo:

- La ejercitación exige intensidad y concentración. No es puramente mecánica.
- . Estudio en el piano de tres horas diarias.
- El uso correcto del pedal debe ser estudiado durante toda la vida.

¹⁴ Shonberg, Harold. C. " **Los grandes Pianistas**" Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 Pág 131-132

¹⁵ Chiantore, Luca " **Historia de la Técnica pianística**". Ed. Alianza, Madrid España 2001. Pág.317

- Concentrarse en el legato.
- Los dedos difieren en su fuerza. Es necesario idear ejercicios especiales para obtener el mejor rendimiento de cada dedo¹⁶.

Chopin se burlaba de los maestros y las escuelas de ejecución pianística que tenían como meta lograr el mito de la igualdad de fuerza en los dedos. *"En una lucha con la naturaleza, se ha hecho corriente tratar de adquirir igualdad de fuerza en los dedos. Es más deseable que el estudiante adquiera la capacidad de producir una calidad de sonido finamente graduada, o por lo menos yo pienso así. Nuestro objeto no es poder tocar todo en un tono unitario. Hay tantos sonidos diferentes como número de dedos"*.

En esto Chopin fue el primer modernista, tal como fue el primer pianista moderno. Es una verdadera lástima que nunca avanzara más allá de unas pocas páginas a lápiz de su método de enseñanza pianística.¹⁷

Como Chopin detestaba las actuaciones en público, rara vez se le veía salvo en los salones. Cuando su físico comenzó a debilitarse debido a la tuberculosis, su fuerza disminuyó al punto de no permitirle tocar un forte. Lo compensó usando un pianissimo con una infinita graduación de matices (debió tener un control extraordinario, mayor, quizá, que el de cualquier pianista que haya existido) y su toque era tan delicado que cuando se aproximaba a un forte normal parecía atronador. Sin embargo, hacia el final su ejecución debió ser espectral, con tonos diminutos que se disolvían débilmente en el aire. Una vez, al salir de un recital de Chopin, Thalberg gritó hasta llegar a su casa. *"Necesito algo de ruido porque durante toda la noche no he oído sino pianissimos"*, explicó.

El estilo pianístico de Chopin era tan original y fue tan profundamente comentado y analizado por sus contemporáneos que es bastante fácil reconstruirlo. Deben tenerse en cuenta dos cosas: su rubato, enteramente novedoso, y su tendencia clásica. Su ejecución estaba restringida desde el punto de vista dinámico por su falta de fuerza, pero dentro de su estructura tenía todo: una técnica sumamente flexible y sensible, efectos de pedal imaginativos -siempre usaba un piano Pleyel; consideraba "demasiado insistente" al Erard-, un increíble matiz de toque y tono, y una digitación revolucionaria. Hallé le oyó en 1836 y dijo que al escucharle perdió todo poder de análisis. *"No se pensaba ni por un momento en lo perfecto de su resolución de ésta o aquella dificultad; era como escuchar la improvisación de un poema."*¹⁸ Una de las cosas que entusiasmaba en especial a Hallé y a otros en la manera de tocar de Chopin era su Rubato, que nadie pudo imitar en su época y que fue tan mal interpretado

¹⁶ Shonberg, Harold. C. "Los grandes Pianistas" Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990 Pág. 134

¹⁷ Op. Cit. 135

¹⁸ Op. Cit. 128

El contacto directo con el teclado del piano permite comprender la auténtica razón de ser de sus propuestas, empezando por la «naturalidad» que tantas veces evocaba en sus clases.

Por este motivo, nadie puede extrañarse si la relajación, la flexibilidad y la adaptabilidad de la mano y del brazo han sido el centro de la atención de Chopin en el momento escribir sus estudios.

Después de haber investigado y comprendido el concepto que Chopin tuvo sobre la música que el mismo compuso; a continuación se darán las siguientes señalamientos y recomendaciones para que la ejecución e interpretación del estudio-que enseguida se describe- sean lo mas apegado a lo que el compositor trato de comunicar.

3.5.8. El estudio No. Op. 25, recomendaciones

La dificultad durante la ejecución de este estudio consiste en la ligereza y rapidez con la que se deben desplazar la mano y en especial el dedo pulgar. Además que es difícil que el sonido producido por el impacto del dedo pulgar en la tecla no sobrepase el sonido producido por cada uno de los demás dedos. Por otro lado se debe alcanzar una igualdad de calidad sonora producidas por todos y cada uno los dedos de la mano procurando que el ángulo de incidencia de cada dedo con la tecla sea el mismo.

Sugerencias:

- Evitar en lo posible una tensión muscular excesiva en los dedos y en el brazo.
- Tocar lo mas cerca del teclado y con el menor peso posible de los dedos.
- Para evitar los acentos donde no van durante el desplazamiento del pulgar, se recomienda no utilizar toda la masa corporal del dedo pulgar y evitar su rigidez.
- Mantener la subdivisión ternaria.
- Procurar que el sonido producido por la mano izquierda no sobrepase en intensidad al sonido obtenido por la mano derecha.

Con la aplicación correcta de estas sugerencias y consejos se podrá lograr realizar una interpretación que refleje fielmente la idea musical del compositor.

MANUEL MARIA PONCE

4. ESTUDIO DE CONCIERTO “JUVENTUD”

4. ESTUDIO JUVENTUD DE M. M. PONCE CUELLAR (1882-1948)

4.1 MARCO HISTORICO.

4.1.1 El Nacionalismo.

El Nacionalismo es una expresión y orgullo por el propio país, sus costumbres y su personalidad constituyó una característica de la época del romanticismo.

El Nacionalismo Musical fue un Movimiento que se originó en la segunda mitad del siglo XIX, a través del cual los compositores de varias naciones europeas intentaron que su música expresara más los sentimientos de su país, desafiando así el general predominio de la música alemana.

Puede decirse que el nacionalismo comenzó con la ópera de Glinka “**La vida por el Zar**” (1836), y sus manifestaciones más representativas se dieron en Rusia con el grupo de los “Cinco”, grupo de compositores entre los que figuraban: Mussorgsky, Borodin, Balakirev, Cesar Cui y Rimsky Korsakov.

Otros compositores del siglo XIX cuya música está marcada por ésta herencia nacional son Smetana (Bohemia), Grieg (Noruega), Albéniz (España).

Hay varias clases de nacionalismo musical, por ejemplo los compositores eligen con frecuencia argumentos de ópera o títulos de poemas sinfónicos que reflejan alguna característica de su vida nacional, como hizo Smetana en **Má Vlast** (Mi Patria). Se hizo, asimismo, un gran empleo de la música folklórica, utilizando melodías y ritmos típicos de la música popular.¹

El nacionalismo continuó hasta mediados del siglo XX, con la obra de compositores como Bartok y Kodály en Hungría, Elgar en Inglaterra, y Sibelius en Finlandia².

4.1.2. Nacionalismo en México

Apenas iniciada la vida del México independiente, la música ocupó un papel preponderante en el discurso naciente de la nacionalidad. Al igual que el pensamiento y las artes, trató de integrarse al nuevo discurso geográfico, topográfico, económico, legal, plástico y estético que giraba en torno a los conceptos de nación y patria.

La doctrina liberal nacionalista, hecha realidad en el último cuarto de siglo con la Publicación “**Romancero Nacional**” (1885) de Guillermo Prieto, rindió frutos innegables e influyó en la formación de una nueva sensibilidad y la definición de identidad de los mexicanos en el arte. Sin embargo, la música no había estado al margen de las preocupaciones nacionales; la expresión primaria de ese discurso nacional en música había nacido desde principios de siglo como una necesidad de identidad patriótica.³

¹ Casi al mismo tiempo tanto Chopin y Liszt utilizaron música de sus pueblos natales. Por ejemplo en el caso de Chopin fueron las Mazurcas como las Polonesas, y en Liszt utilizó motivos de la música folklórica gitana húngara. Olvera Morales, Alicia “**Tesis: notas al programa**” 2005 Pág. 157-158.

