



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA



**11 ESTUDIOS PARA PIANO DE JOHANN BAPTIST CRAMER CON
MANUSCRITOS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN**

TESINA

Para obtener el título de Licenciada en Piano

PRESENTA

Ana Lilia Vázquez López

DIRECTOR DE TESINA

Francisco José Viesca y Treviño

ASESORA DEL RECITAL DE TITULACIÓN

Ollintzin Guadalupe Hernández Quintanar

Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios y a mis padres por el milagro de la vida. A cada uno de mis maestros presentes y a los que trascendieron, les agradezco por inspirarme a ser mejor persona, mejor músico, mejor pianista cada día, por transmitirme sus conocimientos, el presente trabajo es un trabajo en conjunto con cada uno de ustedes que me mostraron el camino. A mis amigos que siempre estuvieron acompañándome y animándome cada vez que lo necesité.

A todos ustedes los honro y agradezco infinitamente por ser parte de mi vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

Contexto histórico

1.1 Situación geopolítica de Europa hacia la década de 1810.....	1
1.2 El pianoforte a principios del s. XIX.....	6
1.3 Biografías	
1.3.1 Johann Baptist Cramer.....	13
1.3.2 Ludwig Van Beethoven y su relación con Karl van Beethoven.....	17
1.3.3 Anton Felix Schindler.....	22
1.3.4 Hans Von Bülow.....	25

CAPÍTULO 2

Relación morfo-físico-motriz de la mano en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianística.....27

2.1 El sistema óseo, huesos y tejido óseo.....	28
2.1.1 Articulaciones.....	29
2.2 El sistema muscular.....	40
2.3 Reflexión sobre las aportaciones a la interpretación musical pianística de los 11 estudios seleccionados.....	46

CAPÍTULO 3

Análisis de los 11 estudios para piano de Cramer con textos de L. V.

Beethoven

Estudio no.1 en Do Mayor, allegro.....	48
Estudio no. 2 en Mi Menor, presto.....	51
Estudio no. 4 en Do Menor, con moto.....	55
Estudio no. 6 en La Menor, vivace.....	58
Estudio no. 9 en Sol Mayor, allegro moderato.....	62
Estudio no.13 en Mi Mayor, spiritoso.....	65
Estudio no.15 en Mib Mayor, maestoso.....	67

Estudio no.16 en Fa Menor, moderato con espressione.....	69
Estudio no. 21 en Sol Mayor, moderato.....	71
Estudio no. 23 en La Mayor, con brio.....	73
Estudio no. 29 en Do Mayor, presto.....	75

CAPÍTULO 4

Comparación entre los textos de Ludwig Van Beethoven y Hans Von Bülow de los 11 estudios para piano de Johann Baptist Cramer

Estudio no. 1 en Do Mayor.....	78
Estudio no. 23 en Mi Menor ed. By H.V. Bülow.....	82
Estudio no. 27 en Do Menor ed. By H.V. Bülow.....	84
Estudio no. 5 en La Menor ed. By H.V. Bülow.....	86
Estudio no. 22 en Sol Mayor ed. By H.V. Bülow.....	88
Estudio no. 4 en Mi Mayor ed. By H.V. Bülow.....	91
Estudio no. 30 en Mi bemol Mayor ed. By H.V. Bülow.....	93
Estudio no. 18 en Fa Menor ed. By H.V. Bülow.....	95
Estudio no. 24 en Sol Mayor ed. By H.V. Bülow.....	98
Estudio no. 37 en La Mayor ed. By H.V. Bülow.....	100
Estudio no. 26 en Do Mayor ed. By H.V. Bülow.....	102

