



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:  
NOTAS AL PROGRAMA**

**“Algunas estrategias didácticas y de aprendizaje  
derivadas de obras selectas de  
Bach, Czerny y Chopin”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

**PRESENTA:**

**NORBERTO ORTIZ VELÁZQUEZ**

**ASESORES:**

**MTRA. MARTHA GÓMEZ GAMA  
MTRA. SILVIA MARÍA ALONSO ABREU**

**MÉXICO, D.F, ABRIL DE 2010**





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.

## ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN
- II. PROGRAMA DEL RECITAL
- III. Compositores

### 3.1 CARL PHILIP EMANUEL BACH

- 3.1.1 Datos biográficos
- 3.1.2 Contexto histórico
- 3.1.3 Análisis de las obras:
  - Polonesa, sol menor BWV 123

### 3.2 JOHANN SEBASTIAN BACH

- 3.2.1 Datos biográficos
- 3.2.2 Contexto histórico
- 3.2.3 Análisis de las obras:
  - Preludio, do menor BWV 999
  - Musette, Re mayor BWV Anh.126

### 3.3 CARL CZERNY

- 3.3.1 Datos biográficos
- 3.3.2 Contexto histórico
- 3.3.3 Análisis de las obras: 9 estudios para piano, Op.821
  - No. 1 Allegro, Do mayor
  - No. 2 Allegro, Do mayor
  - No. 58 Vivace, la menor
  - No. 10 Allegro, Fa mayor
  - No. 77 Allegro, si bemol menor
  - No. 96 Allegretto vivace, si menor
  - No. 46 Allegro, Si mayor

- No. 95 Vivace, Re mayor
- No. 153 Molto Allegro, Do mayor

### 3.4 FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN

3.4.1 Datos biográficos

3.4.2 Contexto histórico

3.4.3 Análisis de las obras:

- Nocturno, Do sostenido menor Op. Posthumous
- Mazurka, Fa mayor Op. 68, No. 3 posthumous
- Vals, Re bemol mayor Op. 70, No. 3
- Preludio, mi bemol menor Op. 28, No. 14
- Preludio, do menor Op. 28, No. 20

IV. Objetivos didácticos, dificultades técnicas y estrategias empleadas en las obras a presentar

V. Conclusiones y reflexión

### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

ANEXO I. PROGRAMA DE MANO

ANEXO II. PARTITURAS CON EL ANÁLISIS ARMÓNICO DE LAS OBRAS

## I. INTRODUCCIÓN

Tocar el piano se podría considerar una de las actividades humanas más complejas. Al tocar el piano se activan y se combinan en el cerebro todas las áreas funcionales cerebrales:

- cognitiva, que interviene en el proceso de aprendizaje y memoria;
- sensorial, que gobierna la sensación y la kinestesia<sup>1</sup>;
- motora, que controla el movimiento, y la
- emocional, que se relaciona con las emociones.

El cerebro debe coordinar todas las áreas funcionales cerebrales al interpretar un instrumento musical.<sup>2</sup>

La intención de este trabajo es revisar los datos biográficos, el contexto histórico y el análisis de las obras del programa e identificar y analizar los elementos didácticos encontrados en las obras a presentar, así como hacer una relatoría de las dificultades técnicas encontradas y las estrategias empleadas para resolverlas.

Como elemento más importante como educador musical expongo y desarrollo el esquema de enseñanza de Henrich Neuhaus que propone en su libro *el arte del piano*, así como el *proyecto de método de Chopin*, e ideas del libro de Thomas Mark, *lo que todo pianista debe saber sobre su cuerpo*.

---

<sup>1</sup> El sentido kinestésico informa sobre la posición y movimiento del cuerpo.

<sup>2</sup> Mark, Thomas: *What every pianist needs to know about the body*. Gia publications. 2003, p. 14

## II. PROGRAMA

Nombre del alumno: **Norberto Ortiz Velázquez**

Para obtener el título de: **Licenciado en Educación Musical**

Musette, Re mayor BWV Anh.126

Polonesa, sol menor BWV 123

Preludio, do menor BWV 999

Compositor desconocido

Carl Philip Emanuel Bach  
(1714-1788)

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

9 estudios para piano. Op. 821

Carl Czerny  
(1791-1857)

No. 1 *Allegro*, Do mayor

No. 2 *Allegro*, Do mayor

No. 58 *Vivace*, la menor

No. 10 *Allegro*, Fa mayor

No. 77 *Allegro*, si bemol menor

No. 96 *Allegretto vivace*, si menor

No. 46 *Allegro*, Si mayor

No. 95 *Vivace*, Re mayor

No. 153 *Molto Allegro*, Do mayor

Nocturno, do sostenido menor Op.  
Póstumo

Mazurka, Fa mayor Op. 68, No. 3  
Póstumo

Vals, Re bemol mayor Op. 70, No. 3

Preludio, mi bemol menor Op. 28, No. 14

Preludio, do menor Op. 28, No. 20

Fryderyk Franciszek Chopin  
(1810-1849)

### III. Compositores

#### 3.1 CARL PHILIPP EMANUEL BACH

##### 3.1.1 Datos biográficos

Carl Philip Emanuel Bach nació el 8 de marzo de 1714 en Weimar y murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788.<sup>3</sup> Fue el quinto hijo que Johann Sebastián Bach tuvo con María Barbara, su primera esposa. C.P.E Bach está entre los 4 hijos que destacan de J.S.Bach como lo fueron también: Wilhelm Friedemann, Johann Christoph y Johann Christian. A la edad de 10 años entró en la escuela de Santo Tomás de Leipzig, en donde su padre era Cantor desde 1723. Estudió filosofía y derecho en las universidades de Leipzig en 1731 y en 1734 en Frankfurt del Oder. Se graduó en 1738, pero no desarrolló una carrera en Derecho. Decidió dedicarse exclusivamente a la música. Su carrera se divide entre Berlín, donde es clavicordista de corte de 1740 a 1768, y Hamburgo, donde es sucesor de Telemann en la cantoría de Johanneum y, prácticamente dirige la vida musical de la ciudad. El paso de la rígida vida de la corte de Federico II, rey de Prusia (en donde no era su músico preferido) a ser más tarde director musical de las cinco iglesias más importantes de Hamburgo se resolvió felizmente. En 1750 después de la muerte de su padre solicitó el cargo de Kantor de Santo Tomás, pero no lo consiguió. C.P.E. heredó gran cantidad de partituras de su padre. Tuvo en su casa a su hermano Johann Christian, de quien fue maestro. Se alejó de la corte para vivir en Zitlau y Leipzig. En 1753 publicó su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado), tratado sistemático de técnica, ornamentación y teoría de la Música. En 1768 tras la muerte de Georg Philipp Telemann ocupa el cargo de director musical (kapellmeister) en Hamburgo,

---

<sup>3</sup> D. Schulenberg: 'Carl Philipp Emanuel Bach', *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. R.L. Marshall (New York, 1994), 191-229

donde tuvo que componer música sacra. Murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788. C.P.E Bach<sup>4</sup> fue el exponente principal de lo que en Alemania se llamó el estilo *empfindsamer* (sentimental, sensible)

## Obra

C.P.E Bach<sup>5</sup> es quizá el primer músico del siglo XVIII pleno para el cual la producción para instrumentos de teclado constituye un corpus de notables dimensiones. Son 170 sonatas para clavicordio-clavicémbalo-fortepiano, y con las piezas varias para estos instrumentos, el catalogo incluye más de 300 trabajos. En Hamburgo, de acuerdo con la tradición de la ciudad, compone gran número de pasiones, cantatas, oratorios; queda excluido el melodrama. Entre sus obras están las seis sonatas prusianas (1742), Sonatas *Württemberguesas* (1744) y los *Probe-Stücke*, seis sonatas como piezas demostrativas del *Ensayo sobre el arte de tocar el clavicordio* (1753); entre 1760 y 1763 aparecen las tres series de *Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* y, luego, *Sechs leichte Klaviersonaten* (1766), seis sonatas de clavecín *à l'usage des dames* (1770) y sonatas, fantasías y rondós para conocedores y aficionados.

### 3.1.2 Contexto histórico

Todas las cortes europeas asumieron en cierto grado el carácter de sucursales culturales de Versalles.<sup>6</sup> Las modas francesas en arquitectura, pintura, muebles, trajes y costumbres fueron copiadas en sitios tan distantes como las cortes de Catalina la Grande en Rusia y de María Teresa en Viena. En una Provincia de Polonia o en un ducado en Dinamarca, el idioma francés en la corte del gobernante era hablado con mayor fluidez que en la misma Francia.

---

<sup>4</sup> Pestelli, Giorgio. "El estilo Galante y la nueva sensibilidad". *Historia de la Música*, vol. 7: La época de Mozart y Beethoven, pp 7-8

<sup>5</sup> Pestelli, Giorgio; "Phillip Emanuel Bach y los clavicembalistas". *Historia de la Música*, vol. 7: La época de Mozart y Beethoven, pp. 23-24

<sup>6</sup> "El barroco". *Historia Universal*. Vol.III: La nueva Europa. Barcelona: Ediciones Namta, 2002, pp. 65-70

El estilo musical llamado *galante*<sup>7</sup>, tanto francés como alemán tiene una nueva orientación. Busca en el arte, moda, literatura las cualidades asociadas a *alegre, agradable, libre, espontáneo*. Musicalmente supuso alejarse del contrapunto para darle paso a una melodía con acompañamiento que fluyera naturalmente. Se desea llegar a una escritura aligerada, de dos o tres partes, que separe sin equívocos el canto del acompañamiento; la tipología temática se hace más breve, más inmediatamente apreciable; las frases se construyen con mayor cuidado hacia las simetrías; la rítmica tiende a una regularidad estrófica absoluta, a una palpitación uniforme sin saltos.

### 3.1.3 Análisis de la obra:

- **Polonesa en sol menor BWV 123**

Esta danza se encuentra en el libro de Ana Magdalena Bach de 1725. La polonesa es una danza de Polonia<sup>8</sup>, en compás de  $\frac{3}{4}$ , de movimiento moderado. La polonesa es una danza andada cuyo origen, según Bas, no debe buscarse en el pueblo, sino en los ceremoniosos desfiles de la nobleza polaca. El estilo de la composición es brillante y pretencioso. La polonesa figuró ya en la antigua “suite instrumental, pero fue con Chopin (1810-1849) con quien alcanzó su mayor celebridad. Presenta características rítmicas muy relevantes, entre las cuales, una de las más importantes es la cadencia final femenina que figura entre el segundo y el tercer tiempo, y la frecuencia del ritmo semicorchea con punto seguido de fusa. La forma considerada más típica para el acompañamiento es la de un ritmo de corcheas, la primera de las cuales hace oír el bajo armónico, y las restantes, el acorde. Pero el ritmo de castañuelas, característico del Bolero español –o sea, el

---

<sup>7</sup> PESTELLI, Giorgio; Phillip Emanuel Bach y los clavicembalistas, *Historia de la Música*, vol. 7: La época de Mozart y Beethoven, pp. 23-24

<sup>8</sup> Bas, Julio; Tratado de la forma musical; p. 187

ritmo de corchea más dos semicorcheas- fue también introducido en la Polonesa, y desde entonces pasó a constituir uno de sus perfiles más notables.

Patrón rítmico usual en la polonesa:



En esta polonesa las pausas adquieren una relevancia particular e inciden de un modo muy directo en el carácter energético y triunfal de las polonesas ya que hacen resaltar la respuesta del tema en la mano izquierda en el bajo.<sup>9</sup> La figuración rítmica de octavo y dos dieciseisavos con respiración entre el octavo y los dos dieciseisavos aumenta el vigor en toda la primera parte de esta danza. En la segunda mitad se produce un cambio de escritura; del c.12 hasta el final parece que se convierte en una invención a 3 voces, para después regresar a la primera sección

Esta polonesa tiene una forma ternaria: A (a+a') – B (c+d+e) – A (a+a')

Sección	Compases	Tonalidad
A	1-8	sol menor
B	9-18	Si bemol Mayor
A ( <i>ritornello</i> )	1-8 ( <i>da capo</i> )	sol menor

La sección A está formada de un tema de 4 compases con cadencia a la tónica que se repite con una variación en la cadencia, siguiendo en la tónica. La sección B tiene 10 compases y es compleja en forma: *c* tiene 3 compases, *d* tiene 3 compases y finalmente *e* con 4 compases que funciona como coda de la sección B. Finalmente se regresa a A.

<sup>9</sup> Ludovica Mosca, en “*álbum de Ana Magdalena Bach*”, editorial Boileau. (1993), pp. 64

## 3.2 JOHANN SEBASTIAN BACH

### 3.2.1 Datos biográficos

*“...para el uso y beneficio de la juventud musical, deseosa de aprender”<sup>10</sup>*

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo en Eisenach de 1685 y muere el 28 de julio de 1750.<sup>11</sup> Sus padres fueron Johann Ambrosius Bach y María Elisabeth Lämmerhirt. Fue el último de ocho hijos, de los cuales sobrevivieron cuatro. J.S.Bach tuvo una estancia en Eisenach hasta 1695. A los 9 años pierde a sus dos padres. Asistió en Eisenach a la Lateinschule en donde recibió una sólida educación teológica y humanista. El tema de su educación musical se ha dado por conjeturas. Presuntamente su padre le enseñó los rudimentos de los instrumentos de cuerdas. De acuerdo con su hijo Emanuel Bach, su padre estudió los instrumentos de teclado hasta que estuvo en Ohrdruf. A la muerte de su padre, Bach y su hermano Jacob estuvieron bajo el cuidado de su hermano mayor Johann Christoph, organista en Ohrdruf. Ambos fueron enviados al liceo. C.P. Emanuel relata que su padre empezó a recibir su formación musical a la edad de 10 años por parte de su hermano Johann Cristoph Bach. Sus primeras piezas pudieron ser aprendidas más por sola audición que por lectura musical. Se cuenta también que Bach copiaba de noche partituras que tomaba a escondidas de su hermano Johann Cristoph de Froberger, Kerll and Pachelbel en un intento de su hermano de apartar a Bach de la Música puede considerarse cierta ya que es relatada por C.P.Bach en el obituario de su padre.