² Ídem. Pág. . 156

³Rivas Moreno, Yolanda “**Rostro del nacionalismo de la música mexicana**”. Ed Unam. México D. F. 1995.

En el periodo del Presidente Antonio López de Santa Ana y los constantes enfrentamientos políticos, guerras e invasiones engendraron composiciones instantáneas y de tono heroico dedicadas a la exaltación de los héroes civiles y militares que surgieron o desaparecieron de la noche a la mañana. La abundancia de héroes y villanos proporcionó los temas gloriosos para que toda una genealogía de literatos —desde Andrés Quintana Roo, pasando por Sánchez de Tagle, Manuel Carpió, González Bocinegra hasta Ignacio Ramírez (nigromante) —. Los himnos militares o conmemorativos eran la más aproximada traducción en música de los versos de combate y cantos de guerra tan apreciados por los poetas del siglo XIX. En ocasiones, en esta música del género patriótico, se insinuaba una grandilocuencia próxima a la ópera o un refinamiento que la transformaba en un estilo híbrido y virtuosístico, a la vez apropiado para el salón y el entretenimiento.

Aniceto Ortega fue, sin duda, el representante de este estilo marcial con sus exitosas marchas dedicadas al general Zaragoza (1867) y a Vicente Riva Palacio.

A fines de siglo la producción musical relacionada con los temas y tendencias nacionalistas ya mostraba una evolución definitiva: la enumeración en forma de suites y antologías pasa a derivaciones más complejas como *la Balada*, *la Rapsodia* o alguna forma más elaborable de la *Suite*. Una nueva sensibilidad que se aplicó a sí misma el apelativo de "moderna" nació a finales del siglo. Participaba del espíritu aristocrático y preciosista del modernismo, pero al mismo tiempo compartía los manierismos, sentimentalismos y francesismos que caracterizaban a poetas como Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919) o Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Al participar de esta sensibilidad, el universo sonoro creado por Felipe Villanueva (1863-1893), Ernesto Elorduy (1855-1913), Ricardo Castro (1864-1907) y el joven Manuel M. Ponce (1882-1948) se colocaba en el extremo opuesto de la obra de sus antecesores.

Nace el **exotismo**, producto más de la fantasía y la imaginación que del conocimiento real de la música que pretendía imitar, campeaba en muchas de las piezas. Ernesto Elorduy se especializaba en canciones orientales con títulos como **Aziyadé** o **a Iram**.

No obstante, aun en medio de serenatas "**Arabes**", "**Acuarelas**", "**Mazurcas apasionadas**" y utilizando los mismos recursos y esquemas formales, Elorduy también compuso una que otra "potosina" o danza de salón "mexicana" elaboradas sobre el esquema rítmico de la danza habanera. Se trataba de una música que transitaba en el límite mismo entre lo popular y lo culto. No sin razón el musicógrafo Rubén M. Campos incluía muchas de estas composiciones dentro de su antología del Folklore Musical de las Ciudades. Despreciadas por la sesuda musicología actual como deleznable piezas de salón, algunas de ellas exhibían una gracia y un humor que posteriormente desaparecerían para siempre de la música mexicana. Como ejemplo relevante habría que destacar las impecables y ligeras Danzas humorísticas de Felipe Villanueva con títulos tan sugestivos como "*Algo se pesca*", "*Adelante*" o "*Enredo*".⁴

⁴Rivas Moreno Yolanda "**Rostro del nacionalismo de la música mexicana**". Ed Unam. México D. F. 1995. Pág. 76

Los temas locales no perecieron entre el tumulto de vales, mazurcas, polkas, nocturnos y piezas de salón de todo tipo con que los compositores inundaron el ávido mercado de ediciones para los aficionados. Los "sonetitos" sobrevivieron para resurgir en nuevas reelaboraciones a pesar de la predilección general por los orientalismos y tropicalísimos exóticos.

Una nueva generación de compositores, con una mejor preparación técnica, intentó de hecho un tratamiento diferente a los temas de siempre que utilizó los conceptos estilísticos del Romanticismo europeo, hizo acopio de virtuosismo y aprovechó las galas de una armonía más rica y más compleja.

A. partir del Op. 10 de Castro los compositores mexicanos se plantearon nuevos problemas de composición: ¿Qué hacer con los temas vernáculos? ¿Cómo presentarlos? ¿De qué manera revestirlos y alejarse de su cruda sucesión en cadena? ¿Cómo avanzar hacia una evolución y crecimiento formal? Surgieron entonces, ya en pleno siglo xx, **Rapsodias, Fantasías, Baladas y Barcarolas** escritas en un lenguaje romántico todavía cercano a las más famosas obras del Romanticismo europeo del siglo pasado.

Lo mexicano debía reunir ciertas cualidades melódicas o rítmicas pero, sobre todo, un definido ambiente subjetivo. Para Ricardo Castro, lo mexicano se hermanaba fundamentalmente con una definición de color y sentimiento. Una serie de Danzas características mexicanas, publicadas en París en 1906, constituye un ejemplo de su interpretación de lo mexicano. La estructura rítmica de sus "danzas" no es otra que la danza habanera con la figuración habitual. Castro recrea en ellas una serie de procedimientos melódicos afines a los que emplearía la canción que Ponce perfeccionaría más adelante.⁵

Existe, sin embargo, una diferencia de fondo: la escuela mexicana de composición surgió durante los años veintes como la expresión de postulados sociales y definiciones estilísticas y estéticas que no figuraron en los nacionalismos europeos. La mayoría de esos movimientos de la periferia europea surgieron en el interior de los lenguajes románticos, buscando una afirmación de la personalidad local frente al predominio de los estilos y formas impuestas por las escuelas alemana-francesa o italiana. Aunque "diferencialistas" en esencia -principalmente por la recreación de los lenguajes populares- los nacionalismos de éste siglo, al estilo del practicado por Béla Bartok, se mueven dentro de las estructuras de los lenguajes europeos, tanto por sus desarrollos formales como por sus soluciones. Se puede demostrar la similitud y cercanía de la escuela mexicana (tanto por sus intenciones como por sus logros artísticos) con la obra de algunos autores representativos de la vigorosa corriente Americanista del siglo XX.⁶

⁵ Rivas Moreno, Yolanda "Rostro del nacionalismo de la música mexicana", Ed. UNAM México D. F. 1995. Pág. 84,88

⁶ El brasileño Héctor Villalobos (1887-1959) o los cubanos Amadeo Roldan (1900-1939) y Alejandro García Caturra (1906-1940). Es interesante señalar los puntos de coincidencia entre la obra del mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940) y el cubano Roldan: brillo instrumental, vitalismo motor, pluralidad rítmica, color armónico moderno y un contenido temático que se nutre a la vez de los lenguajes populares y de los idiomas musicales contemporáneos.
Olvera Morales, Alicia "Tesis: notas al programa" 2005 Pág. 160

El movimiento nacionalista mexicano constituyó un desarrollo sui géneris dentro de la historia de la música americana. Como todos los nacionalismos, el mexicano se inició como una búsqueda de una identidad sonora, pero en su camino transformó y amplió las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, permitiendo así el ingreso de la música mexicana a la contemporaneidad y abriendo de paso otras rutas para nuevas generaciones de compositores mexicanos con mayor preparación técnica y horizontes más amplios.