CONCLUSIONES.....104

BIBLIOGRAFÍA.....105

LISTA DE IMAGENES.....108

ANEXO 1. PARTITURAS DE LOS ESTUDIOS DE J.B. CRAMER CON MANUSCRITOS DE L. V. BEETHOVEN Y CON COMENTARIOS DE H.V. BÜLOW

ANEXO 2. PROGRAMA DEL RECITAL PUBLICO

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consta de cuatro capítulos. En el primer capítulo hablaré de la situación geopolítica de Europa y el punto de evolución en el que se encontraban las Bellas Artes hacia la década de 1810. Hablaré también del desarrollo del pianoforte a principios del siglo XIX, de los principales constructores y la aportación más importante de esta época: el doble escape de Sebastian Erard. Finalmente, encontrarán las biografías de Johann Baptist Cramer, Ludwig van Beethoven y su relación con su sobrino Karl, Anton Felix Schindler, y de Hans von Bülow.

En el segundo capítulo describiré el sistema óseo y el sistema muscular de las extremidades superiores (brazo, antebrazo, mano y dedos); sus huesos, tejidos, articulaciones y los principales músculos que se necesitan y utilizan para poder tocar el piano. Lo concluyo con una pequeña reflexión sobre la aportación de los 11 estudios seleccionados.

En el tercer capítulo hablaré de los 11 estudios seleccionados de J. B. Cramer con manuscritos de L. V. Beethoven. Encontrarán los manuscritos, su traducción y un breve análisis musical.

En el capítulo número cuatro, encontrarán una breve comparación entre los manuscritos de L. V. Beethoven y los manuscritos de H. V. Bülow. En la edición que contienen los comentarios de Bülow la numeración de los estudios cambia, estos estudios se encuentran enumerados de acuerdo a la dificultad técnica. Aunque los manuscritos de Bülow son importantes no se asemejan a los que realizó Beethoven, pero sin lugar a dudas son de suma importancia, porque ¿quién no quiere un consejo, sugerencia o recomendación del mejor alumno de Liszt?

Con relación a Cramer debo decir que realizó realizó 84 estudios para piano que fueron publicados entre 1804 y 1810. Fueron agrupados en dos series de 42 cada uno de ellos. De estos estudios, Beethoven realizó notas manuscritas en 21, los cuales fueron tomados del primer grupo de 42.

Los originales de estos estudios están conservados hoy en día en la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlín. Los manuscritos de Beethoven fueron realizados cuando tuvo la custodia de su amado sobrino Karl. Los estudios son una muestra de la idea precisa de la ejecución musical basada en las reglas de la prosodia y la retórica musical; además, sus comentarios introducen directamente a la actividad pedagógica musical, pianística y a los procesos de estudio que el mismo Beethoven utilizaba, por lo cual supone un máximo acercamiento a las clases de Piano impartidas por el compositor y que el mismo consideraba *“la mejor preparación para su propio trabajo”*.

Anton Felix Schindler fue el encargado de recopilar estos manuscritos y en la publicación que hizo en una edición de J. S. Shedlock de 1893 (en la que solo se editaron 20 ejemplares *“with comments by Ludwig Van Beethoven”*), los comentarios del compositor pasaron casi inadvertidos, e incluso hoy en día resulta difícil entender y aceptar la gran cantidad de información que contienen. Se trata de una transcripción casi literal de la enseñanza musical y pianística del propio Beethoven.

Estos estudios contienen una valiosa aportación musical, académica y artística, hacia el estudio e interpretación del Piano. Pero lo más importante, contiene lo que verdaderamente era importante para el compositor *“el buen decir”* y nos permite entender e interpretar mejor su música.

Por ultimo, encontrarán un anexo con las partituras de los 11 estudios con manuscritos de L. V. Beethoven y de H. V. Bülow.

CAPÍTULO I

Contexto histórico

Situación geopolítica de Europa a principios del siglo XIX

El siglo XIX también es conocido como “el siglo de la industrialización”, la principal característica de este siglo es ser un periodo de grandes cambios, en donde la ciencia, la economía, la política, la filosofía y el arte mostraron cambios completamente distintos y opuestos a la forma de pensar del siglo anterior.