---

<sup>10</sup> Fragmento tomado de la dedicatoria del *Clave Bien Temperado* de J.S.Bach publicado en el año de 1722. Ledbetter, David (2002) *Bach's well tempered Clavier. 48 preludes and fugues*, Yale University Press, pp.126

<sup>11</sup> Schweitzer, Albert; *J.S.Bach, el músico poeta*; pp. 785-786

En 1700 Bach<sup>12</sup> dejó el liceo en Ohrdruf, ya que no podía seguir viviendo en casa de su hermano Christoph por problemas de espacio y su hermano no podía apoyarlo más. En 1703 acepta el puesto de organista en esta iglesia. Bach permanece en Arnstadt de 1703 a 1707. En su nuevo puesto recibe un buen salario aunque pronto empieza a tener problemas porque no ensaya con el coro de la escuela de la iglesia. En 1705 realiza un viaje a Lübeck para escuchar al organista Buxtehude con un permiso de 4 semanas pero permanece más tiempo lo que le crea problemas con las autoridades de la iglesia, además de que el estilo de acompañar el servicio de Bach al órgano no les parecía que confundía a la iglesia. De 1707 a 1708 es nombrado organista en Blasiuskirche, Mühlhausen y se casa con Maria Barbara Bach. Bach tenía para entonces 23 años. En 1708 es nombrado músico de cámara y organista de la corte en Weimar del duque Wilhelm Ernst. Ese mismo año nace su primera hija Catharina Doroteo. En 1710 nace su segundo hijo Wilhelm Friedmann Bach. En 1714 rechaza una oferta de trabajo como maestro en Halle para después ser ascendido a maestro de concierto en Weimar. Ese mismo año nace su hijo Carl Phillip Emanuel Bach. Realiza su segunda estancia en Weimar de 1708 a 1717. Seis de sus hijos nacieron en Weimar. Bach estará en Köthen de 1717 a 1723 en donde será Maestro de capilla en la corte; aquí realiza la composición de obras exclusivamente instrumentales y cantatas profanas. En 1720 muere su esposa María Bárbara. En 1723 a los 36 años de edad, Bach llegó a Leipzig para ocupar la posición de Kantor en la escuela de Santo Tomás (junto a la iglesia del mismo nombre). La posición de Kantor y de director de música cívica había estado asociada a una rica tradición desde el siglo dieciséis. Esta era una de las posiciones más notables en la vida musical de Alemania, y se piensa que esto influyó para que Bach tomara la decisión de moverse de Cöethen a Leipzig. En 1729 hubo otro intento fallido de encontrarse con Haendel. De 1723 a 1737 Bach tomó a su cargo la dirección del Collegium Musicum que fue fundado en 1704 por Telemann y la retoma en 1739 a 1741. Era una asociación de músicos profesionales y estudiantes universitarios que daban conciertos de manera regular. Compuso gran cantidad de Música sacra en este periodo. En sus últimos años

---

<sup>12</sup> Dowly, Tim, "*Johann Sebastian Bach*" Barcelona: Ma non Troppo (2001)

sufrió de problemas en los ojos, específicamente de cataratas y llegó a perder la vista por esto. Hacia 1749 aparentemente ya era incapaz de seguir trabajando, aunque siguió componiendo en ocasiones excepcionales. Los últimos ejemplos de su escritura que datan de mayo de 1749 muestran irregularidades. En 1750 tuvo una operación de la vista realizada por el especialista John Taylor (quien más tarde realizaría una operación similar a esta con Haendel) que no tuvo mucho éxito, tras la cual se le hizo una segunda operación sin éxito. Su salud se encontraba ya debilitada y en mayo recibió la visita de su último alumno, Johann Gottfried Mützel que solamente estuvo los dos últimos meses de vida de Bach. Murió de un infarto cerebral y a los 3 días fue enterrado en el cementerio de San Juan. Su esposa, Anna Magdalena, quien además de realizar sus actividades domésticas participó en conciertos y haciendo copias, vivió por 10 años más que Bach.

## Obra

La producción de Bach fue muy vasta, cultivó la mayoría de los géneros de su época, realizó música vocal sacra y profana, y música instrumental para ensambles e instrumentos solistas. De lo que se conoce, su obra vocal está compuesta por: 224 cantatas, 10 misas, 7 motetes, 2 pasiones completas, 3 oratorios, 188 corales, 4 *lieders*, 58 cantos espirituales. De su obra instrumental se cuentan 7 cánones para diversos instrumentos, 2 sinfonías orquestales, 4 suites orquestales, 24 conciertos para teclado, violín, flauta solistas y orquesta, 16 sonatas para violín, flauta y viola da gamba solistas y teclado o bajo continuo, 17 suites y partitas para violín, laúd, violonchelo y flauta a solo, 1 fuga para laúd, El arte de la fuga y la Ofrenda Musical, 9 sonatas en trío para órgano, 26 preludios, toccatas, fantasías y fugas para órgano, 10 fugas, fantasías y preludios sueltos para órgano, 1 ejercicio para pedal para órgano, 1 pasacalle y fuga para órgano, 1 *canzone*, *allabreve*, aria y pastoral para órgano, 6 conciertos para órgano solo, corales para órgano, 1 variación canónica para órgano, 30 invenciones y sinfonías para clavecín, 4 dúos para clavecín, 18 conciertos para clavecín solo, 3 arias con variaciones, 2 caprichos para clavecín, 1 *applicatio* para clavecín.

### 3.2.2 Contexto histórico

Felipe d'Anjou, más conocido como Felipe V (1701-1746) <sup>13</sup>, después de su lucha con los Ausburgo, se convierte en rey de España en 1714; Luis XIV fallece en 1715; las pequeñas cortes principescas y centro europeas asientan un arte áulico de gran aparato; los colonos portugueses y españoles en el Nuevo Mundo alcanzan un auge extraordinario; Roma, en su vertiente religiosa, languidece: Inglaterra esta en manos de comerciantes enriquecidos y ennoblecidos. El largo periodo setecentista lleva a la disolución del Antiguo Régimen en aras de una burguesía cada vez más próspera y políticamente influyente. Sin embargo, el panorama es distinto según los países y las cronologías. A nivel social la cultura del siglo XVIII es la de la aristocracia y la alta burguesía. Esta afirmación conlleva la exclusión de la Iglesia como comitente de las obras de este período, pero sería falso hacer caso omiso de lo religioso al referirnos al arte setecentista. Es un periodo en el que la burguesía se apodera paulatinamente de las manifestaciones artísticas. Así, artista y cliente pertenecen a una misma clase social.

La iglesia se cerró a los avances científicos del siglo XVII <sup>14</sup>—la mecánica celeste de Kepler y Galileo; la nueva física que sustituyó a la filosofía natural; la evolución de las ciencias biológicas, cuya gran novedad fue el descubrimiento por William Harvey de la circulación mayor de la sangre; el cambio de la medicina galénica tradicional por las nuevas ideas de aplicación de la química y la mecánica; el descubrimiento y formulación del cálculo infinitesimal por Newton y Leibniz; la teoría de la gravitación universal de Newton-, ayudada por algunas monarquías, y en especial por la española. La iglesia se cerró al desarrollo de las ciencias, cuando no lo persiguió. El racionalismo y el espíritu abierto e investigador coexistieron junto

---

<sup>13</sup> “La Época y el Arte: hacia la disolución de los valores tradicionales”, *Historia del arte universal*, vol. 8, pp. 32-33.

<sup>14</sup> “La Época y el Arte: La época y el arte”, *Historia del Arte Universal*, vol.8: El arte manierista, barroco y rococó. España: Planeta, 2008. pp. 22-25

a la intransigencia. Tradición e innovación, no sin muchos enfrentamientos, definen la cultura de este siglo, una cultura compleja y contradictoria.

### 3.2.3 Análisis de las obras:

- **Musette, Re mayor BWV Anh.126**

La *musette*,<sup>15</sup> como instrumento, es una cornamusa, especialmente una de diseño aristocrático que ganó popularidad en Francia en el siglo XVII y XVIII. La provisión de aire de la bolsa viene de un fuelle. Durante el siglo XVII el instrumento se usó para tocar danzas pastoriles. Los pedales más usados en la *musette* eran do y sol, y mucha música escrita para estos instrumentos estaba en estas tonalidades, aunque también se podían usar las tonalidades en re y la. La *musette* también es una danza francesa, en movimiento moderado y de carácter pastoril, que tomó el nombre del instrumento “*musette*” (cornamusa), con la cual se ejecutaba en su origen. Como danza pastoril intenta sugerir el sonido del la *musette* o cornamusa. El bajo generalmente presenta un bordón en la tónica y las voces superiores consisten en melodías por grados conjuntos, algunas veces en valores cortos rápidos. Algunas *musettes* fueron compuestas para teclado. Como ejemplos están la *musette de choisi* y la *musete de taverni* para dos clavecines de Francois Couperin, del libro XV de piezas para clavecín. Por extensión, en las “suites” se ponía como subtítulo dicho vocablo, en las segundas danzas –Gavota II, Minué II- que estaban construidas sobre una nota o dos notas tenidas a modo de “pedal”, o sea, con la característica del citado instrumento; en compás binario o ternario. La nota pedal puede estar articulada o tenida como un pedal, o puede presentar un motivo melódico constante. De esta manera se alternaba con una gavota, creando el nexo: gavota – *musette* – gavota.

---

<sup>15</sup> Zamacois, Joaquín; *Curso de formas musicales*; Ed. Labor, p. 155,

Bach compuso Musettes para teclado y orquesta como la '*Gavotte ou la musette*' en la tercera suite inglesa BWV 808 y la forlana de la suite orquestal en Do mayor (BWV1066).

La Musette en Re mayor (BWV Anh.126) está incluida en el libro de Anna Magdalena Bach de 1725. Esta pieza es un ejemplo particularmente sencillo de Musette. Las notas repetidas del Bajo son una solución pintoresca al fabordón y justifican el título de la pieza. El pentagrama superior ha sido transportado de la clave de Do. La indicación original del compás ha sido respetada. Esta pieza se caracteriza por tener un pedal en el bajo que lleva la mano izquierda con saltos de octava en octavos. El primer pedal aparece en la tónica, re; el segundo en la dominante, la, y el tercero en la dominante de la dominante, mi. Este pedal tocado staccato intenta imitar el sonido nasal del instrumento *musette*. Esta pieza tiene pasajes concretos de dificultad técnica debido a los saltos en ambas manos de los compases 3, 5, 7, 9, 13, 19. Este salto se puede controlar haciendo movimientos lentos y haciendo los saltos por movimiento contrario aún más amplios subiendo más octavas. También ayuda mucho el factor óptico, al visualizar hacia dónde se va a llevar la mano. Es importante tener en cuenta la dirección respecto de la nota anterior y observar si el salto se produce sobre una tecla blanco o negra con lo cual el brazo además del desplazamiento horizontal está obligado a realizar un desplazamiento diagonal en los compases 3, 7, 9.

Esta *musette* tiene una forma ternaria:

A(a+a) – B(b+c+d) – A(a+a)

Sección	Compases	Tonalidad
A	1-8	Re Mayor (Tónica)
B	9-20	Modulación a La Mayor (Dominante)
A ( <i>ritornello</i> )	1-8 ( <i>da capo</i> )	Re Mayor

La sección A está formada por un tema de 4 compases con cadencia conclusiva en Re Mayor, que se repite una vez más. La sección C empieza en la dominante de Re Mayor del c.9 al 12 para modular a La mayor en c.13 y terminar en c.20 con cadencia a La Mayor. Finalmente se repite la sección A como *ritornello*.

### ● **Preludio, do menor BWV 999**

La palabra preludio viene del verbo latino *praeludere* que significa preludiar, ejercitarse, prepararse. Su estructura global ha sido a lo largo de toda su historia muy libre en cuanto a forma, duración, contexto y función.<sup>16</sup> El Preludio durante el periodo Barroco servía para anteceder a otra obra de extensión más larga y más compleja. Generalmente es una pieza corta. En el período Romántico el preludio era ya una pieza independiente. El preludio está elaborado generalmente con uno o algunos motivos melódicos o rítmicos. El preludio también se puede referir a una obertura, como para una ópera o un oratorio. Los primeros preludios para laúd<sup>17</sup> se compusieron el Renacimiento. Tenían una naturaleza improvisadora para anteceder otras obras. Los preludios para teclado empezaron a aparecer en el siglo XVII en Francia: los preludios sin medida, en los que la duración de cada nota se

<sup>16</sup> Mosca, Ludovica. Pequeños preludios, preludios y fugas/fughettas de J.S.Bach. Editorial Boileau. 1994, p.9

<sup>17</sup> Instrumento antiguo de cuerda con caja de resonancia. El término *lute* incluye a otros cordófonos, como las cítaras, liras.

interpretaba a criterio del intérprete fueron usados como movimientos iniciales de suites para clavecín. El desarrollo del preludio en el siglo XVII llevó al preludio a ser parte de una sección en una obra, usualmente se emparentaba con alguna sección contrapuntística como una fuga.

Los preludios que pueden ser muy distintos en forma, textura, movimiento, podrían clasificarse en:

- composiciones determinadas armónicamente (procesos armónicos)
- composiciones determinadas motívicamente (procesos de elaboración con motivos y figuras repetitivas)
- composiciones adheridas a los principios de la invención y la fuga
- composiciones determinadas rítmicamente (uso de patrones rítmicos)
- Composiciones determinadas métricamente (regularidad en la organización métrica)

Bach escribió muchos preludios de forma libre.<sup>18</sup> Busoni comentó sobre estos preludios de forma libre que son el camino que debería seguir la música. De acuerdo a Busoni en estos preludios “libres” Bach consiguió una unidad de trazo, sea por la adopción de un patrón de carácter bien definido, sea por una progresión clara de acordes que nos llevan de principio al fin de la pieza sin utilizar ninguna repetición de los materiales temáticos. Frecuentemente se combinan ambos métodos.

---

<sup>18</sup> Ferruccio Busoni (1866-1924) pianista, compositor, editor, escritor, maestro de piano y composición, conductor italiano. Busoni editó y transcribió obras de otros compositores, en particular de J.S. Bach, Liszt y Mozart

El preludio en do menor BWV 999 fue escrito originalmente para laúd, esto se deduce por el título en francés *prelude in c moll pour la lute di J.S.Bach*.<sup>19</sup> Este preludio pertenece a los *seis pequeños preludios* que fueron extraídos de la colección de 57 manuscritos y fascículos de Johann Peter Kellner<sup>20</sup>(1705-1772), que constituyen la única fuente de transmisión de dichos preludios. Los primeros cuatro preludios de esta serie no tienen indicación de autor ni de título, El hecho de combinarlos con el “Klavierbüchlein de W.F. Bach demuestra suficientemente que también proceden de la escuela de Bach; ciertamente hay que poner en duda que Johann Sebastian sea su único autor. Se juzgan como trabajos de un alumno de Bach (Wilhelm Friedemann o Carl Philipp Emanuel, quizás) escritos bajo su supervisión y seguramente con su ayuda. Son indudablemente de Bach los preludios de esta serie los números 5 y 6 en do Mayor y do menor. El laúd era un instrumento muy popular en la época barroca. De manera que había incluso la denominación “*style lute*” para indicar un determinado modo de escribir que instrumentalmente era propio no sólo del laúd, sino también de otros instrumentos de la familia de cuerda punteada, tales como la vihuela. J.S.Bach, que según algunos musicólogos tocaba también el Laúd, escribió para este instrumento suites, preludios, fugas. También realizó transcripciones de algunas de sus obras para violín y violoncelo.

La secuencia rítmica del preludio en do menor, que no cambia hasta el penúltimo compás, crea una pulsación de *ostinato* que da énfasis a las modulaciones que se suceden compás tras compás. En cuanto a la interpretación, los octavos son staccato y los silencios de cuarto tienen que hacerse exactos. Este preludio tiene la peculiaridad de empezar en la tónica para terminar con una modulación a la dominante. Todo el preludio está escrito como acordes rotos, que genera armonías que incrementan y decrecen la tensión generando una dinámica implícita.

---

<sup>19</sup> Mosca, Ludovica; J.S.Bach, *pequeños preludios*, p. 69, Ed. Boileau

<sup>20</sup> Organista y compositor alemán (1705-1772). Fue un gran difusor de la obra de Bach al copiar su música para teclado y otras obras. No se sabe con certeza si llegó a ser su alumno.

En cuanto a la forma, los preludios frecuentemente están formados como un encadenamiento de frases. La longitud de estas frases tiende a ser más irregular que en las formas simples, como binaria y ternaria donde los patrones de las frases son números pares preferentemente 2, 4, 8, 16. El número de secciones en un preludio teóricamente no está restringido, aunque encontrar más de seis partes es raro. La delimitación de las secciones esta dada por procesos cadenciales con una conclusión melódica si es que la hay.

Este preludio tiene 4 secciones bien diferenciadas por procesos cadenciales. La forma de este preludio podría ser Binaria: **A** (I) **B** (II, III, IV). La sección A comprendería del compás 1-14. Esta sección inicia con una cadencia a do menor para terminar modulando a sol menor. La sección B estaría dada del compás 14-43. Toda esta sección se mantiene en sol, elaborando cadencias sobre pedales de Dominante y Tónica.