La considerable distancia técnica que existió a principios de siglo entre la música producida en Europa y la escrita por los compositores mexicanos fue el lógico resultado del dificultoso proceso de actualización de la música mexicana durante el siglo XIX. A su vez, el retraso técnico del siglo XIX era el resultado inevitable de una tajante escisión cultural y las constantes crisis y convulsiones provocadas a partir de la independencia política de España. La Independencia de México selló para siempre un pasado cultural y artístico. De hecho, proyectándose hacia el futuro, los nuevos compositores olvidaron una ortodoxa tradición de composición que se remontaba hasta los inicios de la Colonia.⁷

El **piano** durante el siglo XIX se utilizó como sustituto de las orquestas que como instrumento capaz de dar una extensa gama de sonoridades y un timbre especial; esto no era la finalidad del piano, ayudo a la difusión de diversas piezas orquestales, como las sinfonías de Beethoven, que se ejecutan a 4 manos.

En 1843 llegaron algunas influencias europeas como : las *Cuadrillas, Galopas, Fandangos, Schottises, Popurríes, zapateados, Redowas, Polkas, Nocturnos, Rapsodias, Scherzos, Jotas, Polonesas, Baladas* etc; todas ellas apenas iniciadas, hallaron arraigo en nuestras costumbres y en nuestras fiestas familiares. Anteriormente los bailes como la *Sarabanda, la Pavana, el Minuét* , no lograron popularizarse, ya que estos requerían de hermosos trajes que el pueblo no podía conseguir y únicamente eran bailados por los cortesanos. Una circunstancia que ayudó a que los bailes como la mazurca, la danza habanera se propagaran, fue el hecho de que los bailes de a mediados del siglo XIX no exigían una presentación rigurosa de etiqueta. Así se popularizaron hasta llegar desde el Palacio Imperial hasta el pueblo. Y al igual que el pueblo se apodero de estos bailes, los compositores mexicanos se apoderaron de las formas musicales, el piano para fines del siglo XIX se volvió el instrumento favorito de compositores, ejecutantes y aficionados.⁸

Para darnos idea clara de la música que se escuchaba, se mostrara algunos de los compositores y el género en el que se desarrollaron:

Jarabe: Tomas león., Francisco Sánchez Flores, Miguel Ríos Toledano.

Fantasia; Melesio Morales, Benigno de la Torre, Rafael J. Tello, Julio Ituarte, Rafael Galindo

Marcha: Genaro Codina, Avelino M. Presa, José Ma. Cornejo, Melesio Morales, Ricardo Castro, A. Caballero, Miguel Lerdo de Tejada.

Polka; Luis Baca, Genaro Codina, Luis de la Torre, Abundio Martínez,-Vicente Cordero, Clemente Aguirre.

Schotísh; Genaro Codina, Benigno de la Torre, Carlos Curtí, Miguel -Lerdo de Tejada, Clemente Aguirre, J. M. Carrasco.

Nocturno; Melesio Morales, M. M. Ponce, P. Hincan, Ernesto Elorduy.

⁷Olvera Morales, Alicia "Tesis: notas al programa" 2005 Pág.161

⁸Rivas Moreno, Yolanda "Rostro del nacionalismo de la música mexicana". Ed. UNAM. México D. F. 1995. Pág.85

Potpurrí; Miguel Rios Toledano, Ricardo Castro, Julio Ituarte.

Idilio; Ganapa Codina, Julio Ituarte.

Scherzo; Ricarda Castro A. Miramontes, M. M. Ponce.

Minuet; Benigno de la Torres . A. Miramontes.

Galopas: Francisco J. Villapando, J . Villalobos, Luis G Moran.

4.1.3. Ponce, Nacionalista.

Con anterioridad a Ponce, varios compositores del siglo XIX, se interesaron en el folklore musical mexicano y se sabe que desde la Colonia, aparecieron ciertos elementos populares en la música erudita: no obstante, a principios del siglo XX, el mismo Ponce señaló que el folklore sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera, con títulos en francés. Fue entonces cuando Ponce emprendió la estilización del material autóctono, no solo en escritura pianística, sino introduciéndola por primera vez en los terrenos del sinfonismo y de la música de cámara. Como dice Hayer Serras :"*Ponce resumió en una sola persona la labor erudita y artística mexicana realizada en España por Pedrell y Albéniz, y perteneciente a la primera generación de artistas mexicanos que concientemente hicieron obra de nacionalismo y su asimilación de lo popular está realizada con gran maestría tal, que perdurará como testimonio del nacionalismo*".⁹

Ponce responde a los anhelos de la Revolución con un estilo musical extraordinario y enalteció a la canción mexicana:"*La vistió con un ropaje decente muy nuestro y la coloco dentro de nuestra cultura como asunto digno y respetable...*". Ponce además de ser un compositor de elevado renombre, es a quien debemos que la canción mexicana no se haya quedado en el olvido, le dio a la canción nacionalista una estilización artística de perfección en un genero en el cual hasta entonces, no se había llegado a la combinación total entre lo popular y lo universal. Como en sus "Canciones mexicanas", cada una esté realizada con los procedimientos que requiere la ambientación conveniente de sus melodías y el contenido de sus textos; plenitud de acordes para las melodías, inquietud de movimientos y de modulación para los asuntos pasionales y picarescos, etc.

La obra nacionalista desarrollada por Ponce, al regresar de su "primer" viaje a Europa, ofrece tres aspectos. **Primero;** recogió, selecciona y clasifico un considerable número de melodías de diversas regiones del país; **Segundo,** presentó temas populares en forma de sonata, suite y de variaciones, **Tercero,** como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico, escribió obras inconfundiblemente "mexicanas", sin necesidad de recurrir al cancionero popular.¹⁰

⁹ Rivas Moreno, Yolanda "Rostro del nacionalismo de la música mexicana". Ed. UNAM. México D. F. 1995. Pág. 165

¹⁰ Op cit. Pág. 166.

La obra musical de Manuel M. Ponce es extensa; en un principio escribió numerosas obras para piano, usando formas de danza y Lied. Su "**Gavota**" tiene el ritmo y estructura de danza antigua, pero en la melodía tiene sabor de canción romántica Mexicana, la riqueza armónica y el movimiento de las voces internas revelan que Ponce había analizado la escritura pianística de ciertos compositores mexicanos de la generación anterior como Felipe Villanueva.

4.1.4. Aportaciones de Ponce

Las primeras manifestaciones del lenguaje romántico de la obra de Ponce con los temas populares y aun ciertas afirmaciones Mexicanistas surgen ya en algunas piezas escritas a principios de siglo (1903-1904). Pero fue sólo hasta después de su retomo de Europa cuando Ponce analizó la construcción de algunos temas populares y llevó a cabo, empíricamente y con grandes dificultades, algunas recopilaciones en el interior de la República que le permitieron comprender la riqueza potencial que aportaban las melodías populares a la música "culto". Las reflexiones de Ponce acerca de la música tradicional nunca tendieron hacia una sistematización. Sus conferencias y sus escritos no tuvieron una intención totalizadora y jamás pretendieron presentar o imponer una teoría definitiva sobre la música nacional.¹¹

Propugnando una especie de redención culta de las melodías, el músico nos remite constantemente a "aquellos oprimidos" que eran, a pesar de todo los "productores de la auténtica música mexicana". Como compositor, admira la capacidad musical de "aquellos despojados"; "aquellos humildes indígenas" que aún suplicaban a la Virgen que les devolviese sus tierras. Es interesante subrayar que en multitud de escritores de Manuel M. Ponce y, de acuerdo con su punto de vista Romántico, sufrimiento equivale a expresión; tal parece que el músico buscaba en la música popular un valor melódico, un sentimiento; en suma, una expresión personal. El nacionalismo de Ponce es geográfico y sentimental y lo popular es considerado como un valor principal. Los distintos tipos, modelos y regiones donde se practica la música popular que Ponce reconoce son descritos dentro de una vaguedad que se acoge a diferencias más de carácter que de estructura ya que se refieren ante todo a un itinerario emotivo; Región norteña con música rápida del tipo de la Valentina. Las canciones del Bajío, la región más rica en música de México, con sus sones abajeños, música lánguida, sensual, sentimental y sin esperanza, así como la picaresca alegría de sonos como la **Guacamaya** y el **Huaco**.