En el presente apartado, hablaré de unos años anteriores del siglo XIX, la razón es porque justamente los acontecimientos se encuentran en pleno desarrollo y al omitir los comienzos no entenderíamos como se fueron desarrollando.

La situación política a principios de siglo XIX tuvo tres principales acontecimientos históricos, el primero es el Imperio de Napoleón Bonaparte que ocurrió de 1799 a 1815, que abarcó gran parte de los países europeos, con excepción de Inglaterra, a la que nunca pudo conquistar, la Inglaterra que fue la cuna de el segundo acontecimiento, la Revolución industrial o Primera Revolución industrial que inició a mediados del siglo XVIII finalizando en 1840 y el tercer acontecimiento, el Romanticismo que fue un movimiento cultural que tuvo su apogeo aproximadamente de 1800 a 1850 y cubrió por completo el mapa de Europa proyectándose en todas las artes.

El primer acontecimiento histórico, el Imperio de Napoleón, surge con la Revolución francesa. La Revolución francesa inició con la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, con la Revolución, Francia se convirtió en una república moderna y democrática, lo que le permitió salir de las antiguas prácticas absolutistas y fortalecer su economía. La igualdad civil, la administración de las finanzas, la homologación de la moneda y de los sistemas de pesas y medidas, la educación en manos del Estado, el desarrollo del comercio y la propuesta industrial fueron algunos resultados que dejó la Revolución francesa, también favoreció sobre todo a una burguesía empresarial oligárquica y propició el surgimiento del Imperio de

Napoleón de 1799-1815, restaurando la monarquía borbónica, causando dificultades civiles y políticas durante las siguientes décadas.

Napoléon Bonaparte se destacó en la milicia porque supo defender a Francia ante las constantes coaliciones que organizaban potencias como Austria, Prusia (Alemania) e Inglaterra en contra de la Revolución de 1789. La figura de Napoleón empezó a sobresalir como hábil estratega que supo encausar el nacionalismo francés y lograr mantener la soberanía de esa nación hasta convertirla en un imperio.

En 1799 Napoleón Bonaparte ascendió al poder a través de un golpe de estado que recibió su nombre de la fecha del calendario revolucionario “El 18 Brumario”, disolvió la creación de los tres poderes, conocido como el Directorio, tomó el liderazgo político, militar y administrativo de la nación, además su régimen fue el de una República centralista. A finales de 1804, personalizó todos los poderes y se proclamó como emperador de Francia.

Entre algunas de las medidas que impuso, destacan los códigos napoleónicos, civil, comercial y logró imponer orden económico, monetario, administrativo, del mismo modo aplicó la censura contra opositores, la libertad de expresión, prensa y teatro. También impulsó la educación, se crearon liceos, universidades y bibliotecas. El comercio, las exportaciones, la industrialización y el desarrollo agrícola permitieron a Francia alcanzar la autosuficiencia.

El imperio de Napoleón se extendió sobre Italia, Prusia (Alemania), España, Portugal, Bélgica, Holanda y llegó a ser una verdadera amenaza para la Rusia Zarista. El principal rival de Francia fue Inglaterra, a la cual enfrentó en distintas ocasiones sin éxito y nunca pudo inmovilizar el comercio Inglés.

La derrota de Napoleón ocurrió en octubre de 1813, al ser vencido en Leipzig durante la “Batalla de las Naciones”. A inicios de 1814, tropas multinacionales de Inglaterra, España y Portugal, bajo el mando del duque de Wellington, invadieron a Francia y en marzo de ese mismo año Napoleón tuvo que rendirse. Un año más tarde, Napoleón de forma sorpresiva desembarcó en el territorio francés para

fundar el llamado Imperio de “Cien Días”. Con la batalla de Waterloo el 18 de junio de 1815 se derrotó definitivamente al gran emperador francés y se le confinó en la Isla de Santa Elena como prisionero donde murió en 1821.

El segundo acontecimiento histórico, fue la Revolución Industrial que tuvo su cuna en Inglaterra.