Sección	Compases	Tonalidad	Progresión Armónica
I	1-7	do menor	Cadencia auténtica sobre pedal de Tónica
II	8-14	sol menor	Modulación de do menor a sol menor
III	15-34	sol menor	Progresión armónica compleja sobre pedal de Dominante
IV	35-43	sol menor	Progresión armónica compleja sobre pedal de Tónica. Cadencia auténtica final a Sol Mayor

### 3.3 CARL CZERNY

#### 3.3.1 Datos biográficos

Nació en Viena el 21 de febrero de 1791 y murió el 15 de julio de 1857. Maestro austríaco de piano, compositor, pianista, teórico e historiador.<sup>21</sup> De su autobiografía se sabe que su abuelo fue un violinista aficionado, y que su padre fue pianista, organista, oboísta y cantante. Czerny nació el mismo año de la muerte de Mozart. Empezó sus estudios musicales con su padre y a los diez años ya era capaz de tocar fluidamente a Mozart y Clementi. Sus primeros intentos de composición empezaron cuando tenía siete años de edad. En 1799 empezó a estudiar las composiciones de Beethoven bajo la supervisión de Wenzel Krumpholz, violinista en la orquesta de la ópera de la corte, quien lo presentó ante Beethoven cuando tenía diez años. Czerny tocó para Beethoven el primer movimiento del concierto de Mozart K503, la sonata *pathétique* y el acompañamiento de Adelaide. Beethoven quiso darle clases a Czerny varias veces a la semana y le pidió al padre de Czerny que le consiguiera el libro de C.P.Bach. Czerny describe las primeras lecciones consistiendo en escalas y técnica, seguidas del libro de C.P.Bach. Las clases se interrumpieron en 1802. Sin embargo, Czerny siguió teniendo contacto con Beethoven a quien le pedía que revisara sus composiciones publicadas.

En 1800 hizo su debut en Viena interpretando el concierto de Mozart K491. Era reconocido por su interpretación de las obras de Beethoven. En 1806 interpretó el primer concierto en Do Mayor de Beethoven y en 1812 el "Emperador". En 1816 daba recitales en su casa con programas exclusivamente de la música para piano de Beethoven. Aunque su ejecución era muy apreciada por los críticos, no siguió una carrera de concertista. En 1805 realizaría una gira pero la canceló por razones de inestabilidad política, el ingreso bajo de su familia. En este momento decidió mejor dedicarse a enseñar y componer que a seguir una carrera de pianista

---

<sup>21</sup> Badura-Skoda, Paul.; *Czerny's On the proper performance of all Beethoven's works for the piano* (Vienna, 1963) ed. Universal

virtuoso. Paso algún tiempo con Clementi cuando estuvo en Viena en 1810, familiarizándose con su método de piano, el cual Czerny admiró grandemente y lo incorporó a su pedagogía. (su opus.822 se titula "Nuevo *Gradus ad Parnasum*) A una edad muy temprana empezó a enseñar a alumnos de su padre, y para los 15 años ya cobraba bastante bien sus clases y tenía muchos alumnos. En 1815, Beethoven le pidió que le diera clases a su sobrino, Carl. Como su reputación de maestro creció, a la edad de 21 años estaba dando 12 lecciones diarias de 8 am a 8 pm, hasta que en 1836 dejó completamente de dar clases. En 1821, Liszt, con nueve años de edad, empezó a tomar clases por dos años con Czerny, quien dijo de Liszt que nunca antes había tenido un estudiante tan talentoso, trabajador y comprometido como él. Czerny enseñó también a Kullak, Thalberg, Heller. En 1802, Czerny empezó a copiar fugas de J.S.Bach, sonatas de Scarlatti y otros trabajos de compositores antiguos. Aprendió a orquestar de copiar las dos primeras sinfonías de Beethoven, y algunas de Haydn y Mozart. En 1842 publica una autobiografía. Murió en Viena a la edad de 66 años. Nunca se casó y no tuvo parientes muy cercanos. La obra de Czerny fue criticada por Robert Schumann, pero fue bien vista por otros compositores, como Chopin, con quien tuvo algunos encuentros y mantuvieron correspondencia. Liszt tuvo un gran aprecio a su maestro, y de quien tomo música para incluirla en su Hexamerón, y a quien dedicó sus estudios trascendentales.

### Obra

Czerny dividió su trabajo en cuatro categorías: 1. Estudios y ejercicios. 2. Piezas fáciles para estudiantes. 3. Piezas brillantes para conciertos, y 4. Música seria. Compuso música basada en himnos, música folclórica y canciones conocidas, para otros instrumentos y géneros, como música sinfónica, música de cámara, así como música coral sacra. También hizo arreglos de óperas, ballets, sinfonías, oberturas y oratorios de compositores como, Auber, Beethoven, Bellini, Handel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Weber, Rossini, Wagner.

Entre sus obras pedagógicas están, la *fantasie-schule*, op. 200 y 300, en la que propone un enfoque sistemático para improvisar preludios, modulaciones, cadenzas, fermatas, fantasías, variaciones, fugas y *capricios*. La *schule des Fungenspiels*, op. 400, se compone de 12 pares de preludios y fugas con la intención de tocar a varias voces. Su trabajo más sustancial, op. 500, cubre distintos temas, como improvisación, transposición, lectura, mantenimiento del piano. El cuarto volumen incluye consejos sobre la interpretación de obras de Chopin, Liszt, Bach y Haendel. La escuela de la destreza op. 740 y la escuela de la velocidad op. 299 están entre los más estudiados por los pianistas.

#### a. .2 Contexto histórico social

Las ideas de la Ilustración o Siglo de las Luces estuvieron presentes desde el siglo XVIII en adelante, aunque se suele decir que terminó con la revolución francesa.<sup>22</sup> Sobre las suposiciones y creencias básicas comunes a filósofos pensadores de este periodo, quizá lo más importante fue una fe constante en el poder de la razón humana. A finales del siglo XVIII surgieron algunos cambios en el pensamiento de la Ilustración. Bajo la influencia de Rousseau, el sentimiento y la emoción llegaron a ser tan respetables como la razón. En el arte se habla de un periodo clásico en el que los representantes principales son: Mozart, Haydn y Beethoven. La noción de que las obras de estos compositores constituyen un *periodo clásico o escuela*, surgió entre los escritores alemanes en el siglo XIX, en parte por la analogía con el clasicismo de Weimar. Los dos grandes exponentes del Clasicismo de Weimar con sus obras son: Goethe y Schiller, quienes ejercieron una influencia en filósofos como Hegel, Schopenhauer, Nietzsche. Algunos músicos como Mozart, Dukas, Beethoven, basaron composiciones en obras de estos escritores. El clasicismo es una corriente estética e intelectual que tuvo su apogeo en los siglos XVIII Y XIX, abarcando de 1730 a 1820, aproximadamente, inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la Grecia clásica. En la música, es

---

<sup>22</sup> Barnat, Jaime. "El Clasicismo", *Historia Universal*. Vol. III: La nueva Europa y el Absolutismo. Barcelona: Ediciones Namta, 2002, pp. 65-70.

considerado el estilo caracterizado por la evolución hacia una música equilibrada entre estructura y melodía. Los compositores que compusieron según el estilo clásico buscaron un arte equilibrado y dominado por la lógica. Su música se caracteriza por la elegancia, la naturalidad y una estudiada sencillez.

### 3.3.3 Análisis de las obras: **9 Estudios para piano op. 821**

En cuanto a la forma, los estudios pueden tener mayor libertad. Como formas libres pueden estar formados como un encadenamiento de frases. La longitud de estas frases tiende a ser más irregular que en las formas simples, como binaria y ternaria donde los patrones de las frases son números pares preferentemente 2, 4, 8, 16. El número de secciones en un estudio teóricamente no está delimitado. Puede ser que tengan una forma simple: binaria, ternaria.

Los estudios están concebidos como piezas que se enfocan y aíslan un aspecto técnico específico del instrumento, como son los estudios sobre notas repetidas, trémolos, trinos, octavas, acordes, arpeggios, escalas, etc. A pesar de ser estudios cortos, todos muestran secciones diferenciadas.

#### **No. 1 *Allegro, Do Mayor***

Este estudio presenta dos secciones determinadas por motivos contrastantes. Su dificultad técnica está en la velocidad y claridad de ejecución en la mano derecha. Todo el ejercicio está en Do Mayor. La tonalidad de Do Mayor en el piano presenta solamente teclas blancas, lo cual puede ser incómoda para la mano ya que los dedos largos: 2, 3, 4 se acomodan mejor en tecla negra por su longitud, como la en la escala de Si Mayor.

Forma Binaria: A – B – coda

<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidad</b>
A	1-4	Do Mayor
B	5-6	Do Mayor (con uso de cromatismo)
Coda	7-8	Do Mayor

Este estudio está hecho principalmente con elementos motivicos secuenciales. El primer tema esta dado en la tonalidad de Do mayor del c. 1-4 con un motivo melódico de dos tiempos que desciende secuencialmente por terceras en la mano derecha. La sección B está formada por dos secciones: c está formada por un motivo melódico de tres tiempos elaborado sobre la armonía de re menor con notas de adorno cromáticas que asciende secuencialmente por octavas en la mano derecha. Del compás 7-8 hay una coda elaborada con una escala descendente de Do Mayor.

### **No. 2 *Allegro*, Do Mayor.**

El estudio no.2 presenta dos secciones. La primera sección está elaborada con un modelo de un compás que se presenta 4 veces con variaciones armónicas. La segunda sección tiene dos semifrases de 2 compases cada una. La primera está elaborada con un motivo de escala de 4 sonidos ascendentes en progresión de terceras en el bajo; la segunda semifrase es una coda, hecha con escalas por movimiento contrario. La dificultad técnica es la regularidad rítmica, y la sincronización de las escalas por movimiento contrario.

Forma Binaria: A – B - Coda

<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>tonalidad</b>
A	1-4	Do Mayor
B	5-6	Do Mayor
Coda	7-8	Do Mayor

### No. 58 *Vivace*, la menor

El estudio 58 presenta para la mano izquierda escalas ascendentes en rangos de octava, y la progresión descendente por terceras de un motivo melódico. El estudio presenta una estructura en frases irregulares.

Forma: A+B+coda (binaria)

Sección	compases	Tonalidad
A	1-2	la menor melódica
B	3-7	la menor, con inflexiones a la subdominante menor, y la dominante mayor.
Coda	7-8	Cadencia auténtica a la menor

### No. 10 *Allegro*, Fa mayor

Este estudio se enfoca en la realización de un bajo de Alberti en la mano izquierda, mientras la mano derecha realiza un arpeggio ascendente staccato, y un descenso sobre notas del acorde con apoyaturas. La dificultad técnica del estudio está en mantener el acompañamiento del bajo de Alberti en un plano sonoro menor con una regularidad en el tempo, mientras la mano derecha tiene que ser muy expresiva tocando en forte.

Forma: A (a+a´+a´´) coda

Sección	Compases	Tonalidad
A	1-6	Fa Mayor
Coda	7-8	Fa Mayor

### No. 77 *Allegro*, si bemol menor

El estudio en si bemol menor tiene como característica principal que las manos van al unísono a la octava. Esto hace de este estudio que la dificultad técnica principal sea la sincronización de las dos manos. Se sabe que habrá un margen de error en la sincronización de las manos, pero hay un margen tolerable para el oído de manera que se tenga la sensación de que las dos manos siguen el mismo tempo. El estudio se presenta con la escala de si bemol menor melódica, armónica, y menor natural ascendente y descendentemente.

Pasajes como estos que no tienen un tema definido, y que se conocen como formas generales de movimiento, son por ejemplo: escalas que siguen un movimiento por grados conjuntos, ya sea ascendente o descendentemente. Transposición de algún motivo, arpeggios, acordes quebrados, evoluciones (figuraciones sobre una escala en progresión de segunda, terceras, etc)

Un pasaje parecido a este estudio sobre la misma escala de si bemol menor se encuentra en la polonesa heroica de Chopin, compases 30, 46, 78, 168.

Forma: Monotemático (A). Presenta forma general de movimiento sobre la escala de si bemol menor melódica, armónica y naturales.

### **No. 96 *Allegretto vivace*, si menor**

El estudio presenta en la mano derecha un motivo melódico que presenta bordados ascendentes, este motivo en la primera parte se mueve en una progresión descendente a intervalo de tercera. En la siguiente sección el motivo melódico con bordados descendentes, se mueve ascendentemente en progresión a intervalo de terceras. La coda esta realizada con un descenso siguiendo la escala de si menor natural, menor armónica y cierra con un arpeggio descendente de si menor. El acompañamiento del estudio es característico del vals.

La dificultad técnica en el estudio es lograr un toque en piano en un tempo vivace. Tocar en piano con buen sonido requiere de tener mucho control sobre la acción de los dedos al presionar el teclado. Para lograr una ejecución rápida se requiere de que el aparato motor (mano, brazo, dedos) esté libre de toda tensión. También es necesario elegir una digitación confiable para digitar las escalas en modo menor.

Forma: A – B – coda

Sección	Compases	Tonalidad
A	1-3	si menor natural y armónica
B	4-6	si menor melódica y menor natural
Coda	7-8	si menor natural y armónica.

#### **No. 46 *Allegro*, Si mayor**

El estudio 46 presenta pasajes de escalas ascendentes y descendentes sobre Si mayor alternando con figuraciones melódicas sobre acordes. Tiene un acompañamiento característico de vals. Las frases de dos compases están presentadas a manera de pregunta (primer compás) con un movimiento melódico descendente por grados conjuntos (escala), y respuesta (segundo compás) movimiento ascendente sobre arpeggios. El estudio está hecho siguiendo formas generales de movimiento de escalas y arpeggios. En cuanto a forma es binaria con una coda.

Forma: A (a- a´) –B – Coda

Secciones	Compases	Tonalidad
A	1-4	Si Mayor
B	5-6	Si Mayor
Coda	7-8	Si Mayor

### No. 95 *Vivace*, Re mayor

Este estudio presenta el problema técnico de notas repetidas con salto de octava en la mano derecha, mientras la mano izquierda presenta un acompañamiento polifónico. Tiene forma Binaria. Las dos frases contienen secuencias que se mueven a intervalos de segundas descendentes. El modelo de la secuencia es de 1 tiempo en compás binario de subdivisión ternaria 6/8.

Forma: A (a+a'): Monotemático

Sección	Compases	Tonalidad
a	1-4	Re Mayor, inflexión a la Dominante: La Mayor
a'	5-8	Re Mayor

### No. 153 *Molto Allegro*, Do mayor

El estudio 153 presenta la escala cromática tocada en octavas alternando las dos manos. También presenta trémolos de dos notas en octavas sobre la escala de Do Mayor y los acordes de Dominante y Tónica en la Coda.

Este estudio necesita tocarse en forte, lo cual podría generar cierta tensión en la mano. Una consideración práctica para este estudio es tocarlo con la intervención del antebrazo. En la fase de estudio se tocará *leggiero* y en lento, para después llegar al *molto allegro* en forte.

Un pasaje como el de la sección A de este estudio se encuentra en el estudio trascendental no.4 "*Mazeppa*" de Franz Liszt, compás 61-62. En cuanto a la forma, es Binaria. La sección A está compuesta por la repetición de un modelo, que es la escala cromática ascendente.

Forma: A (a+b) – Coda: Monotemático

<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidad</b>
a	1-3	Escala Cromática
b	4-5	Do Mayor
Coda	6-8	Do Mayor

### 3.4 FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN

#### 3.4.1 Datos biográficos

Nació el 1 de Marzo de 1810 en Zelazowa-Wola, y falleció en París el 17 de Octubre de 1849.<sup>23</sup> Fue el segundo de cuatro hijos. Sus padres fueron Mikolaj Chopin y Tekla Justyna Kryzanowska. Ese mismo año su familia se muda a Varsovia, ya que su padre tiene una oferta de trabajo como maestro de Francés en el liceo de Varsovia. Sobre los primeros años del músico, por desgracia, no se sabe nada con exactitud. De 1816 a 1822 recibió clases de piano por parte de Zywny. A la edad de 7 años comenzó a presentarse en público y a componer sus primeras piezas (dos polonesas y una marcha militar), lo que hizo que lo compararan con Mozart y su viejo contemporáneo, Beethoven. En 1823 ingresa al Liceo de Varsovia, pero continúa con las clases de piano bajo la dirección de Zwyny. En 1826, Chopin empezó a estudiar oficialmente teoría de la música, Armonía (bajo figurado) y composición con el compositor polaco Jozef Elsner en el conservatorio de Varsovia, por tres años. Elsner notó el talento y genialidad de Chopin y dejó que Chopin se realizara de acuerdo a las leyes de su propia naturaleza. En su evaluación se lee: "Chopin. F., alumno de tercer año, talento excepcional, genio musical" En 1827 termina sus estudios clásicos, su familia se muda al palacio de Krasinski. Chopin vivirá ahí hasta que en 1830 deje Varsovia. En 1827 su hermana Emilia había fallecido de tuberculosis, y su padre morirá de lo mismo en 1844.