Otra división regional es: la presentada por el Istmo con su música de tipo completamente español.

Es curioso cómo Ponce insiste una y otra vez en la necesidad de "*dignificar las producciones sonoras del pueblo*" tras haber declarado la superioridad musical de las clases explotadas.

¹¹ Aunque en el transcurso de su vida impartió varias cátedras de "folklore" (1934-1939), Ponce no intentó someter el material sonoro autóctono a la disciplina enciclopédica de una organización por temas ni series o regiones, ni a un análisis de su conformación melódica o rítmica como la que emprendió Béla Bartók con la música húngara y rumana. Olvera Morales, Alicia "**Tesis: notas al programa**" 2005 Pág. 169

Dicha "dignificación" estaría a cargo de los compositores cultos dispuestos a utilizar el material estimable del folklore mexicano en la edificación de un arte propio. Ponce y los compositores de su generación estaban ardientemente convencidos de que había mucho material que explotar y muchas bellas melodías que se podrían transformar en temas sinfónicos, motivos conductores de óperas o en música de cámara.¹²

El estilo y el contenido de la música Ponce no se alteró sustancialmente durante el curso de la Revolución; su concepto de un arte sonoro "Mexicano" no sufrió transformaciones perceptibles con la adopción de las posturas político-sociales que sí influyeron directamente en la obra de la generación que le sucedió. Su producción permaneció imperturbablemente Romántica y expresiva frente a los hechos políticos, las proclamas y las consignas. Si bien Ponce no fue el revolucionario y radical que muchos pretenden, no por ello se podría reducir la importancia de su figura dentro de la corriente de la música nacionalista a la de un modesto "estilizador"¹³.

El uso de un tema popular en una composición culta está muy lejos de ser una labor sencilla que revele al compositor de parte de su trabajo. Por el contrario, una melodía ya existente es un premio para el compositor, ya que no sólo debe respetar el carácter del tema sino tratar de resaltar sus cualidades específicas.

Ponce huye de la expresión vulgar del sentimiento, adopta una claridad y un "buen gusto" que pretenden ser ejemplares en la traducción de lo mexicano como modelo melódico que se expresa con toda simplicidad dentro del esquema clásico tónica – dominante¹⁴.

Ponce inicia la Escuela Nacionalista Mexicana que no sólo influye a nuestros compositores, sino trasciende las fronteras y algunos compositores extranjeros escriben obras con temas mexicanos. Esta plena producción de obras con temas nacionalistas, compone y armoniza; se propone ennoblecer la canción mexicana para colocarla en un piano de salón de conciertos. Escribe obras muy interesantes como **Balada Mexicana**, **arrulladora Mexicana** y **Barcarola Mexicana**. A pesar de los obvios títulos, el Nacionalismo de Ponce no es íntegramente puro, pues goza ya de la influencia europea.

En 1913 dicta su primera conferencia sobre "*La música y la Canción Mexicana*", que causa verdadero revuelo entre los intelectuales. Señala en ella el surgimiento del nacionalismo musical consciente, así como una diferente apreciación de los valores folklóricos.

Desde la perspectiva que le daba un mayor dominio técnico, Ponce comprendió que la efectiva construcción, de una pieza no dependía tanto de la procedencia de los temas sino de su posición y proporción dentro de ella.

La obra **Mexicana** de Manuel M. Ponce entraba de lleno en un cambio cualitativo de la música mexicana. El problema básico de la composición musical era, ante todo, el de la continuidad de movimiento dentro de una expresividad sostenida. Como artista individual Ponce reelabora constantemente desde el interior del tema, valora todas sus posibilidades e introduce una carga emotiva que va apoyada en un constante bordado contrapuntístico y una considerable movilidad armónica que arroja a cada momento nuevas luces sobre el contenido característico del tema. Pero sus recursos son aún los recursos expresivos del lenguaje Romántico.

¹²Olvera Morales, Alicia "Tesis: notas al programa" 2005 Pág.170.

¹³Op. cit. Pág. 172

¹⁴Idem. Pág. . 173.

La clave del estilo de Ponce en su primera época -es decir de 1912 hasta 1925, año de su segundo viaje de estudios a Europa-, nos la podría dar un **Preludio Trágico** que presenta un esquema de construcción armónico dramático firmemente anclado en el uso constante de la modulación y en la aplicación de las relaciones tonales. Contrariamente a sus antecesores del siglo XIX, Ponce percibió que las modulaciones no existen en el vacío; gracias a ésta intuición, desarrolló un diseño tonal, ciertos usos de acordes y giros melódicos, el cual es un sello personal de él.¹⁵

¹⁵Olvera Morales, Alicia “Tesis: notas al programa” 2005 Pág.170.

4.2 DATOS BÓGRAFICOS DE MANUEL MARIA PONCE CUÉLLAR (1882-1948)

El 8 de diciembre de 1882 nació en **Fresnillo**, Estado de Zacatecas, uno de los más grandes músicos que ha dado México, a quien pusieron por nombre Manuel María Ponce Cuéllar.

Sus padres fueron don Felipe de Jesús Ponce y doña María de Jesús Cuéllar de Ponce.

A los pocos meses de haber nacido, la familia Ponce, que desde hacía unos años vivía en Fresnillo, se trasladó a la ciudad de Aguascalientes y jamás volvió al suelo que lo vio nacer .

Ponce fue el menor de los 12 hijos que formaban la familia de don Felipe, quien era tejedor de libros. Doña “Jesusita”, como la llamaban cariñosamente, poseía un gran temperamento artístico, por lo que todos sus hijos desde pequeños estudiaron la música, habiendo destacado Cuca, José y “Manuelito”, como le llamaron toda su vida a Ponce.

Manuel M. Ponce estudió su primaria en la escuela que dirigía el maestro don Melquíades Moreno, situada en las calles de San Juan de Dios, en Aguascalientes. Siempre fue un magnifico alumno, estudioso, cumplido y respetuoso con todos sus compañeros y profesores. Era un niño callado y apacible en cuyos ojos vivaces se veía la alegría. Su carácter era dulce; jamás se alteraba; se dice que en la adolescencia fue travieso y bromista, pero nunca llegó a la maldad.

Desde su niñez le gustó andar siempre bien arreglado y limpio; durante toda su vida lo caracterizó su porte distinguido, su bondad, amabilidad y cortesía con todos los que trataba.

Su extraordinario talento musical lo manifestó desde su más tierna edad y quien tuvo el privilegio de iniciarlo en la música, fue su hermana Josefina, la cual en 1888 le enseñó solfeo.

En 1890 comenzó a estudiar el piano bajo la dirección de don Cipriano Ávila. Sus facultades creadoras lo llevaron a concebir **la Marcha del Sarampión**, la que realizó en 1891, al sanar de dicha enfermedad.

En 1892 formó parte del coro infantil que se encargaba de los servicios religiosos del templo de San Diego, del que fue designado, en 1895 ayudante del organista del mismo templo, y, posteriormente, en 1898, fue nombrado organista titular.

Es indudable que la renombrada, típica y pintoresca feria de San Marcos que año tras año se efectúa en el barrio de este nombre en Aguascalientes, dejó en el alma de Ponce, desde su infancia, una huella que más tarde le sirvió de inspiración.

En 1900, con el deseo de ampliar sus conocimientos musicales, cuando era ya autor de infinidad de obras para piano, Ponce se trasladó a la Capital de la República. Quiso el destino que fuera a hospedarse a la casa del maestro Vicente Mañas, pianista español, de quien recibió las clases de piano¹.

¹ Moncada, Francisco. “**Pequeñas biografías de grandes músicos**” Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 213-215.