Desde el siglo XVIII, la monarquía parlamentaria inglesa representaba un sistema político muy desarrollado que generaba un clima de estabilidad económico y financiero. La ubicación geográfica de Inglaterra sobre el Atlántico era la principal ruta marítima a nivel mundial, también contaba con una infraestructura de canales internos navegables que agilizaban el transporte de mercancías. En estas condiciones, la búsqueda de mejores sistemas de producción no pasaron desapercibidos para los inventores ingleses.

Fue en Inglaterra donde la Revolución Industrial comenzó este proceso de transformación, esto sólo fue posible debido a la estructura política y la intensa actividad comercial. Puede considerarse que la industria textil representa el comienzo de la Revolución Industrial, debido a que las máquinas de vapor lograron incorporarse con éxito en los talleres telares. La minería, también tomo una gran importancia para la producción, por el empleo de gran escala que comenzó a tener el carbón mineral, dentro de las innovaciones tecnológicas destacan el ferrocarril que simbolizó el poderoso avance, la máquina de vapor que más tarde se convirtió en un moderno y vertiginoso sistema de transporte.

Las principales consecuencias sociales que la Revolución Industrial ocasionó fueron: el desplazamiento de la fuerza de trabajo humano por máquinas, sometiendo a los trabajadores a quienes se explotó intensamente, los artesanos dejaron sus herramientas convirtiéndose en obreros, la migración rural generó el nacimiento de nuevas ciudades industriales, se desarrolló el capitalismo y la clase burguesa, favoreció el nacimiento de nuevas teorías sociales producto de las luchas del proletariado y surgen nuevas ideologías como el liberalismo.

Dentro del liberalismo se desarrolla el liberalismo político y el liberalismo económico. El liberalismo político lo representan Jeremy Bentham y Stuart Mill, se basa en las ideas de la Ilustración, la necesidad de alcanzar la democracia y nacen los principios de soberanía nacional, igualdad, derechos y respeto. El liberalismo económico lo representa Adam Smith, se basa en la Fisiocracia, la tierra es igual a la riqueza, se establece la teoría del valor-trabajo y la aplicación de la Ley de la Oferta y la Demanda.

El tercer acontecimiento histórico fue el Romanticismo, fue el movimiento cultural que se originó en Inglaterra y Alemania a finales del siglo XVIII, de 1800 a 1850 aproximadamente, como una respuesta revolucionaria en contra la Ilustración y el Neoclasicismo, es considerado el primer movimiento cultural que cubrió por completo el mapa de Europa.

La filosofía, la política y las expresiones artísticas fueron influenciados por este movimiento, durante el periodo que se conoce como revoluciones burguesas o en su definición política revoluciones liberales, reflejaba nuevos modos de pensar, su característica principal es el rompimiento con la tradición clasicista.

El Romanticismo es la libertad auténtica en su búsqueda constante, es una reacción contra el espíritu racional y crítico de la Ilustración y el Clasicismo, es una nueva manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al ser humano mismo, la conciencia del YO como entidad autónoma dotada de capacidades variables e individuales como la fantasía y el sentimiento. La prioridad del genio creador de un universo propio, la valoración de lo diferente frente a lo común lo lleva a una tendencia nacionalista, el liberalismo frente al despotismo ilustrado, la originalidad frente a la tradición clasicista, cada hombre debe mostrar lo que lo hace único, la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada son características propias de este movimiento, por eso su rasgo revolucionario es incuestionable.

En la música del romanticismo quien realiza la transición del periodo Clásico al periodo Romántico es Ludwig van Beethoven el principal protagonista del presente trabajo.

La literatura del romanticismo, en el caso de la prosa, el género didáctico se renovó con la aparición del artículo de costumbres, la prevalencia del individuo se puso de moda al igual que las autobiografías, también surgen los géneros de leyenda y de novela histórica, novela gótica o de terror, novela de aventuras, también se retomaron los géneros medievales como la balada y el romance.