En 1828, viajó a Berlín, donde conoció algunas óperas, fue a conciertos, vio a Carl Friedrich Zelter, Felix Mendelssohn. De regreso de su viaje en 1829, Chopin escuchó en Varsovia a Nicolo Paganini y al pianista y compositor alemán Johann Nepomunuk Hummel. Tres semanas después de terminar sus estudios en el conservatorio de Varsovia, Chopin debutó en Vienna. Ahí dio dos conciertos, y recibió comentarios muy favorables, alguno notaron su tono tan débil en el piano.

---

<sup>23</sup> Gavoty, Bernard. *Chopin*. Barcelona: Vergara (2006), pp. 31-32

En Varsovia, debutó su concierto para piano, no. 2 op.21 enfrente de 900 personas el 17 de marzo de 1830. El mismo año, pero en octubre dio su segundo concierto, donde tocó el concierto en mi menor. La publicidad que circundó a estos conciertos no fue del agrado de Chopin, y pensó que el camino del pianista concertista para presentarse en público no era para él. Esta incertidumbre sobre su futuro fue un factor principal en la depresión que sufrió el último año que estuvo Chopin en Varsovia. Pero también por problemas inherentes a un joven de 19 años. Para entonces estaba enamorado de una cantante llamada Konstancja Gladkowska. Esto se sabe por cartas que escribió Chopin a su amigo del liceo, Tytus Woyciechowski. En noviembre de 1830, Chopin deja Varsovia sin saber que no regresaría. El viaje a Vienna lo realiza con su amigo Tytus. La intención era emprender un viaje por Europa. Al llegar a Vienna su amigo regresa porque Polonia fue invadida y quería enrolarse. Chopin lamenta haberse alejado de Polonia, pero su amigo lo convence de no regresar y de apoyar la causa de otra manera. Chopin estuvo 8 meses en Vienna, donde no le fue posible destacar, ya que los polacos ya no eran bienvenidos. Fue en Vienna donde compuso nueve mazurkas, op. 6 y 7.

El 29 de julio de 1831 Chopin deja Vienna. Estuvo en Munich un mes y por camino de Stuttgart llegó a Paris. Su estancia en Stuttgart fue difícil, ya que tuvo momentos de indecisión. Estaba lejos de su familia y dependía del dinero que le enviaba su padre. Pero cuando supo que Polonia había sido tomada por los rusos no tuvo pretensiones de regresar, pero lamentó mucho esta situación. Y llegó a Paris. Cuando Chopin llegó a Paris quedó abrumado de su vida cultural, la oleada de pianistas, la ópera. Llegó en Septiembre de 1831. Con miras a entrar en la comunidad musical de Paris empezó a tomar lecciones con el afamado pianista Friedrich Kalkbrenner. En febrero de 1832 Chopin dio un concierto que generó gran admiración y buenos comentarios de parte de Robert Schumann y el musicólogo Francois-Joseph Fetis. A pesar de esto Chopin se dio cuenta de que a su sonido en el piano era más adecuado para recitales de salón. Chopin conoció en Paris a celebridades como Franz Liszt, Hector Berlioz, Eugene Delacroix. Chopin empezó a dar clases de piano de donde obtenía buenos ingresos. Tocaba ocasionalmente en

público y más frecuentemente en salones. Llego a dar poco más de 30 conciertos en su vida.

En 1835 Chopin fue a Carlsbad, donde, por última vez vió a sus padres. En 1836 Chopin propuso matrimonio a María, pero no se logró su matrimonio en Dresden. Chopin escribió esta experiencia en su vals en La bemo mayor, el vals del adiós. Op.69.1 En 1836 en una reunión de la condesa Marie D'agoult, amiga de Franz Liszt, Chopin conoce a George Sand, por quien al principio no se siente atraído. En abril de 1838 Chopin se vuelve a encontrar con George Sand y ambos se sienten atraídos e inician una relación que duraría hasta 1847. En 1838-9 realizan un viaje a Mallorca. En el monasterio de Valldemosa Chopin empieza a escribir sus preludios. La salud de Chopin empieza a decaer y tienen que dejar la isla. Tiene que estar en reposo. Se traslada a Nohant con George Sand, donde estará los veranos, y en invierno estará en Paris enseñando y tocando ocasionalmente. Fue en Nohant donde tuvo las mejores condiciones para componer y será por los ocho años siguientes un lugar importante en la vida de Chopin. Hacia 1846 la relación con Sand se vio con problemas y terminaron su relación de 9 años. Chopin continuó dando clases y fue convencido a dar un concierto. Los acontecimientos de la revolución de 1848 obligaron a Chopin a irse a Londres con la ayuda de su alumna Jane Stirling. Aquí dio conciertos. Su salud se deterioró bastante. En noviembre de 1848 Chopin regresa a Paris. Su situación económica no es buena. En 1849 su hermana Ludwika llegó a Paris. En octubre de 1849 Chopin fallece.

## Obra

La obra de Chopin es esencialmente para piano. Compuso 3 sonatas para piano, 5 rondos, 4 scherzos, 4 baladas, 17 polonesas, 58 mazurkas, 20 valsos, 3 écossaises, 28 preludios, 4 temas con variaciones, 4 impromptus, 21 nocturnos, 27 estudios para piano, 2 conciertos para piano, 1 fantasía, 1 barcarolle, 1 berceuse, 1

bolero, 1 tarantella, 1 contradanza y fuga, 1 *cantabile*, 1 *andante spinato* y grade polonesa, 1 marcha fúnebre.<sup>24</sup>

### 3.4.2 Contexto histórico social de las obras y sus autores

Como antecedentes políticos relevantes estuvieron el congreso de Viena, que fue una conferencia internacional convocada, según los acuerdos adoptados mediante el Tratado de París del 30 de mayo de 1814, con el objeto de restablecer las fronteras territoriales de Europa una vez concluidas las Guerras Napoleónicas con la abdicación de Napoleón I Bonaparte.<sup>25</sup> La reunión se celebró del 1 de noviembre de 1814 al 8 de junio de 1815 en Viena, capital del Imperio Austriaco, y los pactos a los que se llegó tuvieron una vigencia casi inamovible en los territorios orientales y centrales europeos hasta el final de la primera Guerra Mundial, en 1918. Otro acontecimiento político de importancia fueron las revoluciones de 1848: una serie de insurrecciones acaecidas en diversos países europeos donde habían fracasado los intentos de llevar a cabo reformas económicas y políticas. Estas revoluciones, de carácter liberal democrático y nacionalista, fueron iniciadas por miembros de la burguesía, que reclamaban gobiernos constitucionales y representativos, y por trabajadores y campesinos, que se rebelaban contra el aumento de las prácticas capitalistas que les estaban sumiendo en la pobreza. Estas peticiones se unieron a consideraciones nacionalistas en aquellos pueblos sometidos a un gobierno extranjero que consideraban necesario crear un Estado propio, sobre bases liberales, para garantizar su carácter nacional. Tal fue el caso de alemanes, italianos, checos, húngaros y rumanos. Pese a que los logros alcanzados gracias a las revoluciones de 1848 no perduraron, este movimiento ejerció una influencia a largo plazo en los gobiernos europeos al minar el concepto absolutista de la monarquía y promover una corriente en favor del liberalismo y el socialismo.

---

<sup>24</sup> Gavoty, Bernard. "La obra". *Chopin*. Barcelona: Vergara. 2006, pp. 391

<sup>25</sup> "la época y el arte", *Ars Magna. Historia del arte Universal*. Vol. IX: El siglo XIX. España: Planeta (2008), pp. 11-20

Fue en el siglo XIX que el término *romanticismo* se utilizó para describir un nuevo espíritu que abarcó a las artes, el pensamiento filosófico, político y científico. El romanticismo se manifestó en distintos países, en momentos distintos, tomando distintas formas, y nunca llegó a ser un movimiento coherente. Sin embargo, el movimiento del Romanticismo se acepta que comprende de finales del siglo XVIII a principios del siglo XX. En su sentido original, la palabra *romántico*, deriva de “romance”, antigua lengua de Francia, y de aquí el término aplicado a los poemas y cuentos, caracterizados por una imaginación aventurada que era típica de su literatura. “Romántico” llegó a significar a finales del siglo XVII algo extravagante, que se salía de las normas aceptadas.<sup>26</sup> El espíritu del Romanticismo en todas sus manifestaciones enfatizó el aparente dominio de la emoción sobre la forma y el orden. Los nuevos lemas fueron: imaginación, sentimiento, vivencia, añoranza. Surgió en Alemania como una reacción contra el culto a la razón de la Ilustración. En la jerarquía de las artes, la música es promovida al rango más elevado, es decir, al extremo opuesto de la bajo condición a la que la estética racionalista la había confinado. Se invierten los papeles de la jerarquía tradicional de los géneros: la música vocal cede su posición secular de primacía a la música instrumental. Una parte importante de la nueva estética es la idea de la “música absoluta”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> De Riquer, Martín. “Qué es el Romanticismo”. *Historia de la Literatura Universal*. Vol. VII: Romanticismo y Realismo. Ed. Bansa Planeta. España. 2002, pp. 180

<sup>27</sup> Di Benedetto, Renato. “La Concepción Romántica de la Música”, *Historia de la Música*. Vol. VIII: El siglo XIX. Madrid: Turner (1982), pp. 6-8

### 3.4.3 Análisis de las obras:

- **Nocturno, do sostenido menor Op. Póstumo**

Nocturno<sup>28</sup>, del francés, *nocturne* (de la noche). Es una composición para piano del periodo romántico del siglo diecinueve de carácter meditativo y calmado generalmente. Entra en las composiciones de formas libre sin estar sujeta a características especiales de forma y ritmo, aunque toma la forma ternaria A-B-A' conocida como *forma de canción* frecuentemente. El término nocturno se aplica a composiciones de estilo de sereno, abandono poético-contemplativo; también se empleaba primitivamente como sinónimo de serenata, casación o divertimento. El término se ve frecuentemente como título en música del siglo XVIII, pero la forma francesa del término fue usada con John Field en piezas líricas para piano compuestas entre 1812 a 1836. Los nocturnos de Field son importantes históricamente como antecedentes de los nocturnos de Chopin. La escritura es claramente idiomática, sacando provecho de los sonidos de los nuevos pianos; el pedal de *sostenuto* ayudó a que el acompañamiento armónico de la mano izquierda pudiera expandir su rango a diferencia del acompañamiento del Bajo de Alberti. Las melodías de sus nocturnos transfirieron al teclado el estilo cantable de la ópera italiana. Los nocturnos fueron compuestos por pianistas compositores como Liszt (*liebesträume*), Schumann (*Nachtstücke* op.23), J.B.Cramer, Czerny, Kalkbrenner, Thalberg, etc.

En el siglo XVIII, la palabra *notturmo*, que en particular usaba Haydn, designa una serenata sin relación alguna con la forma que ilustrará Chopin. Un poco más tarde, el irlandés John Field, alumno de Clementi, crea el nocturno romántico, definido por Marmontel en los siguientes términos: "Fue el inventor de un género de piezas breves características: una especie de ensoñaciones, de meditaciones, en las cuales un pensamiento tierno, a veces un poco amanerado, es acompañado muy a menudo por un bajo ondulado en arpeggios, o en acordes quebrados,

---

<sup>28</sup> Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*, ed. Ricordi. p. 175

mecimientos armonioso que sostiene la frase melódica y la anima con lo imprevisto de sus modulaciones, aunque dialoga con ella muy rara vez. Desde sus años de escuela, Chopin conoce los nocturnos de Field.

Los 20 nocturnos para piano de Chopin<sup>29</sup>, ocupan un lugar prominente en la historia del género. El nocturno en Mi bemol op.9. no. 2 y no. 3 muestran la influencia de los nocturnos de John Field por el estilo de acompañamiento y el elemento melódico. Los nocturnos de Chopin muestran una gran intensidad emocional y una inventiva melódica en un grado muy complejo. Su Armonía tiene elaboraciones contrapuntísticas y algunos no siguen la forma ABA usada por Field. El nocturno pasivo op.32 no.1 en Si mayor termina en si menor con una coda abrupta en estilo de recitativo que aparenta contradecir en términos emocionales lo anterior, mientras el op.15 no.3 en sol menor tiene la inusual forma AB sin la recapitulación del material inicial.

Desde un punto de vista pedagógico Mikuli comentó<sup>30</sup>, *“los nocturnos de Field y de Chopin figuraban como Etudes, ya que por medio de ellos el alumno aprendería a reconocer, amar y producir el hermoso fraseo del tono vocal y el legato”*. Gretsh comentó: *“durante la lección, Chopin tocó como nunca antes lo había escuchado. Parecía que quería alcanzar el ideal de su alma poética; la primera vez que tocó para mi sus Nocturnos, se disculpó por no haberlo “dicho” en la manera que le hubiera gustado que lo escuchara, y los repitió logrando una mayor perfección”*.<sup>31</sup>

Este nocturno tiene una historia complicada. Enviado por Chopin a su hermana en la primavera de 1830, y publicado en 1875, no fue titulado “nocturno” por Chopin mismo, la pieza cita el tema que abre el último movimiento del concierto para piano en fa menor,

---

<sup>29</sup> Gavoty, Bernard. *Chopin*. Ed Vergara. p.432

<sup>30</sup> Mikuli en “Nocturnos, desde un punto de vista pedagógico”, *Chopin, pianist and teacher*. Jean Jacques Eigeldinger. Reino Unido: Cambridge University Press. 2008, pp. 77

<sup>31</sup> ídem

Pianoforte.



Tamas Vasary, pianista comenta: “si uno no supiera de la alusión, uno aún tendría la impresión de que ambas obras tienen el mismo ambiente emocional”.

La obra tiene una introducción tranquila y solemne hecha con una progresión de acordes que llevan a la dominante. En esta introducción es muy importante respetar los valores de nota y hacer notar los silencios con su duración exacta para lograr el efecto dramático de la introducción, para seguir con el tema inicial del nocturno. La melodía del primer tema es de un carácter muy lírico y cantable. La pieza presenta un contraste con el un interludio en estilo de danza que comprende del compás 33 al 44, en donde el tiempo podría ser más rápido como algunos pianistas lo tocan, otros sugieren que no se mueva el tiempo. La coda presenta escalas en la mano derecha sobre la escala de c# menor natural de distintas extensiones que llegan siempre al sol # 5.

La forma de este nocturno es Ternaria compleja: Introducción+(A+B+A')+coda

Secciones	Compases	Tonalidades
Introducción: a+a	1-4	do# menor, con semicadencia a la dominante con el acorde de sexta alemana
Sección A a	5-12	do# menor, con semicadencia a la dominante
a'	12-20	fa# menor – do# menor

Sección B		
b	21-28	Modulaciones a La Mayor ( <i>bVI</i> Submediante Mayor), <i>fa#</i> menor (subdominante menor),
c	28-33	<i>do#</i> menor (tónica menor),
Coda de la sección B	33-45	<i>sol#</i> Mayor (Dominante Mayor).
Ritornello (sección A')	46-58	<i>Do#</i> menor, inflexión a la subdominante menor ( <i>f#</i> menor), <i>do#</i> menor
Coda	58-65	<i>do#</i> menor

- **Mazurka, Fa mayor Op. 68, No. 3 Póstumo**

La mazurca (del polaco, *mazur*) es una danza polaca de la región de Varzovia.<sup>32</sup> La mazurca se caracteriza principalmente por sus cadencias femeninas y la frecuencia de la fórmula corchea con puntillo seguida de semicorchea (o una pausa en lugar del puntillo) sobre el primer tiempo. El nombre genérico "mazurka", cubre tres formas de danza populares, muy distintas entre ellas: la *mazurka*, el *kujawiak*, la *oberek*. Todas en compás ternario, con el acento principal en los tiempos débiles (segundo, y ocasionalmente el tercero). Estas danzas difieren en su origen geográfico, su coreografía, el contorno melódico, su acentuación rítmica y su tempo. Chopin usó en sus mazurkas las tres formas de danzas, como en el op.7 no 3 donde están presente las tres formas en una sola pieza.