El maestro Mañas tenía establecido en su domicilio particular, una academia de música, en la que el maestro Eduardo Gabrielli impartía la clase de Armonía. Así pues, Ponce de inmediato comenzó también a estudiar la armonía con el maestro Gabrielli, quien al notar las grandes cualidades musicales de que era poseedor, Ponce, le indicó la conveniencia de que se fuera a estudiar a Italia para perfeccionar sus estudios y le ofreció darle una carta de recomendación para el maestro Marco Enrico Bossi, en caso que efectuara el viaje, lo cual cumplió cuando llegó el momento.

En 1901 Manuel M. Ponce ingresó al Conservatorio Nacional de Música, del que entonces era Director don José Rivas.

En esta institución estudió el Solfeo con don Manuel Otea; la Teoría de la Música, con Arturo Aguirre y Gráfica Musical con Gabriel Unda.

Al ver el Ponce que en el Conservatorio tan sólo le enseñaban lo que él ya sabía, y considerando que estaba perdiendo el tiempo, se regresó a Aguascalientes en donde se dedicó a dar clases de piano, principalmente.

En Aguascalientes fue nombrado profesor de Solfeo en la Academia de Música del Estado. Además, abrió su academia particular en la que tocó para altas personalidades que, procedentes de la ciudad de México, visitaron aquella ciudad, en 1903.

Siempre con el deseo de ampliar sus conocimientos musicales, en 1904 realizó su soñado viaje a Europa. Antes de partir hacia el Viejo Mundo, ofreció varios recitales en diferentes lugares del país y de los Estados Unidos de Norteamérica, donde se embarcó en Nueva York, en noviembre del mismo año.

En diciembre de 1904 desembarcó en Nápoles, de donde pasó a Roma y luego a Bolonia, para entrevistar al maestro Bossi a quien iba recomendado por el maestro Gabrielli desde México. El maestro Bossi no quiso recibirlo como alumno, por lo que a su vez lo recomendó con el maestro Dalí Olio, maestro de Puccini, y quien de inmediato lo aceptó.

En el Liceo Musical de Bolonia, Ponce estudió el Piano con Luigi Torchi y la Composición con Dalí Olio.

En 1905 pasó a Berlín, Alemania, donde estudió piano con Edwin Fischer, quien lo preparó para que fuera admitido, en 1906, en la cátedra de Piano que impartía en el Conservatorio, el inminente maestro Marthin Krause, quien fuera discípulo de Franz Liszt.

En las audiciones de alumnos del Conservatorio de Berlín en que participó el maestro Ponce, figuraba su nombre como *alumno Mexicano*.

Durante su estancia en Europa, tanto en Italia como en Alemania, conquistó la admiración y la estimación de compañeros, profesores y cuantos le conocieron.

Al ver Ponce el gusto con que sus composiciones eran ejecutadas allá por algunos artistas, y la admiración que mostraban por las canciones mexicanas, pensó cada día más en la música de nuestro país, despertó el deseo de trabajar por ella y darla a conocer al mundo entero.

Al finalizar el año de 1906 regresó a México, siendo un verdadero virtuoso del piano y demostrando sus grandes y extraordinarias facultades de improvisador².

² Moncada, Francisco “Pequeñas biografías de grandes músicos” Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 216

Con la fama que traía, fue muy solicitado para ofrecer conciertos en diferentes lugares. En 1908 el maestro Gustavo E. Campa lo nombró maestro de Piano en el Conservatorio Nacional de Música. También le fue conferida la cátedra de Historia de la Música.

En 1910 fundó su academia particular de piano en la que preparó a numerosos alumnos y a los que presentaba en conciertos cuyos programas aparecían en la publicación la Gaceta Musical que circulaba en la época.

Por ese tiempo Ponce ofreció conciertos y organizó otros con sus alumnos; también sustentó conferencias y publicó escritos musicales en diferentes diarios y revistas. Además, aparecieron publicadas canciones populares que recolectó del pueblo y arregló admirablemente en forma tal, que algunas de ellas lo han llevado a la inmortalización, como la famosísima **Estrellita** que tanta gloria ha dado a México. Esta canción apareció publicada en un álbum, en 1914.

En 1915 debido a la situación político revolucionaria que prevalecía en el país, Manuel M. Ponce salió de México rumbo a Cuba. Durante su exilio en la Perla Antillana, se nutrió de su música sensual que estilizó para piano y varias obras, embelleciendo los cantos y melodías de aquel país, haciéndose merecedor por parte de la **Sociedad de Artes y letras de a Habana** de una insignia y un diploma.

En La Habana ofreció muchos conciertos y también fundó la academia Beethoven, en la que colaboraron don Tomás Rubio, clarinetista de la banda municipal, su esposa Clema Sauri de Rubio, violinista, y el profesor de canto, don Agustín C. Beltrán.

Ponce no aceptó nunca la influencia Norteamérica, sin embargo, fue él quien hizo una versión de **El Rosario**, popularizando así a su compositor Ethelbert Nevin.

En 1916 pudieron volver al país muchos exiliados, entre los que se encontró Ponce, quien llegó a la ciudad de México el 4 de diciembre.

Como tenía que regresar a La Habana, ofreció unos conciertos y una conferencia, en enero de 1917 viajó a Cuba, adonde se le envió su nombramiento de profesor de Piano del Conservatorio Nacional de Música de México. En junio del mismo año, nuevamente volvió al país.

En el mes de julio de 1917, estableció la academia Beethoven, en los altos del repertorio de música de los hermanos De la Peña Gil, el cual estaba situado en la Avenida Juárez, frente al Hemiciclo del Benemérito de las Américas.

En el barco en que regresó de Cuba, por segunda vez, hizo también el viaje Clementina Maurel, de origen francés, a quien había conocido en un concierto con quien contrajo nupcias el 3 de septiembre (1917). Desde entonces ella fue su inspiración y se nota en sus obras, a partir de esa fecha la influencia francesa.

Clementina tenía voz de soprano. Llegó a actuar acompañada por el mismo maestro Ponce y se presentó como solista con la Orquesta Sinfónica de México, en las temporadas de 1930 y 1935.

A su regreso de Cuba en 1917, además de haber sido nombrado catedrático de Piano del Conservatorio, fue nombrado por el entonces ministro de Educación don Félix Palavicini.³

³ Moncada, Francisco “**Pequeñas biografías de grandes músicos**” Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 216-217, 218.

Director de la Orquesta Nacional, donde adquirió experiencia y se despertaron en él las ambiciones por las grandes formas musicales; por tanto, marchó a Europa el 25 de mayo de 1925 a perfeccionarse en la Composición, fijando su residencia en París, donde vivió 9 años.

Ya en Europa, se inscribió en la Escuela Normal de Música de París. Durante el tiempo que estudió ahí dio conciertos. Sus composiciones fueron escuchadas y tocadas por artistas de reconocido prestigio.

Antes de irse a Europa por segunda vez ofreció en la ciudad de México algunos conciertos; sustentó conferencias e intervino en la fundación de algunas publicaciones en las que también escribió muchos artículos.

Estando en París, la Secretaría de Educación Pública lo designó, en 1929. Su representante en los Festivales Sinfónicos Ibero-Americanos, organizados por la Diputación Provincial de Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona, por lo que se trasladó a España, teniendo así la oportunidad de conocer el rico folklore español, motivando que su inspiración fecunda produjera grandes obras para guitarra.

A Ponce se debe el gran impulso que se ha dado a la guitarra, existiendo ahora obras para ese instrumento. Fue Ponce el primero en concebir la idea de componer una obra para guitarra y orquesta, y así, compuso **el Concierto del Sur**, el cual dedicó al gran guitarrista y amigo suyo Andrés Segovia.

Ponce cultivó gran amistad con Paúl Dukas, y fue con él, en 1928, uno de los iniciadores de la idea de erigir en París un monumento al músico francés Claudio Aquiles Debussy.