Las características de las danzas que Chopin utilizó en sus mazurkas, son:

- Mazurka. Tiene un carácter enérgico en cuanto al zapateo y los giros en la danza, se baila en parejas en círculo, en tiempo ternario de 3/4 ó 3/8 (cuarto= 160-

<sup>32</sup> Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*. Ed. Ricordi, p.225

180) caracterizada por un constante desplazamiento del acento, el cual cae principalmente sobre el segundo y tercer tiempo de acuerdo al estilo de los primeros intérpretes, quienes tienen por regla acentuar el segundo tiempo, o el primero y el segundo tiempos cada cuarto compás. Por razones prosódicas, cuando la mazurka se canta, el acento cadencial cae en la nota de valor más largo cada cuarto compás, de esta manera, el acento podría caer en el tercer tiempo, del segundo al tercero, o del primero al tercero.

- Oberek. Danza polaca, en compás ternario, con un carácter similar a la mazurka, pero es reconocible por su tempo rápido. La danza surge de la región de Varsovia, pero el nombre de la danza no tiene un lugar de origen. Es una danza solamente instrumental en 3/8 (octavo= 180-240), con giros rápidos, frecuentes cambios de dirección y momentos en los que el danzante levanta a su pareja. Debido a su tempo rápido, tiene un acento vigoroso sobre el segundo tiempo al final de cada periodo. En modo mayor la danza se acompaña de gritos y estampidos, zapateado.
- Kujawiak. Se originó en Kujawy (al suroeste de Torún). Es la danza con tempo más lento que se baila, con giros más suaves para las parejas, está en ¾ (cuarto=120-160), con temas de cuatro compases usualmente en modo menor. Los acentos fuertes son poco usados, el acento principal está sobre el segundo tiempo de cada cuarto compás. Hay un frecuente uso del rubato.<sup>33</sup>

En el siglo XVII la popularidad de la mazurka se extendió en Polonia. Augustus II, príncipe de Sajonia y rey de Polonia introdujo la danza en las cortes de Alemania. Con la ocupación de Polonia, la danza fue adoptada por los músicos de las cortes de Rusia y campesinos. Las primeras mazurkas habrían estado acompañadas por el *gajdy* o *dudy* (Cornamusas polacas) con su característico bordón en la tónica, o en la tónica y dominante. Agrupaciones con violines, tambor, armónica se hicieron populares. Tradicionalmente la melodía pudo ser

---

<sup>33</sup> Eigeldinger, Jean Jacques, *Chopin pianist and teacher, as seen by his pupils*, Cambridge University Press, 1986, pp. 145

tocada por la *fujarka* (pipa de pastor) e instrumentos de cuerda graves se agregan al acompañamiento. Estructuras melódicas son, por ejemplo: AABB, AABC, AAAB, ABBB. El rubato es especial de la interpretación, con acentos y dinámicas que enfatizan los gestos del baile, especialmente el zapateado o saltos sobre los acentos desplazados sobre el segundo y terceros tiempos del compás.

La siguiente tabla muestra patrones rítmicos comunes en la mazurka:



Las Mazurkas de Chopin son los ejemplos más famosos de este género, La danza se hizo popular en la clase alta de París algún tiempo antes de que llegara Chopin. En sus mazurkas la danza se convirtió en una pieza estilizada de salón del siglo XIX, así como en un símbolo de su país nativo. Chopin reconoció la importancia de haberse criado en Varsovia. Aunque no consideró que sus mazurkas como las escribió se danzaran, muchos rasgos de las danzas folclóricas son claramente distinguibles en sus mazurkas. La influencia de la ejecución tradicional de sus Mazurkas es evidente en su escritura musical, por ejemplo, el bordón y la melodía alta de la sección media de la Mazurka op. 68 no.3. En cuanto a estructura, melodía, ritmo y armonía, se revela la influencia folclórica tradicional de estructuras de uno o dos compases, patrones melódicos de pregunta y respuesta. Los patrones de acentuación de la mazurka dominan en su escritura, con las variaciones rítmicas y de tempo características de la mazurka, oberek y kujawiak siendo libremente intercambiables, en algunos casos usando las tres en la misma pieza como en el Op.7 no.3. Chopin recurría al uso de modos, como el lidio con su cuarta aumentada, (op.24 no.2; op. 68 no. 3) como se ve en el siguiente fragmento:

**Ex.3** Chopin: op. 68 no.3  
**Poco più vivo**

el frigio (op.41 no1-2) y eolio (op.17 no.4) Muchos ejemplos que exploran modulaciones y cromatismos, además de las inflexiones usadas del folclor, hicieron que algunos críticos las denominaran como algo “exótico

La mazurka en Fa mayor (Op. 48 no.3) compuesta en 1829-30, tiene un pasaje que aparentemente tienen una melodía original folclórica, sobre un pedal que imita a la cornamusa. En apariencia sencilla por la escritura, la pieza tiene dificultades técnicas importantes. Es importante mantener la duración de los valores largos de blancas y mantener el tiempo en tres. Los ritmos con puntillos tienen que estar bien articulados con carácter militar. En la sección donde hay desplazamiento de acento se puede contar como 1 2, 1 2, 1 2. El tempo de cuarto igual a 132 es adecuado.

La forma de esta mazurka es Ternaria compleja:

<b>A (binaria)</b>	<b>B</b>	<b>A' (Ritornello)</b>
(a+a')+b+a	b+b'	a+a'

<b>Secciones</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidades</b>
<b>A</b>		
a	1-8	Fa Mayor con semicadencia a la dominante
a'	9-16	Fa Mayor
b	17-24	La Mayor (mediante mayor)
a'	25-23	Fa Mayor
<b>B</b>	33-44	Si bemol Lidio ( IV modo de Fa mayor)
<b>A'</b>		
a	45-52	Fa mayor con semicadencia a la dominante
a'	53-60	Fa mayor

- **Vals, Re bemol mayor Op. 70, No. 3**

El vals es una danza moderna en compás de  $\frac{3}{4}$  de movimiento y carácter variables.<sup>34</sup> Generalmente se compone de una introducción deliberadamente extraño al del mismo Vals. Después de una breve entrada en tiempo de vals, comienza el cuerpo del trozo, que consta, comúnmente, de 5, 4, y a veces, de 3 partes, llamadas números. Estos números son temáticamente diferentes entre sí, y en tonalidades distintas. Cada número consta, a los sumo, de dos periodos, deliberadamente independientes entre sí, y cuyas relaciones temáticas son, de propósito, excluidas. Tan sólo cuando un número se compone de tres períodos, el

<sup>34</sup> Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*. Ed. Ricordi. p, 226.

tercero es la reexposición del primero. Este es el tipo de valsailable, cuyos modelos más célebres pertenecen a Johann Strauss, padre e hijo.

Catorce valeses, seis de ellos póstumos, compuestos entre 1829 y 1847: tal es el catálogo de estas obras graciosas y nostálgicas, de las cuales Chopin exigía ante todo que “no fuesen bailadas, porque no estaban destinadas a ello”. Tampoco admitía que se les considerase “música de salón”. Alfred Cortot tiene razón cuando distingue tres estilos en la cadena de valeses de Chopin: los brillantes, que evocan a pesar del deseo del autor los salones de baile donde giran las parejas; una serie de valeses de salón de los cuales Chopin es el creador: piezas soñadoras, que a veces despiertan con un ritmo de mazurka, destinadas al ensueño y, por último, los valeses alusivos, en los cuales el ritmo que caracteriza esta forma musical languidece en beneficio de la poesía. Como en otros casos, los números de opus están lejos de corresponderse con los datos cronológicos de creación.

Sobre esta obra deliciosamente polifónica, compuesta en 1829, Chopin escribe a Tytus Woyciechowski que evoca en ella a “*un ser encantado*”: Konstancja Gladkowska. Hace alusión a un pasaje amoroso, subrayado, cuyo significado no entenderá nadie, salvo su amigo: “*Pero sé que no es necesario llamarte la atención sobre ese detalle: tú mismo lo sentirás.*” Se refiere a la parte del *trío* del vals, Chopin comenta: “*la melodía que lleva el bajo debe dominar hasta que llega el mi bemol del violín en la parte superior, pero no necesito decírtelo, porque lo sentirás de todos modos.*”

La exposición presenta una elaboración contrapuntística; el *trío* (sección media) tiene el carácter másailable del vals. El vals podría terminar con la sección del *trío*. El *trío* a partir del siglo 17, se usó como la segunda de dos danzas que se alternaban; una típica forma es el minueto-*trío-minueto da capo*, como lo presenta este vals. El tempo sugerido de cuarto igual a 108, podría llevarse hasta 132.

La forma de este vals es: Ternaria compleja

<b>Sección: A (binaria)</b>	<b>Sección: B (ternaria)</b>	<b>Ritornello: A'</b>
(a+a)+(b+b)	(c+c)+(d+d)+(c+c)	(a+a)+(b+b)

<b>Secciones</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidades</b>
<b>A</b>	(1-32)	
a	1-8	Re bemol Mayor (Tónica)
a'	8-16	Re bemol Mayor
b	16-24	Re bemol Mayor
b'	24-32	Re bemol Mayor
<b>B</b>	(33-74)	
c	33-41	Sol bemol Mayor
c'	41-48	Sol bemol Mayor (Subdominante)
d	49-57	Re bemol Mayor
c	58-67	Sol bemol mayor (Subdominante)
c'	67-74	Sol bemol Mayor (Subdominante)
<b>Ritornello</b>	(75-106)	
a	75-82	Re bemol Mayor
a'	82-90	Re bemol Mayor
b	90-98	Re bemol Mayor
b'	98-106	Re bemol Mayor

- **Preludio, mi bemol menor Op. 28, No. 14**

Originalmente, la palabra *prelude*, del francés, significa nada más que introducción. El preludio no define nada en cuanto a estructura, textura, forma, organización métrica, melódica, armónica, o en cuanto al carácter de la música. La única implicación de la palabra *preludio* es que originalmente esta forma sirvió como un tipo de introducción a una subsecuente, o generalmente pieza más importante.

Chopin compuso 26 preludios, 24 de ellos pertenecen al Op. 28, compuestos entre 1835 y 1839, algunos en Valldemossa, y Majorca, donde Chopin pasó el invierno de 1938-39 a donde realizó el viaje en compañía de George Sand para salir del clima de Paris. Los preludios por varias razones están relacionados a los estudios op. 10 y 25. Mientras los compuso tuvo una idea similar a J.S. Bach con el clave bien temperado. Como su predecesor, Chopin colocó los preludios en orden de tonalidades, sin embargo, con una diferencia; en el Clave bien temperado todas las tonalidades se mueven ascendentemente en orden cromático, mientras que Chopin ordenó su serie de preludios por tonalidades siguiendo el círculo de quintas ascendentes. Es sabido que Chopin estudio el clave bien temperado antes de componer sus preludios.

El preludio fue compuesto entre 1836 y 1839 y publicado en 1839, está dedicado a Camille Pleyel.<sup>35</sup> Parecería en cuanto a carácter –o el reflejo- del final de la sonata fúnebre esbozado en Mallorca. La pieza es de escritura atonal y de carácter trágico. Alfred Cortot lo subtítulo “*mar tempestuoso*”, mientras que Hans Von Bülow “*Miedo*”. El pianista Tamás Vasary comentó sobre este preludio: “*esta es una pieza, tortuosa y frustrada. Quiere ir en una dirección, como si fuera a*

---

<sup>35</sup> Baillie, Eleanor. (1998) *Chopin. A graded practical guide*. London: Kahn & Averill. p. 247

avanzar hacia adelante, luego se tambalea, y regresa. Es una obra cromática, alternando entre modo mayor y menor. Al final se llega a la tónica sin una dominante que preceda. Esta es la atmósfera que encuentro, por esta razón no lo toco rápido, porque perdería esta cualidad tortuosa, frustrada, tambaleante, contradictoria". El preludio 14, se parece al preludio 1 en su brevedad y su textura composicional. Es un preludio de elaboración motivica. El tema dura un compás. El preludio inicia con el tema repetido una vez, que se presentará después transportado a la dominante menor con variación, y por tercera vez se presenta como *ritornello* en la tónica menor de mi bemol menor con variación. Y termina con una coda sobre un pedal de tónica. Es una composición determinada motivicamente por un patrón de seis notas.

La forma es ternaria: A+B (desarrollo) + A´ (reexposición) + coda

Secciones	Compases	Tonalidad
A	1-4	mi bemol menor
Desarrollo	5-10	si bemol menor (inflexión a la Dominante menor)
Reexposición	11-15	mi bemol menor
Coda	16-19	mi bemol menor

- **Preludio, do menor Op. 28, No. 20**

Cuando Chopin viaja de París a Baleares, varios de los 24 preludios están terminados, la mayor parte del resto esbozados.<sup>36</sup> Muestra a su amigo Camille Pleyel, fabricante de sus pianos preferidos, los preludios terminados, y le confiesa su intención de componer hasta veinticuatro, según las doce tonalidades mayores y las doce relativas menores de la gama cromática. Pleyel se entusiasma, promete

<sup>36</sup> Gavoty, Bernard. *Chopin*. Ed. Vergara, p. 417-418

dos mil francos por la serie completa y entrega a Chopin quinientos francos a cuenta. Chopin confía a Gurmman: “*he vendido mis preludios a Pleyel porque le gustaron*” A los 24 preludios Op.24, se pueden agregar dos piezas del mismo estilo: un prelude op. 45, en do sostenido menor, que data de 1841, y otro en La bemol, sin número de opus, dedicado a su amigo Pierre Wolf en 1843.

Compuesto entre 1836 y 1839, publicado en 1839, dedicado a Camile Pleyel. Chopin originalmente finalizó la pieza en el compás 9. Basado en este prelude, Rachmaninov compuso sus variaciones sobre un tema de Chopin. H.V.Bulow subtituló este prelude “*marcha fúnebre*”, Alfred Cortot lo llamó “*funerales*”

Es un prelude corto, con acordes en valores de cuartos majestuosos en la mano derecha, contra octavas en la mano izquierda. El prelude es referido como el prelude de “acordes”. Fue originalmente escrito en dos secciones de cuatro compases, aunque Chopin más tarde agregó una repetición de los cuatro últimos compases en un plano sonoro más suave. Con una dinámica expresiva en crescendo antes de la cadencia final.

El prelude número 20, tiene una sonoridad de coral. Es conocida la devoción que tenía Chopin, entre otros músicos importantes, por Bach. En la música de Chopin algo que llama la atención, es el contrapunto que maneja y los recursos de armonización complejos que ya se ven en los corales de J.S.Bach. El prelude no. 20 presenta un motivo rítmico en recurrente en todo el prelude: cuarto + cuarto + octavo con puntillo y dieciseisavo + cuarto.

La sección A está formada por dos semifrases de dos compases cada una; la primera semifrase es una secuencia. La segunda semifrase modula a la dominante. En esta sección se dan cuatro modulaciones: compás 1, a do menor; compás 2, a La bemol Mayor, compás 3, a do menor, compás 4, a Sol Mayor.

La sección *B* puede dividirse en dos semifrases; la primera semifrase presenta una inflexión a sol mayor por medio del acorde de sexta francesa, y el bajo presenta un movimiento cromático descendente desde la tónica hacia la dominante, como si fuera un bajo de lamento, un recurso usado en el barroco en temas dolorosos, como el *crucifixus* de la misa en si menor de J.S.Bach; en la segunda semifrase se llega a una cadencia perfecta auténtica a do menor. La sección *B* vuelve a repetirse con una dinámica en *pp* y una extensión de un compás más al final, reafirmando la tónica de do menor.

Forma Ternaria: A (a+a'+b+b') B (c+d) B' (c+d)

Secciones	Compases	Tonalidad
<b>A</b>		
a	1	do menor (tónica menor)
a'	2	La bemol Mayor (submediante (bVI) Mayor)
b	3	do menor (tónica menor)
b'	4	Sol Mayor (Dominante (V) Mayor)
<b>B</b>	5-8	do menor
<b>B'</b>	9-12	do menor

#### **IV. Objetivos didácticos, dificultades técnicas y estrategias empleadas en las obras a presentar**

##### INTRODUCCIÓN

Como se mencionó al principio tocar el piano es una de las actividades humanas más complejas, ya que algunas actividades podrían usar sólo una de las áreas funcionales del cerebro, pero todas las áreas funciones cerebrales se combinan al tocar el piano.<sup>37</sup> El cerebro las debe coordinar, usarlas simultáneamente cuando se toca el piano. Tocar el piano es realizar un trabajo cerebral, y los pianistas necesitan estar conscientes de las diferentes áreas funcionales del cerebro que usan cuando tocan el piano. No de una manera general, sino de forma específica en todo momento. Si no, uno solo estaría tocando el piano como una habilidad física.

El cerebro tiene distintas áreas funcionales, como son:

- Función cognitiva, la cual es el proceso de saber y recordar;
- Función sensorial, la cual gobierna la sensación y la kinestesia;
- Función motora, la cual controla el movimiento;
- Función emocional, que se relaciona con los sentimientos.

Henrich Neuhaus<sup>38</sup> en su libro *el arte del piano* comenta sobre la adquisición de la técnica del piano:

1. Para alcanzar la técnica necesaria en la literatura pianística, hace falta poner en práctica las facultades anatómicas y motrices del cuerpo humano, desde el movimiento apenas perceptible de una falange de un dedo, del dedo mismo, de

---

<sup>37</sup> Mark, Thomas: *What every pianist to know about the the body*. GIA Publications, 2003, p.14

<sup>38</sup> (1888-1964) Maestro y pianista ucraniano.

la mano, del ante-brazo, del hombro e incluso de la espalda, en resumen, de toda la zona superior del cuerpo que tiene su punto de apoyo, por una parte, en la punta de los dedos sobre el teclado, y por la otra, sobre el taburete.

2. Es fácil tocar el piano, en cuanto visto como proceso físico, pero tocar bien es tan difícil como hacer cualquier cosa bien.
3. El piano es un mecanismo (delicado y complicado en grado sumo). El organismo humano debe adaptarse al instrumento y, de este hecho, el trabajo del pianista llega a ser en cierto modo mecánico. El sonido se obtiene por la transformación de la energía motriz de la mano o del brazo en energía sonora. La energía del golpe recibido por la tecla está en función de la fuerza (F) y de la altura (H) de la mano antes de que baje hasta el teclado. La velocidad (V) de la mano en el momento del golpe depende de (F) y (H). Estos elementos reunidos, más la masa (M) que está representada por los dedos, la mano y el antebrazo, determinan la energía recibida por la tecla.<sup>39</sup>

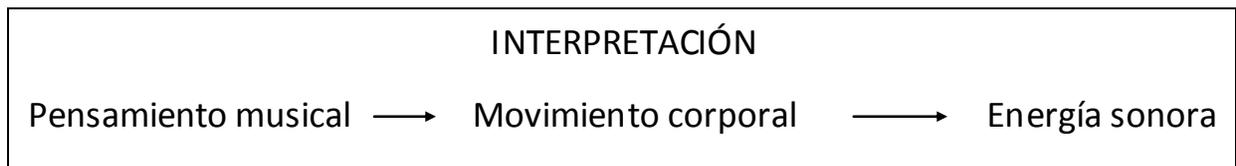
El esquema de enseñanza de los elementos de la interpretación al piano para Neuhaus es:<sup>40</sup>

Primera Etapa	Segunda Etapa	Tercera Etapa
<b>LA IMAGEN ESTÉTICA</b>	<b>LA MATERIALIZACION DE LA IMAGEN</b>	<b>DOMINIO DE LA TÉCNICA</b>
Está formada por los componentes del lenguaje de la Música: Armonía, Polifonía, Ritmo, Timbre, Agógica, Dinámica, Textura, etc.	El sonido en el tiempo, la concreción.	Conjunto de los medios necesarios para resolver el problema de la interpretación, del que forma parte el conocimiento del mecanismo del instrumento, y del aparato muscular y dinámico

<sup>39</sup> Neuhaus, Heinrich. El arte del piano. Madrid. Real Musical. 2001, pp. 87-90

<sup>40</sup> Idem, pp. 65

Para Neuhaus la “música” vive en nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra conciencia, en nuestro sentimiento, en nuestra imaginación. El instrumento existe fuera de nosotros, forma parte del mundo exterior objetivo. Es necesario aprender a conocerlo, a vencerlo para someterlo a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora.



### TRÍADA DE NEUHAUS

<b>TESIS</b>	<b>ANTÍTESIS</b>	<b>SÍNTESIS</b>
Música	Instrumento	Interpretación

#### **A. EL EJECUTANTE**

##### EL SENTIDO KINESTÉSICO

Además de los 5 sentidos ordinarios que posee el ser humano: vista, audición, tacto, olfato y gusto, se posee un sexto sentido llamado kinestésico o kinestesia, o sentido del movimiento. El sentido kinestésico informa sobre la posición y movimiento del cuerpo. Es decir, alguien podría saber algo sobre su cuerpo sin derivar la información de los otros cinco sentidos tradicionalmente mencionados. Esta información en sentido estricto es sensorial. El cuerpo humano tiene terminaciones nerviosas especiales, principalmente en las articulaciones y tejido conjuntivo que reúnen información sobre la posición y movimiento del cuerpo. Los nervios que envían esta información al cerebro no son los mismos que transmiten información nerviosa sobre visión, olores, sonidos, sabores y texturas. Estos nervios transmiten información sobre el movimiento corporal. Pero lo que se hace con esta información no está predeterminado. Podríamos o no usarla. Se

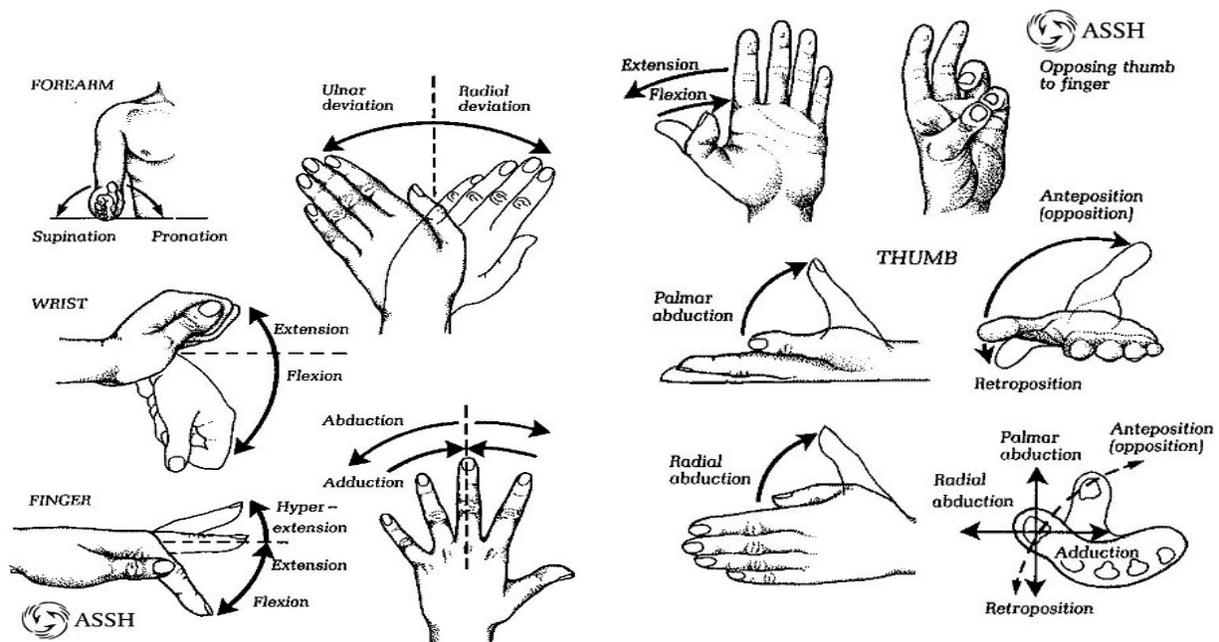
podrían desarrollar hábitos para aprovechar o no utilizar la información proporcionada por el sentido kinestésico.

## PRACTICAR CON ATENCIÓN

A los estudiantes se les pide a veces que se “concentren en la música”. Esto es algo distinto a la atención. La concentración no es una solución, es parte del problema. La concentración significa dirigir la atención a una sola cosa y cancelar todo lo demás. Concentrarse en una sola cosa, aún en algo tan importante como la música misma, excluye otras cosas que afectan también a la ejecución, como sería la calidad de los movimientos. Sería mejor pensar al estudiar en entrenar con atención que concentrarse en un solo aspecto. Se necesita estar consciente del movimiento generado por el cuerpo mientras se toca el instrumento. Se tiene que ver al cuerpo como un todo. Esto es porque las partes del cuerpo que no están incluidas en nuestra conciencia tienden a tensarse. Estas partes no contribuirían adecuadamente al movimiento del todo. El estado mental apropiado para los músicos sería de una atención inclusiva. Se necesita desarrollar una atención que incluya lo que soporta la ejecución, no solo las manos y los brazos, sino la espalda, piernas y el cuerpo entero.

## ANATOMÍA Y MOVIMIENTO HUMANO

Podría ser de provecho para el estudiante tener nociones de anatomía y movimiento humano, ya que el cuerpo humano, podría ser visto como una máquina compleja que se tiene que poner en movimiento para que a su vez ponga en movimiento a otro mecanismo, el piano, que es el instrumento para realizar su interpretación.



## B. EL INSTRUMENTO

### LOCALIZANDO EL PUNTO DE SONIDO

Si uno presiona una tecla, uno sentirá un punto de ligera resistencia, algo como una protuberancia o un tope, antes de llegar a la base del teclado. Ese tope corresponde a la activación del mecanismo de escape. Es el punto en el cual el martinete es aventado hacia la cuerda. Este es el llamado “punto de sonido”. Lo que suceda después de haber cruzado este punto ya no afecta al sonido, solo a la duración del sonido.

Esto es importante ya que la intensidad y la cualidad del sonido dependerán de la velocidad con que se descienda la tecla, no en la cantidad de peso o fuerza transmitida a la base del teclado. Todo a lo que el piano puede responder es a qué tan rápido la tecla desciende; sólo la velocidad del descenso de la tecla determina

la velocidad en que el martillo golpea la cuerda, que en consecuencia determina la intensidad y la calidad del sonido.<sup>41</sup>

## C. ESTUDIO DE LA OBRA MUSICAL

### APRENDER UNA PIEZA NUEVA

El proceso de aprendizaje de una pieza nueva implica muchos elementos como lectura correcta de la obra, uso del pedal, estilo, forma, memorización, que, cuando se han trabajado, comprendido y ensayado cuidadosamente, deben aplicarse simultáneamente para producir el resultado final. No hay necesariamente un orden cronológico definitivo que deba seguir seguido en los elementos de aprendizaje de una pieza nueva, pero se podría dar preferencia a algunos.

### MÉTODOS PARA PREVENIR Y CORREGIR ERRORES

Si dejamos los problemas para que los resuelva nuestro sistema autoorganizativo, éste ideará algún plan de acción que solventa cualquier cuestión que tengamos que abordar, pero quizá no sea siempre el mejor.<sup>42</sup> Esta solución será almacenada y memorizada, y en la próxima ocasión en que nos encontremos con un problema o en una situación similar, se usará el mismo patrón. Si realizamos alteraciones frecuentes e indiscriminadas, crearemos muchos caminos que serán reconocidos y almacenados, de forma que estén preparados para un uso futuro. Pero como el sistema reconoce y usa patrones por sí mismo, nunca podemos estar seguros de cuál de los caminos será seleccionado en una situación particular. En otras palabras, a menos que tengamos un cuidado enorme, nosotros mismos

---

<sup>41</sup> Mark, Thomas: *Lo que todo pianista debe saber sobre su cuerpo*. Chicago, Gia publications. 2003, pp. 128

<sup>42</sup> Meffen, John: *Mejore su técnica de piano*. Barcelona, Ediciones Robinbook. 2001, pp. 33-39

podemos crear innumerables posibilidades de error. Para ayudar a prevenir que se den estas situaciones, o para realizar acciones correctivas si ya se han producido, hay algunos procedimientos que pueden ser seguidos y que será mejor describir desde un principio.

## INHIBICIÓN

Estamos familiarizados con el término *inhibición* usado en el sentido freudiano de frustración y represión; pero los seguidores de la técnica Alexander lo usan de una forma totalmente diferente. Para C.F. Alexander, la inhibición significaba la habilidad para prevenir que se produzca una respuesta habitual no deseada mediante la creación deliberada de una pausa. Para nosotros la inhibición, en este sentido, tiene un uso importante a la hora de mejorar nuestra técnica pianística. La habilidad de ejercitar el autocontrol mediante la inhibición de una acción y, de ese modo, permitirnos meditar el próximo movimiento, es algo que debe ser cultivado para evitar a ver si las cosas salen bien por sí mismas. Si lo intentamos una vez más, la responsabilidad de la próxima acción vuelve a estar en nuestro sistema autoorganizativo, y si éste nos ha colocado en el camino erróneo, será pura suerte que las cosas “salgan bien”

## TIEMPO PARA PENSAR

Inhibir una acción para prevenir caer en un error es un primer paso esencial, pero no un fin sí mismo. Sin embargo, proporciona el espacio que permite que las próximas acciones sean calculadas.

## AISLAMIENTO

Aislar una sección de una pieza de música, trabajar en ella lenta y metódicamente y luego volver a colocarla en el contexto, es un método usado con

frecuencia por estudiantes de piano para hacer frente a problemas técnicos musicales. Esto permite dirigir un esfuerzo concentrado hacia dificultades específicas sin interrumpir el flujo de una obra musical. Para la mayoría de los aspirantes a músicos la consideración fundamental es tocar las notas correctas. El *tempo*, el ritmo, el fraseo, el timbre y la expresividad, todo es desechado ante la inexorable búsqueda de las notas; tocar una nota incorrecta, más que cualquier otro error, hará que nos interrumamos y, por tanto, nuestros métodos preventivos deben estar dirigidos en primer lugar hacia este problema. Seguramente, la velocidad es la razón que con más frecuencia nos hace cometer errores, y es en el estadio más temprano de nuestra práctica donde puede resultar más dañino. Estudiar muy lentamente una obra es preferible.

## DIGITACIÓN

El uso adecuado de la inhibición y del tiempo para pensar, que nos permitirá colocar el dedo correcto en la nota correcta, es esencial en las etapas iniciales del aprendizaje. Pero no se debe olvidar que cuando se aprende algo nuevo el problema de la digitación también debe ser estudiado. Es vital establecer un patrón de digitación inteligente y funcional antes de la práctica concienzuda de una obra nueva, si se quiere evitar errores. Si se ha preparado un patrón de digitación inteligente y se ha seguido los procedimientos de inhibición, tiempo para pensar y aislamiento (particularmente en aquellas secciones de una pieza nueva que podemos prever que nos darán problemas), no se debería errar en ninguna nota. En realidad, conseguir que las cosas salgan bien no es tan sencillo como esto. Se pueden cometer seguramente muchos errores, por lo tanto cuanto antes se establezcan procedimientos de corrección prácticos y fiables que usar cuando las cosas salgan mal, tanto mejor. Y no se debe olvidar que tanto como las notas mismas, la duración de éstas, el ritmo, el timbre, la dinámica, el fraseo y muchos otros sutiles detalles interpretativos que son necesarios para ejecutar correctamente una pieza, en un momento u otro es posible que vayan mal. Los mismos

procedimientos correctivos generales pueden ser adaptados eficazmente para solventar errores de todo tipo.