Siempre que se tratara de hacer algo por la música, Ponce lo emprendía con cariño. Esto lo demostró en múltiples ocasiones, como en 1928 cuando fundó en París la **Gaceta Musical**, revista en español en la que dio a conocer a grandes valores de Latinoamérica, la revista duró un año.

El 11 de julio de 1932, la Escuela Normal de Música de París, le expidió la Licenciatura de Composición.

A su regreso a México, en 1933, fue nombrado catedrático de Piano en el Conservatorio Nacional de Música, e igual nombramiento le fue conferido en la entonces Facultad de Música de la Universidad Nacional de México, en donde también fue designado Consejero Técnico del plantel y Director.

En la misma escuela de música de la Universidad, fundó en 1934 la cátedra de Folklore Musical; además dejó de impartir el piano para hacerse cargo de la clase de Análisis Musical.

En mayo de 1933 fue nombrado Director Interino del Conservatorio Nacional de Música, puesto que desempeñó hasta el 30 de abril de 1934.

En 1934 fue nombrado Inspector de la Sección de Música del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación y en 1937, con la misma plaza quedó adscrito a los Jardines de Niños.

En enero de 1935 fue nombrado representante del sector de piano en el Consejo Técnico del Conservatorio⁴.

⁴ Moncada, Francisco “**Pequeñas biografías de grandes músicos**” Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 218- 219

En mayo del mismo año fue nombrado miembro del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México.

En febrero de 1939 fue nombrado catedrático titular de Folklore Musical en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1941 realizó una gira por la América del Sur, invitado originalmente por las agrupaciones musicales de las repúblicas de Uruguay y Argentina. En esa gira logró un éxito indescriptible poniendo muy en alto el nombre de México en varios países, los que visitó con el carácter de Director de Folklore del Conservatorio Nacional de Música de México.

En enero de 1942 fue nombrado catedrático de Pedagogía en el Conservatorio, en marzo del mismo año, fue nombrado miembro del Seminario de Cultura Mexicana de la Secretaría de Educación Pública. En 1944 fue nombrado catedrático de Estética en el Conservatorio.

En 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad, pues lo que desempeñó durante más de un año.

De 1946 en adelante, en diferentes formas, su actividad en la música fue enorme, ya dando conciertos, sustentando conferencias o escribiendo artículos en diferentes publicaciones.

Ponce orientó y encauzó las facultades musicales de legiones de alumnos, entre los que cabe mencionar, principalmente, a Carlos Chávez, Joaquín Amparan, Esperanza Cruz y Miguel Bernal Jiménez.

Se considera al maestro Manuel M. Ponce, como el principal iniciador de la escuela **nacionalista** mexicana.

La producción musical del Manuel M. Ponce es muy extensa y no sería posible enumerarla aquí; tan sólo se dirá que en ella se encuentra una gran cantidad de canciones, arreglos de canciones populares, piezas para piano, para piano e instrumentos, música para guitarra, música de cámara, música sinfónica. etc.

Como siempre estuvo trabajando intensamente, se enfermó de nefritis que padeció desde 1958, lo puso realmente grave, haciendo que suspendiera todas sus actividades.

Ponce recibió muchos homenajes y premios, no solamente en México, sino en otros países. Recibió medallas y diplomas que sería largo enumerar: **diploma de la Asociación de Cultura Musical de Costa Rica; el diploma de la Asociación Argentina de Música de Cámara; insignia y diploma de la Sociedad de Arte y Letras de La Habana, Cuba; el diploma de la Normal de Música de París; la medalla de oro de la Orden Mexicana Maestro Altamirano, y otras otorgadas por la Unión de Puebla, el Conservatorio Nacional de Música, del Estado de Aguascalientes, de Durango, etc.**

Para perpetuar su recuerdo y honrar su memoria, algunas calles llevan su nombre incluyendo una sala de concierto en el Palacio de Bellas Artes.

Poco antes de su muerte le fue otorgado el Premio Nacional de Artes y Ciencias, el que recibió el 26 de febrero de 1948, de manos del señor presidente de la República, el licenciado don Miguel Alemán Valdés, siendo el primer músico que tuvo este privilegio.⁵

⁵ Moncada, Francisco "Pequeñas biografías de grandes músicos" Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 219-221

M . M . Ponce como se ve fue un excelente músico e investigador en todos los sentidos.

Ponce como compositor tuvo etapas tanto romántico, y como modernista, aunque hubo una época que mucha gente lo critico por la evolución de su lenguaje, Ponce en lo personal siempre se considero Romantico⁶

A continuación se mostrará algunas opiniones suyas como de sus contemporáneos para definir el gran talento y personalidad de M. M. Ponce.

Al comentar el trabajo de Ponce en la Escuela Normal de Música de París, Paul Dukas escribió las siguientes frase; *"Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y, desde hace largo tiempo, no pueden ser clasificadas en una categoría escolar. No sentiría escrúpulo en otorgarle una calificación aunque fuese la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan dedicado..."*⁷

Ponce, en una de sus declaraciones dijo: *"Considero un deber de compositor mexicano ennoblecer la música de -su patria dándole forma artística revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente la música popular que son expresión del alma nacional"*⁸.

Finalmente, Manuel M. Ponce dejaba de existir, el 24 de abril de 1948, en **México D. F.**

Los restos del maestro Ponce descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores de la Capital de la República⁹.

Cabe señalar que Ponce como persona fue un ejemplo a seguir, fue una persona muy tranquila, respetuosa, responsable y no anduvo en escándalos amorosos, él se dedico de tiempo completo a sus dos grandes amores: La **música** y su **Esposa**.

⁶ Ponce se colocaba en la disyuntiva de acceder a un arte público afirmativo y abierto, como el que proponía y practicaba la nueva generación de nacionalistas, o permanecer para siempre en la esfera de un arte íntimo y privado. Inició entonces la etapa más contradictoria de su carrera. La generación que lo admiró como romántico no pudo seguirlo en una evolución que no comprendió. Olvera Morales, Alicia **"Tesis: notas al programa"** 2005 Pág. 180

⁷ Castellanos Pablo. **"Manuel . M Ponce (ensayo)"** Ed. UNAM. México D.F. 1982. Pág. 43

⁸ Olvera Morales, Alicia **"Tesis: notas al programa"** 2005 Pág. 105

⁹ Moncada, Francisco **"Pequeñas biografías de grandes músicos"** Ed. Framons, México D.F 1974. Pág. 222-223

4.3 SU OBRA MUSICAL PARA PIANO:

A continuación se mostrara Algunas las obras que compuso M. M Ponce, para piano, piano y orquesta:

Catalogo sacado de "Manuel . M Ponce (ensayo)" Ed. UNAM. de Pablo Castellanos

Titulo ¹	Fecha
Marcha del sarampión	Compuesta 1891
Maigrè tout!	Danza para la m. izq., cosmp. en 1900
Gavota	
Miniaturas	11 piezas, comp. en 1903
5 estudios	
3 preludios	Escrita en Italia en 1905
Bersagliera	Escrita en Italia en 1905
4 fugas (para principiantes)	Escritas en Alemania en 1906
Primer amor	Comp. en 1909
Tronos románticos	14 piezas, comp. en 1910
Rapsodia mexicana N.o 1.	Comp. en 1911
Preludio y fuga	Sobre un tema de Bach, comp. en 1912
2 Nocturnos	Comp. en 1912
Leyenda	Comp. en 1912
Scherzino	En homenaje a Debussy, comp. en 1912
Tema mexicano variado	Comp. en 1912
A Ibum de amor	7 piezas, comp. en 1912
A la memoria de un artista	a justo sierra 1913
Sonata No. 1	"La vicia tumultuosa" (Allegro) 1913
Reposo de amor	Andante de la la. Sonata (2o. mov.), 1913
Esplendor de alegría	Allegro final de la la. Sonata
En una desolación	comp.en 1913
La hilandera	Selo existe grabación por el autor,
Rapsodia mexicana No. 2 i	Comp. en 1914
Barcarola mexicana "Xochimilco"	Comp. en 1915
Balada mexicana	Comp. en 1915
Serenata mexicana	Comp. en 1915
Romanza	Comp. en 1915
Rapsodia cubana No. 1	Escrita en Cuba en 1915
PIANO Y ORQUESTA	
Idilio Mexicano.	2 pianos.
Estrellita.	Metamorfosis de concierto 1943.
Mazurca 28.	Comp.1941.
4 Danzas mexicanas.	Comp.1941.
Para los pequeños mexicanos.	20 piezas. Comp.1939
Concierto para piano y orquesta N.o 1	Estrenado en 1912 por el autor
Balada Mexicana.	Original para piano instrumentada en 1918
Concierto para piano y orquesta n. o. 2	Inconcluso.

¹ Castellanos, Pablo. "Manuel . M Ponce (ensayo)" Ed. UNAM. México D.F. 1982. Pág.56-58.

4.4. ANALISIS DEL ESTUDIO JUVENTUD DE M. M. PONCE

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra modernista dividida en cuatro etapas:

la primera, de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa;
la segunda, de 1905 a 1924, después del primer viaje;
la tercera, de 1925 a 1932, durante su segundo viaje y
la cuarta, de 1933 a 1948, después del segundo viaje.

Este estudio pertenece a su tercer período.

En la primera etapa (Romántica) compuso un gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional.

En la segunda etapa romántica recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. Además- como resultado de su acumulación de elemento folklórico – escribió obras inconfundiblemente “mexicanas” sin recurrir al cancionero popular.

En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicó con la poli tonalidad y se entregó a la música pura con espíritu neoclásico.

Gracias con la amistad de Andrés Segovia compuso y un gran número de obras para guitarra.

En la Cuarta etapa moderna Ponce volvió a presentar temas folclóricos Mexicanos dentro de grandes estructuras musicales y compuso obras originales de auténtico sabor mexicano.

En los periodos Ponce compuso un montón de música para piano, en el 1er periodo escribió música sinfónica, de cámara y coral, así como obras para uno y dos pianos, órgano, violín, cello, flauta, guitarra, clavecín y canto. Abordó todas las estructuras musicales: sonata, suite y variaciones; motete, coral, canon y fuga; los tipos de danza y de lied; y las formas libres, como el poema sinfónico, el preludio, el estudio, etc.

Dejó algunas obras de carácter religioso, otras de género descriptivo y ensayó en el campo de la ópera, del bailete de la música de escena . Con más de 180 obras para-piano (sin contar sus arreglos de canciones mexicanas), Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana, lo cual no es de sorprender pues fue un excelente pianista: estudió con Martin Krause, discípulo de Liszt, quien formó a artistas como Rosita Renard, Edwim Fischer y Claudio Arrau.

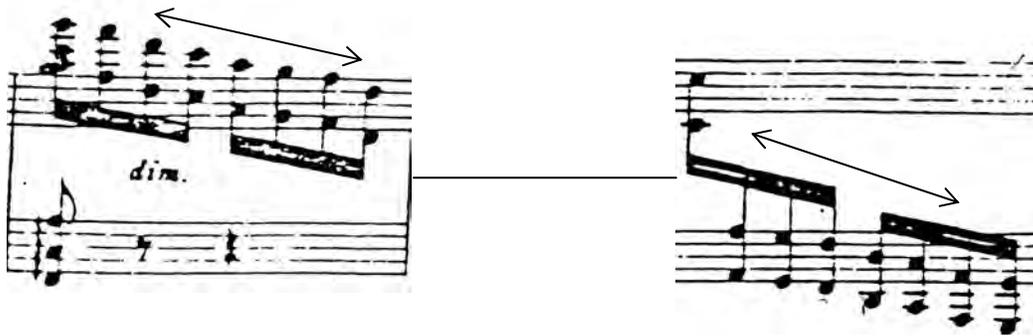
Dentro otra composiciones de este periodo figuran 11 miniaturas y 5 estudios. Recordemos que toda su producción de la primera etapa fue compuesta exclusivamente para piano.¹

¹Castellanos, Pablo. “Manuel . M Ponce (ensayo)” Ed. UNAM. México D.F. 1982. Pág. 36

- El análisis de este estudio tiene la siguiente estructura A-B-A.
- Tiene frases musicales de 8 compases.
- La sección B se asemeja a una danza por sus sincopas, el tiempo es mas lento y contrasta y es un poco con la velocidad inicial.
- Utiliza la escala pentátona (ver ejemplo 1) y la escala por tonos (ver ejemplo 2).

NUMERO DE COMPAS	1-16	17-36
EXTRUCTURA	A	DESARROLLO con repetición de bloques de 4 y en el compás 31-35 es un puente que vuelve a unir por medio de escalas cromáticas.
REGION TONAL.	B, e, c#m, a7, F#, B, G, F G, F#7, utilización de la escala pentátona en los compases. 15-16.	F#, G, C aum, a7, c#m, D, e, F#7.

NUMERO DE COMPAS	37-50	51-75	76-102
EXTRUCTURA	A ¹	B Nuevo temas contrastante en forma de danza. En los compases 70-75 hay una escala cromática en forma de puente para volver al tema principal.	A Utiliza motivos de A y A ¹ . En el compás 98-100 utilización de las escala por tonos.
REGION TONAL.	B, e, B, B ^{5 aum.} , c#m, a7, c#m, , F#7, B, e, B ^{5 aum.} , B, c#m, a7, c#m, F#, b, G,C, F#7, B, G C F#7, B, G ^{5 aum.}	Cambio de tonalidad a G. G ^(5 aum.) , a, D7,c, E, a, B, , C, c, D7y 9M, G, a, B. Cromatismo. F#.	B, e B, e, D, B ^{5 aum.} c#m., a7, F#, B, G, F#7. escala por tonos. Cadencia V ¹³ -I.



Sacado de la
partitura del estudio
Juventud que se
encuentra en el
Conservatorio
Nacional de Música

Ejemplo 1 **Escala PENTÁFONA** (D#, C#, A# G#, F#,)
Compás 15-16



Sacado de la
partitura del estudio
Juventud que se
encuentra en el
Conservatorio
Nacional de Música

Ejemplo 2 **Escala por TONOS.**
Compás 98-100.

4.5 SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS.

En este estudio, si no se tiene la técnica adecuada para tocarlo; puede ser muy agotador, e inclusive se puede llegar a lastimar la mano.

Para esto se recomienda la siguiente:

- Las octavas se deben de articular en un principio y estudiarlo lento, esto tiene como finalidad a que la memoria muscular registre los desplazamientos del brazo, una vez que el brazo se mueva con naturalidad se pasa al siguiente paso, que consiste en estar “*pegado al teclado*” y haciendo un movimiento con todo el brazo verticalmente hacia abajo. Este estudio tiene 2 problemas que resolver: 1) que todas las 2 notas que forman la octava suene unísono [Obviamente respetando el matiz que pide el Autor] y 2) evitar a toda costa la tensión.
- Cuidar el uso del Pedal, para que las armonías no choquen (sobre todos en las escalas cromáticas).
- Cuando se este el registro grave, no pisar hasta el fondo el pedal (entre más grave menos pedal, y entre mas agudo mas pedal).

Se mostrara como se debe usar el pedal sin que los armónicos choquen en un principio, para después proceder hacerlo ligando dos acordes procurando no pisar el pedal hasta el fondo. Ejemplo: 1

1 * * * * * * * * *Etc. Etc.

Sacado de la partitura del estudio Juventud que se encuentra en el Conservatorio Nacional de Música

Ejemplo 1.