## EL ERROR

Los errores se comenten antes de que se oigan. Esta afirmación tiene que ser cierta, ya que cada acción está gobernada por la decisión de realizarla, ya sea consciente o inconscientemente, momento en el cual un mensaje es transmitido a los músculos apropiados. La decisión debe tomarse, por consiguiente, antes de que la acción se realice. Puede que sea inmediatamente o algo antes de la acción, pero el hecho fundamental es que el proceso decisorio y la transmisión del mensaje enviado a través de la red nerviosa son anteriores a la acción misma, se sea o no consciente del hecho. Si la acción ha dado como resultado, por ejemplo, una nota errónea, es inútil empezar el proceso correctivo en el punto en el que se ha oído el error. La inhibición debe tener lugar con anterioridad al momento de decisión, para prevenir que el mensaje erróneo sea enviado y a la vez crear un lapso de tiempo para pensar suficientemente que permita sustituirlo por un mensaje correcto.

Si las notas son correctas, no se tiene que dar por sentado que se ha solucionado el problema porque la práctica deficiente habrá creado muchos caminos entre los que el cerebro puede escoger. Al reducir el tiempo para pensar, se está poniendo a prueba el sistema autoorganizativo. Si la base inicial era defectuosa, al presionarla se hará que cualquier defecto que allí haya salga a la luz. Una vez hallado exactamente dónde se ha tomado una decisión errónea, los esfuerzos deberán concentrarse en sustituir el mensaje incorrecto en este punto, para que la secuencia gradual pueda llevar con precisión a la nota o acorde correctos.

A tal fin, se debe averiguar qué había en las instrucciones del mensaje original que fuera incorrecto. Podría haber muchas causas posibles como:

- Se intentaba usar un dedo inadecuado.
- La mano estaba situada en un ángulo que impedía usar el dedo adecuado.
- Se estaba utilizando en algún momento el dedo que se necesitaba para la siguiente nota.
- La mano estaba demasiado adelantada.
- La mano estaba demasiado retrasada.
- Mala digitación.
- Se leyó incorrectamente la partitura al momento de estudiarla, y la reducción del tiempo para pensar ha hecho imposible cambiar de idea en este punto, y por tanto el error es inevitable. La lectura correcta es la base del aprendizaje de una obra nueva.

## ESTUDIAR LA PARTITURA SIN TECLADO

Esto ayudará a tener una imagen mental de la música, ya que uno no se distraerá en los aspectos físicos de la ejecución. De esta manera uno tendrá una idea sobre los ritmos, los ascensos y descensos de la melodía y los “aspectos físicos de la ejecución”. Ayudará también a ir delimitando fragmentos manejables. El fragmento no se referirá a frases o cualquier otro término usado en el análisis musical, ya que cada fragmento puede variar desde unas cuantas notas hasta unas cuantas frases. El tamaño de cada fragmento dependerá de las dificultades que contenga. El trabajo parece más manejable si hay algún punto de reposo visible. Pero las ventajas no son sólo psicológicas. Se puede mantener más satisfactoriamente un nivel alto de concentración si el lapso de tiempo es corto. Paralelamente, es fácil olvidarse cómo se superó una dificultad particular si se continúa tocando enseguida. El objetivo en ésta como en todas las etapas es cometer el mínimo posible de errores; el tamaño y contenido de cada fragmento es, por tanto, muy importante.

## DIGITACIÓN

Una vez establecidas las secciones a estudiar, el siguiente paso es elaborar los patrones de digitación. Es bueno empezar por considerar los patrones de digitación sugeridos en la partitura. En donde se encuentren dificultades reales, se pueden probar patrones propios que vayan ajustados al tipo de mano. Ya que no hay digitaciones correctas sino adecuadas al tipo de mano de cada alumno. Glenn Gould comentó que él no seguía las indicaciones ni las digitaciones sugeridas en las ediciones, sino que hacía sus propias digitaciones y fraseos, y que le costaba trabajo entender cómo alguien podía hacer algo así con una partitura.<sup>43</sup>

Para Heinrich Neuhaus la mejor digitación es la que permite interpretar lo más exactamente posible una obra dada y la que corresponde más exactamente a su sentido. Eso será de igual modo la más bella digitación posible. Con esto quiere decir que la digitación basada en el sentido musical no coincide con la comodidad física motriz de los dedos, sino que incluso la podría contrariar como se ve en el siguiente ejemplo:



El punto en el que se empieza a practicar una obra es una cuestión de elección personal. No siempre es necesario comenzar por el principio. El punto de inicio dependerá de los tipos de dificultades que se hayan encontrado. Es aconsejable practicar tan lentamente que los problemas de tempo y ritmo sean casi irrelevantes. El cerebro debe estar dirigiendo los dedos con precisión hacia la

---

<sup>43</sup> Dubal, David. Reflections from the keyboard. New York. Schirmer books. 1997, pp. 123

próxima nota o acorde. Hacer alguna pausa corta o tomar un respiro después de un trabajo repetitivo puede ser de ayuda para mantener la concentración, ya que un trabajo continuo puede crear más problemas que soluciones.

Es necesario dedicar tanto tiempo como sea necesario a los problemas del fragmento elegido hasta que se hayan dominado. Si se intenta seguir demasiado pronto es muy fácil que se olviden los pequeños detalles del movimiento de una nota a otra o de un acorde a otro que son necesarios para una ejecución segura y satisfactoria. Cualquier insignificante sensación de duda acerca de qué viene después tiene que ser visto con preocupación. Así se tiene que trabajar cada fragmento. Se recomienda no empezar siempre desde el inicio de la pieza, ya que se podría descuidar el resto de la pieza. Esta puede parecer una forma de aprender larga y lenta, pero de hecho se aprenderá a tocar la pieza con precisión y confiadamente mucho más pronto que si se siguiera leyendo con rapidez y cometiéndose numerosos errores.

## TEMPO Y RITMO CORRECTOS

En los fragmentos de la obra que ya se tengan aprendidos se irá estableciendo el tempo correcto de acuerdo a las exigencias de la música. También se tendrá mucho cuidado en los lograr los ritmos con precisión. Aquí sería bueno usar el metrónomo para lograr un tempo regular. Aunque al principio podría ser difícil seguir el metrónomo con precisión, es aconsejable trabajar a un tempo lento y gradualmente ir subiendo la velocidad hasta alcanzar el tempo deseado.

## DETALLES EN LA PARTITURA

Es necesario entender claramente todos los signos y términos que se tengan en la obra a ejecutar para acercarse lo más posible a las intenciones del autor.

## DINÁMICA

El control de la dinámica es vital, no sólo para crear el carácter de la música, sino también para la formación del sonido. Es posible que las grabaciones no se correspondan con las indicaciones de la partitura, ya que cada intérprete busca su imagen de la obra.

## TEORÍA Y ANÁLISIS MUSICALES

Hacer el análisis armónico, melódico, estructural de una pieza podría ayudar a crear una imagen estética de la obra, entender el proceso creativo de la obra, y aportar recursos nemotécnicos en la fase de estudio. También sería provechoso escuchar distintas grabaciones de la misma obra a interpretar, para escuchar las soluciones musicales y técnicas a las que han llegado otros intérpretes. <sup>44</sup>

### D. EJERCICIOS TÉCNICOS

Henrich Neuhaus comenta que la primera fase del estudio de la Música debe estar acompañada de ejercicios técnicos elementales que permitan al alumno familiarizarse con el piano. <sup>45</sup>

Chopin se refiere al estudio de los aspectos técnicos de la interpretación como el estudio del “mecanismo del piano”, y divide el estudio del mecanismo del piano en tres categorías: <sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Meffen, John. *Mejore su técnica de piano*. Barcelona. Ediciones Robinbook. 2002, pp. 121-154

<sup>45</sup> Neuhaus, Heinrich. *“El arte del piano”*. Madrid: Real Musical (2001)

<sup>46</sup> Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: pianista y maestro visto por sus alumnos*. New York, Cambridge University Press, 1986, pp. 25

1. Ejecución monódica por grados conjuntos. Enseñar a tocar a las dos manos notas adyacentes (notas a un tono o semitono de distancia), es decir, escala cromática, escalas diatónicas y trinos.
2. Ejecución monódica por grados disjuntos. Notas separadas a partir de distancia de tercera menor (acorde de séptima disminuida) y mayores a este intervalo en acordes rotos, arpeggios, figuras arpegiadas y todo tipo de saltos (notas disjuntas).
3. Ejecución polifónica y acordes: Notas dobles: terceras, sextas y octavas. Acordes.

Es importante hacer notar que Chopin después de mostrar los ejercicios a cinco dedos sin cambio de posición de la mano, comenzaba con el estudio del paso del pulgar sin cambio de posición de la mano con las escalas de si mayor para la mano derecha, y re bemol mayor para la mano izquierda. Chopin prefería que al principio las notas estuvieran desligadas en las escalas para cuidar de no cambiar de posición normal de la mano. También pedía que al comienzo los ejercicios y las escalas se tocaran *stacatto* sin tener que preocuparse por el paso del pulgar.

Chopin en su método critica ciertos métodos para aprender a tocar el piano, diciendo que poseen dificultades técnicas abstractas, y los llama un *nuevo género de acrobacias*. Dice que no le enseñan a la gente a tocar la Música misma, y el tipo de dificultades que proponen no se encuentran en la música de los grandes maestros.<sup>47</sup>

### Posición inicial de Chopin



---

<sup>47</sup> Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: pianista y maestro visto por sus alumnos*. New York, Cambridge University Press, 1986, pp. 23

## escalas iniciales para mano derecha e izquierda



Alfred Cortot<sup>48</sup> menciona en su libro *principios racionales de técnica pianística* que es posible agrupar todos los problemas de ejecución pianística en cinco categorías esenciales.<sup>49</sup>

1. Igualdad, independencia y movilidad de los dedos (sin paso del pulgar)
2. Paso del pulgar en escalas y arpeggios
3. Notas dobles y ejecución polifónica
4. Extensión
5. Técnica de muñeca y Ejecución de acordes

Además de los ejercicios técnicos elementales como son escalas, arpeggios, acordes, notas dobles, etc., se podrían realizar otros ejercicios que podrían ser útiles para lograr un mayor dominio de la técnica de piano.

- Ejercicio no. 7, de los 51 ejercicios para piano de Johannes Brahms. Objetivo Técnico: Simultaneidad en movimiento paralelo a dos manos. Trabajo de 3°, 4°, 5° dedos en movimiento cromático.

<sup>48</sup> Alfred Denis Cortot (1877 –1962) Pianista y conductor suizo. Es uno de los músicos más populares del siglo XX, especialmente por su acercamiento poético a la Música de Chopin y Schumann.

<sup>49</sup> Cortot, Alfred. *Principios Racionales de la Técnica para Piano*. Ed. Salabert, p. 8



de dedos. Desarrollo muscular. Fortalecimiento de 3°, 4°, 5° dedos.

- ESCALAS. Sobre las escalas encontradas en las obras a presentar están: Escalas en tonalidad Mayor y menores: natural, melódica y armónica. Escala cromática. Podría sugerirse el estudio de otras escalas usadas por los compositores, como son: Las 3 Escalas simétricas, Las 2 Escalas por tonos, Escalas pentatónicas

### escalas simétricas

Piano

### escalas por tonos enteros

Piano

- DESPLAZAMIENTO DEL ACENTO. Objetivo Técnico: Fortalecimiento de dedos débiles. Crear la sensación de acento.

- TRINOS: Las notas de adorno como trinos, trémolos, grupetos, requieren un estudio separado. Los trinos podrían practicarse usando distintas digitaciones: 1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4. 3-5, 4-5. Objetivo Técnico: Fortalecimiento igual de los dedos. Ya sea que el trino empiece en nota real o auxiliar, requiere de la alternancia de dos sonidos.

- TRÉMOLOS. Objetivo Técnico: Preparar a los dedos a que realicen cambios de digitación sobre una misma tecla usando patrones de digitación como: 2-1, 3-2-1, 4-3-2-1, 5-4-3-2-1.
- INDEPENDENCIA DE DEDOS (1,2). Objetivo Técnico: Aislamiento muscular en la acción de cada dedo. Precisión.

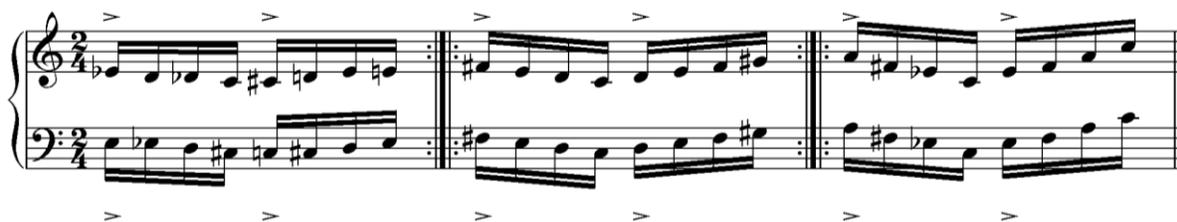


- MORDENTES SUPERIORES (a distancia de medio tono, tono, y terceras menores). Fortalecimiento de 4° 5° dedos en trinos.



Los siguientes ejercicios fueron elaborados por mí como complemento a los ejercicios sugeridos.

- EJERCICIO DE ACENTUACIÓN (para los dedos 4° y 2° de ambas manos)  
Objetivo Técnico: Fortalecimiento de 2° y 4° dedos.



- EJERCICIO DE ABDUCCIÓN Y ADUCCIÓN DE DEDOS (con acentuación para los dedos 1° y 5° de la mano izquierda y derecha). Objetivo Técnico:

Control muscular de los movimientos de abducción (posición cerrada) y aducción (posición abierta) de la mano empleados en la ejecución.



- EJERCICIO DE 5 DEDOS SIN CAMBIO DE POSICIÓN. Objetivo Técnico: Adaptación de la mano al teclado siguiendo una secuencia sistemática de escalas pentáfonas.

A musical score for pentatonic scale exercises in 4/4 time. The first system shows the treble clef with a scale starting on C4: C4, D4, E4, G4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef shows the corresponding scale starting on G3: G3, A3, B3, C4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated above and below the notes. Labels below the staves identify the scales: 'escala por tonos' (C major), 'lidio' (D major), and 'mayor' (E major). The second system starts with a '4' above the treble clef and shows the scales: 'menor' (C minor), 'frigio' (D minor), and 'locrio' (E minor). Each scale is played in both hands.

## ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE EMPLEADAS EN EL ESTUDIO DE LAS OBRAS

**PREVENCIÓN Y CORRECCIÓN DE ERRORES:** los errores se comenten antes de que se oigan, ya que cada acción está gobernada por la decisión de realizarla, ya sea consciente o inconscientemente, momento en el cual un mensaje es transmitido a los músculos apropiados.

- Inhibición: Es la creación deliberada de una pausa para prevenir que se produzca una respuesta habitual no deseada
- Tiempo para pensar: Inhibir una acción para prevenir caer en un error es un primer paso esencial, pero no un fin en sí mismo. Sin embargo, proporciona el espacio que permite que las próximas acciones sean calculadas.
- Aislamiento: Esto permite dirigir un esfuerzo concentrado hacia dificultades específicas sin interrumpir el flujo de una obra musical.
- Tempo: La velocidad es la razón que con más frecuencia hace cometer errores, y es en el estadio más temprano de la práctica donde puede resultar más dañino. Estudiar lentamente es preferible.
- Digitación: Es vital establecer un patrón de digitación inteligente y funcional antes de la práctica concienzuda de una obra nueva, si se quiere evitar errores
- Lectura correcta: No se puede ofrecer una ejecución satisfactoria de cualquier pieza musical a menos que se toquen las notas correctas.

### CAUSAS POSIBLES DE ERROR:

Se intentaba usar un dedo inadecuado.

La mano estaba situada en un ángulo que impedía usar el dedo adecuado.

Se estaba utilizando en algún momento el dedo que se necesitaba para la siguiente nota.

La mano estaba demasiado adelantada.