Para finalizar, se recomienda tocar este pasaje con la siguiente digitación 1-5 en ambas manos y sin articular (solamente con el peso del brazo sin ponerlo rígido) Ejemplo 2.

* ff con sordos ff ff

Sacado de la partitura del estudio Juventud que se encuentra en el Conservatorio Nacional de Música

1

└ Poner pedal.

* Cambiar pedal, recomendaciones por Antonio Anzures Torres.

CONCLUSIONES

Reiterando lo que mencioné en la introducción, mi deseo es que el presente trabajo sea de utilidad a compañeros de generaciones venideras, ya que a pesar de no ser de gran extensión, si trate de hacerlo de la mejor manera responsable, dedicando varios de los últimos meses a la búsqueda del material bibliográfico que aquí he presentado además del estudio de la armonía y la forma musical.

Ha sido y se que será de gran ayuda en mi desarrollo profesional, puesto que me enseñó una buena forma de enfrentarme y abordar cada una de las obras que interpretare de ahora en adelante; forma que espero haya quedado claramente asentada en este documento para que no sea solamente el beneficiado, sino también muchos de los futuros pianistas que tengan la oportunidad de abordar este trabajo y les sirva de consulta.

Al haber investigado sobre la importancia de la técnica de cada compositor y su punto de vista me di a la tarea de que la información encontrada lo aplicara en mi mismo y observe el resultado, el cual fue una mejora de mi ejecución pianística.

Algunos datos dieron armas para poder abordar pasajes que se me hacían difíciles, por ejemplo:

En la Partita N.o 1 en Bb de **J.S. Bach** aplique la importancia de los aspectos fisiológicos de la mano y además me enseñó la forma de poder digitar correctamente (los cuales los explico en los puntos 1.5.1,-1.5.2.

Pero la mayor ayuda la obtuve en la Courante al, permitirme resolver problemas comprendiendo como el mismo Bach digitaba; por ejemplo, en el compás 10-14 resolví este pasaje de la siguiente manera, ejemplo: 1

Tomado de la Partitura the Johann Sebastian Bach
Key Board Music Ed. Dover Publications.

5--- 2--1---4---5----1-----5----2--1----- 4-5-----1--- 5---- 2--1--- 4-5----1 ----5 prescrita

5--- 1--1---4---5----1-----5----1--1----- 4-5-----1--- 5---- 1--1--- 4-5----1 ----5 sugerencia

ejemplo: 1

De **Beethoven** entendí sus recomendaciones para utilizar el brazo (contrayendo los músculos sin ponerlos tensos y además articulando). Aplique esto en las partes que lleven acordes completos, y además de digitarlos de la manera correcta y muy semejante como Beethoven recomendaba, ver ejemplo 2.

Tomado de la partitura Beethoven Concerto No.1 for Piano
Ed. G. Schimms. Inc.

The image shows a musical score for the piano part of Beethoven's Concerto No. 1. It features two staves: a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *f* and *sempre stacc.*

Ejemplo 2

Y por último comprendí lo que siempre hizo Beethoven fue utilizar al máximo y abarcar todos los recursos del piano de su época, él siempre estaba en busca de innovaciones en las áreas musicales de ejecución y composición.

También, con **F. Chopin** descubrí que su técnica pianística se resume en una sola palabra: “Naturalidad”, que se debe de evitar la tensión, hay que buscar la relajación de la mano y el brazo completamente, y que lo más importante es la flexibilidad y la independencias de los dedos.

Pero lo que realmente cambió mi concepción pianística es que Chopin compuso algunas de sus obras en la tonalidad de Si M, que para él era una escala que permitía que la mano tuviera una posición natural (los dedos se colocan de la siguiente manera 1 dedo mi, 2 dedo Fa #, 3 dedo Sol#, 4 dedo La#, 5 dedo Si) que a partir de hoy empezaré a no ver esta tonalidad de manera complicada.

En el caso de **M M. Ponce** aprendí que aparte de ser un gran compositor fue un gran pianista, él estaba muy interesado en la pedagogía pianística y prueba de ello que tiene varios estudios que trata de abordar todas las dificultades técnicas y soluciones. El estudio juventud es un buen ejemplo, porque es el estudio de las octavas.

Después de haber trabajado arduamente en mis “notas al programa” creo que he comprendido mejor a los compositores que trató en este trabajo.

Me siento satisfecho con esta investigación, me sorprendió la información valiosa que encontré y pienso que si pude resolver, sino todas las dudas por lo menos la mayoría.

Respecto a las preguntas que planteé en el inicio del trabajo llegué a las siguientes conclusiones:

- Que el entendimiento y conocimiento a fondo de los compositores así como de uno mismo son reflejados a la hora de tocar e interpretar el piano.
- Sin la técnica adecuada no se puede lograr una buena interpretación.
- En cuanto a la fisonomía de la mano, todo es posible sabiendo utilizar al máximo los recursos naturales que cada persona tenga.

Para finalizar quisiera añadir un comentario que hizo un maestro muy estimado por mí: Ramón Mier García:

“La mano no hace la música, sino que la música forma a la mano”.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Theodore, “**Concert N.0 1, Beethoven**” Ed. G. Schirmer, inc. U.S.A. 1929.
- Castellanos, Pablo. “**Manuel M. Ponce (ensayo)**” Ed. UNAM. México D.F. 1982.
- Corvera, Ramón Jorge “**Manuel M. Ponce a Biography**” Ed. Praeger. U.S.A 2004
- Chiantore, Luca “**Historia de la Técnica pianística**”. Ed. Alianza, Madrid España 2001. D.F. 1974.
- De Esquivel, Cristina M. “**Apreciación estética música**” Ed. SEP. México D.F 1983 .
- Di Benetto, Renato “ **Historia de la música ,El siglo XIX**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999.
- Diccionario “ **El pequeño Larousse 2003**” Ed. Larousse, México D.f 2003
- Domínguez, Cobos, David. “**Sugerencias para análisis de la obras del programa**” E. N. M. UNAM. 2006.
- Gaymar , Konstantin “ **Historia del Piano y sus grandes maestros**” Ed. Centurión , Buenos Aires 1945
- Lorente, Jesús Pedro. **Lo mejor del arte Neoclásico**” Ed. Dolmen S.L. Barcelona España.
- Pestelli, Giorgio “ **Historia de la Música de la época de Mozart y Beethoven**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999.
- Mathews, Denis “ **La Música para teclado**” Ed .Taurus , Madrid España, 1986.
- Maynard, Solomon “**Beethoven**” Ed. Vergara, México D.F 1989.
- Miranda, Ricardo “ **Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra**”, Ed. CONACULTA. México D.F. 1998.
- Moncada, Francisco “ **Pequeñas biografías de grandes músicos**” Ed. Framons, México
- Olvera Morales, Alicia “**Tesis: notas al programa**” 2005.
- Panofsky, Walter. “**También tú sabes de música**”. Ed. Labor. Barcelona 1964.
- Pestelli, Giorgio “ **Historia de la Música de la época de Mozart y Beethoven**” Ed. Turner libros y CONACULTA, Madrid España. 1999.

Stanley, Sadie “ **New Grove dictionary of music and musicians**” Ed. Mc. Millan publicers, N.Y. U.S.A. 1980.

Salazar, Eduardo, “**J. S. Bach, un ensayo**”. Ed. Col de México, México D.F 1951,

Schuman, Thomas, K. And Louis Broncolli “**Beethoven companion**” Ed. Dobleday and company. N.Y United states. 1952.

Schweitzer, Albert. “**J. S. Bach el músico poeta**” Ed. Ricordi americana S.A.C.E. Argentina 1958.

Shonberg, Harold. C. “**Los grandes Pianistas**” Ed. Javier Vergara. Buenos aires, Argentina. 1990.