La mano estaba demasiado retrasada.

Mala digitación.

Se leyó incorrectamente la partitura al momento de estudiarla, y la reducción del tiempo para pensar ha hecho imposible cambiar de idea en este punto, y por tanto el error es inevitable.

## OBJETIVOS DIDÁCTICOS Y DIFICULTADES TÉCNICAS DE LAS OBRAS

### CARL PHILIP EMANUEL BACH

Polonesa, sol menor

- Objetivo didáctico: Coordinación; Independización de manos; lograr el carácter triunfal de la danza mediante el tempo correcto.

- Dificultad Técnica: Simultaneidad en notas dobles en sextas y terceras resaltando la voz superior. Independización de la mano izquierda en *stacatto*, mano derecha *legato*

## JOHANN SEBASTIAN BACH

### Preludio, do menor BWV 999

- Objetivo didáctico: tocar siguiendo acordes disueltos precisamente en estilo de *toccatà*. Uso de una figuración rítmica-melódica como *ostinato* en toda la obra.
- Dificultad Técnica: Control y regularidad en el tempo. Rapidez. La mano izquierda mantiene un canto en el registro grave.

### Musette, Re mayor BWV Anh.126

- Objetivo didáctico: Diferenciación del toque, articulación del fraseo en la mano derecha y pulso para lograr el carácter pastoril de la danza. Coordinación e independización de manos.
- Dificultad Técnica: desplazamiento rápidos de la mano derecha por saltos melódicos.

## CARL CZERNY

### No. 1 Allegro, Do mayor

- Objetivo Didáctico: Elaboraciones melódicas sobre la escala de Do mayor. Empleo de cromatismo. Aprender a tocar melodía con acompañamiento. Transposición de motivos.
- Dificultad Técnica: Velocidad.

No. 2 Allegro, Do mayor

- Objetivo Didáctico: Escalas ascendentes. Escalas por movimiento contrario.
- Dificultad Técnica: Velocidad. Notas dobles.

No. 58 Vivace, la menor

- Objetivo Didáctico: Escalas ascendentes, Arpegios en posición cerrada.
- Dificultad Técnica: Velocidad.

No. 10 Allegro, Fa mayor

- Objetivo Didáctico: Empleo del Bajo de Alberti como acompañamiento. Melodía en Arpegios en *staccato*.
- Dificultad Técnica: Control de los matices en *forte* y *sforzando*.

No. 77 Allegro, si bemol menor

- Objetivo Didáctico: Movimientos paralelos a la octava en escalas y arpegios a dos manos. Sincronización en el ataque de las dos manos. Conocimiento de la escala de si bemol menor natural, melódica y armónica. Textura monódica.
- Dificultad Técnica: Control de la velocidad. Simultaneidad y uniformidad en el ataque.

No. 96 Allegretto vivace, si menor

- Objetivo Didáctico: acompañamiento de la mano izquierda en forma de vals. Transposición de motivos. Diseño melódico en forma de mordentes superiores e inferiores.
- Dificultad Técnica: Velocidad. Articulación precisa de la melodía en tresillos.

No. 46 Allegro, Si mayor

- Objetivo Didáctico: acompañamiento de la mano izquierda en forma de vals. Uso predominante de escalas y arpeggios.
- Dificultad Técnica: Coordinación de ambas manos. Velocidad.

No. 95 Vivace, Re mayor

- Objetivo Didáctico: Desarrollar un toque *leggiero* para lograr hacer rápidamente los trémolos y la extensión de octava
- Dificultad Técnica: Velocidad. Control de los desplazamientos de la mano. Trémolos.

No. 153 *Molto* Allegro, Do mayor

- Objetivo Didáctico: Escala cromática y diatónica en octavas a dos manos. Desarrollar un toque ligero para lograr tocar sin tensión las octavas.
- Dificultad Técnica: Extensión. Velocidad. Control muscular. Relajación del antebrazo para el ataque de muñeca.

FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN

Nocturno, Do sostenido menor Op. *Posthumous*

- Objetivo Didáctico: Desarrollar un toque cantabile. Escalas menores melódicas. Conocimiento del estilo.
- Dificultad Técnica: Notas dobles en sextas. Acompañamiento con extensión en la mano izquierda. El legato, pedal, polirritmia de tres notas contra dos.

Mazurka, Fa mayor Op. 68, No. 3 *posthumous*

- Objetivo Didáctico: Control de la rítmica para lograr el carácter de la danza. Cambio de acentos. Realizar contrastes dinámicos de *forte* a *piano*, comprensión del estilo.
- Dificultad Técnica: Notas dobles en sextas.

Vals, Re bemol mayor Op. 70, No. 3

- Objetivo Didáctico: Tocar polifónicamente a dos voces en una sola mano. Fraseo de los temas. Sonido cantáble.
- Dificultad Técnica: Notas dobles en terceras, sextas e intervalos combinados.

Preludio, mi bemol menor Op. 28, No. 14

- Objetivo Didáctico: Tocar en movimiento paralelo a dos manos a la octava.
- Dificultad Técnica: La mano tiene que aprender a tocar sin esfuerzo dentro del teclado. Velocidad. Sincronía de las dos manos.

Preludio, do menor Op. 28, No. 20

- Objetivo Didáctico: Recursos de armonización.
- Dificultad Técnica: Resaltar la voz de la melodía en la soprano. Control de la pulsación para lograr los matices en *piano* sin necesidad de usar el pedal de sordina o *una corda*.

## V. CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN

El haber realizado este trabajo me permitió comprender mejor mi actividad como docente y como estudiante de música.

En mi opinión, el estudio de la música es algo que cada día se va perfeccionando, y así, cada día van surgiendo nuevos retos musicales. La guía de estudio que propongo es algo que a mí me funcionó, pero sé que no es exhaustiva, y que puede haber otros caminos que lleven a buenos resultados.

Hay muchos criterios en cuanto a la manera de estudiar, en cuanto a la técnica del instrumento, pero creo que todo se debe de adaptar a las necesidades y cualidades específicas del estudiante.

Es necesario actualizarse en todas las áreas del conocimiento de la música, ya que cada día hay nuevas aportaciones.

## Bibliografía

- Bailie, Eleanor. (1998) *Chopin. A graded practical guide*. London: Kahn & Averill
- Basso, Alberto. (1999). *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Conaculta.
- Bas, Julio. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Bruhn, Siglind. (1993). *J. S. Bach's well tempered clavier*. In depth analysis and interpretation. Hong Kong: Mainer International Ltd.
- Chiantore, Luca. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Cortot, Alfred. *Rational Principles of Pianoforte Technique*. New York: Editions Salabert
- Despins, Jean-Paul. (2001). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.
- Eigeldinger, J.-J. (1986). *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Ledbetter, David. (2002) *Bach's well tempered clavier: the 48 preludes and fugues*. Yale University Press.
- Gavoty, Bernard. (2007). *Chopin*. España: Vergara.
- Mark, Thomas. (2003). *What every pianist need to know about the body*. Chicago: GIA Publications, Inc.
- Meffen, John. (2001). *Mejore su técnica de piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Neuhaus, Heinrich. (2001). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.
- Rudess, Jordan. (2004) *Total Keyboard Wyzardry*. New York: Cherry Lane.
- Zamacois, Joaquín. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.
- Sitios de internet:
- [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)
- William .J. Mitchell, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*(New York, 1949). Norton

## Notas al Programa

### **Musette, Re mayor BWV Anh.126** **Compositor desconocido**

Esta obra está incluida en el libro de Anna Magdalena Bach de 1725. El libro contiene obras como minuetos, marchas, polonesas, preludios corales entre otras de autores diversos como C.P.Bach, Francois Couperin, J.S.Bach. La *musette*, como instrumento, es una cornamusa, especialmente una de diseño aristocrático que ganó popularidad en Francia en el siglo XVII y XVIII.

La *musette* también es una danza francesa, en movimiento moderado, de compás binario o ternario, y de carácter pastoril, que tomó el nombre del instrumento “musette” con la cual se ejecutaba en su origen. Fue especialmente popular en las cortes de Luis XIV Y Luis XV. La música escrita bajo este título contenía siempre una imitación del bajo persistente de este instrumento.

### **Carl Philip Emanuel Bach** **Polonesa, sol menor BWV 123**

Carl Philip Emanuel Bach nació el 8 de marzo de 1714 en Weimar y murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788. Fue el quinto hijo que Johann Sebastián Bach tuvo con María Bárbara, su primera esposa. Como obra pedagógica escribió el *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado*: tratado teórico y práctico sobre la ejecución e interpretación en los instrumentos de teclado.

La polonesa en sol menor está incluida en el libro de Anna Magdalena Bach de 1725. La polonesa es una danza de origen polaco. Las más antiguas son marchas triunfales o danzas guerreras. Hacia 1600 se convirtieron paulatinamente en danzas que incluían ya la figura femenina. La polonesa a pesar de estar escrita en compás de  $\frac{3}{4}$  tiene cierta conexión con la Marcha debido a su carácter enérgico.

### **Johann Sebastian Bach** **Preludio, do menor BWV 999**

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo en Eisenach de 1685 y muere el 28 de julio de 1750. Compositor, organista, maestro de capilla alemán.

La palabra preludio viene del verbo latino *praeludere* que significa preluar, ejercitarse, prepararse. Su estructura global ha sido a lo largo de toda su historia muy libre en cuanto a forma, duración, contexto y función. El Preludio durante el

periodo Barroco servía para anteceder a otra obra de extensión más larga y más compleja. Generalmente es una pieza corta. En el período Romántico el preludio era ya una pieza independiente.

Este preludio pertenece a la colección de Johann Peter Kellner (1705-1772), quien fue alumno de J.S. Bach en Leipzig. Esta colección es la única fuente que se tiene de estos seis pequeños preludios para el clave. El preludio ocupa el número 6 en esta serie, y presenta el título de: "Preludio para laúd en do menor, por J.S. Bach." De esta serie sólo los números 5 y 6 se consideran de J.S. Bach, los otros de algún alumno, posiblemente de W.F. Bach, o C.P.E. Bach

El laúd es un instrumento de cuerda punteada, hecho de madera, proveniente del oriente medio, el cual floreció en la edad media hasta el siglo dieciocho. J.S. Bach escribió para este instrumento fugas, suites, preludios y obras diversas.

## **Carl Czerny**

### **9 estudios para piano. Op. 821**

Nació en Viena el 21 de febrero de 1791 y murió el 15 de julio de 1857. Compositor, pianista, maestro austriaco. Fue alumno de Beethoven. Entre su obra didáctica para piano destacan: *La Escuela de Velocidad*, op.299 *La Escuela del Virtuoso*, op. 565. *El primer maestro de piano*, op.599 *El Arte de la Habilidad de los dedos*, op.740 Tuvo por alumno a Franz Liszt quien le dedicó sus 12 estudios trascendentales para piano.

El Op. 821 es una compilación de 160 estudios para piano, todos con una extensión de ocho compases. Son piezas que se enfocan en un aspecto técnico, pero que tienen un acabado musical. No siguen un orden progresivo de dificultad.

**No. 1 *Allegro, Do mayor:*** Igualdad en el sonido, independencia y movilidad de los dedos en formulas progresivas sobre la escala mayor de Do para la mano derecha.

**No. 2 *Allegro, Do mayor:*** Escalas ascendentes para la mano izquierda, Notas dobles

**No. 58 *Vivace, la menor:*** Escalas, arpeggios en posición cerrada para la mano izquierda y secuencias. Notas dobles y acordes (mano derecha)

**No. 10 *Allegro, Fa mayor:*** Articulación en staccato (mano derecha). Bajo de Alberti (mano izquierda)

**No. 77 *Allegro, si bemol menor*:** Escalas. Igualdad y balance a dos manos. Soltura. Resistencia.

**No. 96 *Allegretto vivace, si menor*:** Escalas, Arpeggios y motivos melódicos como mordentes superiores para mano derecha.

**No. 46 *Allegro, Si mayor*:** Escalas y Arpeggios para mano derecha.

**No. 95 *Vivace, Re mayor*:** Repetición de una misma nota con distintos dedos (trémolos). Control de los movimientos de pronación y supinación del antebrazo. Polifonía. Resistencia

**No. 153 *Molto Allegro, Do mayor*:** Técnica de muñeca. Escala cromática en octavas a dos manos. Notas repetidas a dos manos. Soltura. Destreza.

## **Fryderyk Franciszek Chopin**

Nació el 1 de Marzo de 1810 en Zelazowa-Wola, y falleció en París el 17 de Octubre de 1849. Fue el segundo de cuatro hijos. Sus padres fueron Mikolaj Chopin y Tekla Justyna Kryzanowska. Compositor, pianista, maestro.

- **Nocturno, do sostenido menor Op. Póstumo**

Nocturno, del francés, *nocturne* (de la noche). Es una composición para piano del periodo romántico del siglo diecinueve de carácter meditativo y calmado, la frase melódica es acompañada a menudo por un bajo ondulado en arpeggios, o en acordes quebrados como mecimiento armonioso. Chopin compuso veinte nocturnos. El nocturno en do sostenido menor, Op. póstumo fue enviado por Chopin a su hermana en la primavera de 1830, y publicado en 1875, no fue titulado “nocturno” por Chopin mismo.

- **Mazurka, Fa mayor Op. 68, No. 3 Póstumo**

La mazurca (del polaco, mazur) es una danza polaca de la región de Varzovia. El nombre genérico “mazurka”, cubre tres formas de danza populares, muy distintas entre ellas: el kujawiak, la mazurka, la oberek. Chopin usó en sus mazurkas las tres formas de danzas. La Mazurka tiene un carácter enérgico en cuanto al zapateo y los giros en la danza, se baila en parejas en círculo, en tiempo ternario de 3/4 ó 3/8 (cuarto= 160-180) caracterizada por un constante desplazamiento del acento el cual cae principalmente sobre el segundo y tercer tiempo. Franz Liszt opinó sobre la infinita diversidad de las cincuenta y siete mazurkas compuestas por Chopin desde los catorce años hasta el último de su vida.

Esta mazurka fue compuesta entre 1829-30. La pieza muestra una sección corta donde aparentemente Chopin hace uso de una melodía genuina folclórica.

- **Vals, Re bemol mayor Op. 70, No. 3**

El vals es una danza en compás ternario que se hizo popular en los bailes de salón del siglo diecinueve. Chopin compuso 14 valsos entre 1829-1847. Chopin exigía que no fuesen bailadas porque no estaban destinadas para ello. Sobre esta obra polifónica, compuesta en 1829, Chopin escribe a su amigo Tytus Woyciechowski que evoca en ella a “un ser encantador” (Konstancja Gladkowska, joven cantante). La exposición presenta una elaboración contrapuntística; el trío (sección media) tiene el carácter másailable del vals.

- **Preludio, mi bemol menor Op. 28, No. 14**
- **Preludio, do menor Op. 28, No. 2**

Chopin compuso 26 preludios, 24 de ellos pertenecen al Op. 28, compuestos entre 1835 y 1839. Los 24 preludios están ordenados por pares de tonalidades mayores y sus tonalidades relativas menores siguiendo el círculo de quintas ascendentes: Do mayor-la menor; Sol mayor-menor, etc.

El preludio número catorce en mi bemol menor fue compuesto entre 1836 y 1839 y publicado en 1839, está dedicado a Camille Pleyel. La pieza es de escritura atonal y de carácter trágico. Alfred Cortot lo subtítulo “mar tempestuoso”, mientras que Hans Von Bülow “Miedo”.

El preludio número veinte en do menor fue compuesto entre 1836 y 1839, publicado en 1839, y dedicado a Camile Pleyel. H.V.Bulow subtítulo este preludio “marcha fúnebre”, Alfred Cortot lo llamó “funerales”. Es un preludio corto, con acordes en valores de cuartos majestuosos en la mano derecha, contra octavas en la mano izquierda. Fue originalmente escrito en dos secciones de cuatro compases, aunque Chopin más tarde agregó una repetición de los cuatro últimos compases en un plano sonoro más suave con una dinámica expresiva en crescendo antes de la cadencia final.