La poesía del romanticismo trató de liberarse, renovando y enriqueciendo el limitado lenguaje y estilo del Neoclasicismo, buscó nuevas métricas, flexibilizó las antiguas y prefirió cantar los aspectos marginados de las convenciones sociales.

El teatro fue el gran vehículo de comunicación de la expresión romántica, era el género más popular y a través de él se canalizaron sus anhelos de libertad y sentimiento nacional.

La pintura romántica consta de tres períodos:

El primero pre-romántico de 1770 a 1820, arranca con el Rococó y se desarrolla en paralelo con el Neoclasicismo por eso las primeras pinturas románticas muestran rasgos de estos dos movimientos, con la finalidad de estas pinturas es la representación de los sentimientos sobre la razón resaltando lo misterioso.

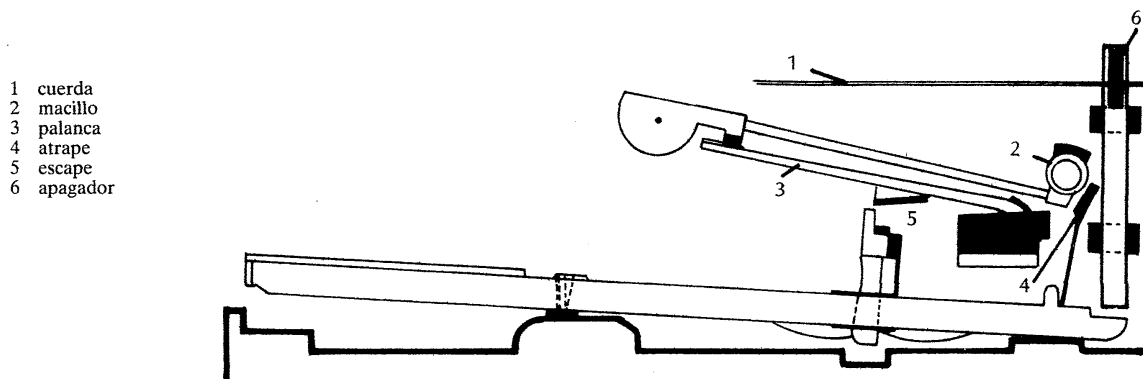
El segundo período es el apogeo de 1820 a 1850, es el período de mayor plenitud, junto con el inicio del nuevo siglo, tuvo cambios en donde comenzaron a imponerse temas relacionados con la historia moderna y una nueva concepción del paisaje.

Finalmente, el posromántico de 1850 a 1870 en donde el romanticismo empezó a decaer.

El pianoforte a principios del siglo XIX

El pianoforte a principios del siglo XIX es sin duda, la metamorfosis de el piano de la actualidad. Hablar del pianoforte a principios del siglo XIX es hablar de “*el doble escape*” de Sebastian Erard. Antes de hacer mención de la innovación de “*el doble escape*” en el pianoforte, es necesario realizar un breve recorrido que nos permita entender su importancia y cómo fue su transición.

En 1709 en florencia, un constructor de clavecines, Bartolomeo Cristofori dio a conocer públicamente el invento de un instrumento llamado “*Clavicembalo col piano e forte*” Pianoforte, la propuesta de Cristofori fue, la cuerda es golpeada por un macillo articulado, forrado de piel de cerdo; éste vuelve a caer después de haber percutido la cuerda, previamente liberada y después apagada individualmente. El macillo es recogido en un determinado momento de su caída, a punto para percutir de nuevo. Pilotín, escape, báscula, atrape y apagador en un solo elemento, es ya el principio que guía el mecanismo de los pianos en la actualidad. Años mas tarde, en 1720, Cristofori reincide e inventa el principio del “*Pedal celeste*” (pedal izquierdo, actualmente sordina), consiste en la atenuación del sonido por el desplazamiento de los martinetes, hoy en día todos los pianos de cola funcionan de esta manera.

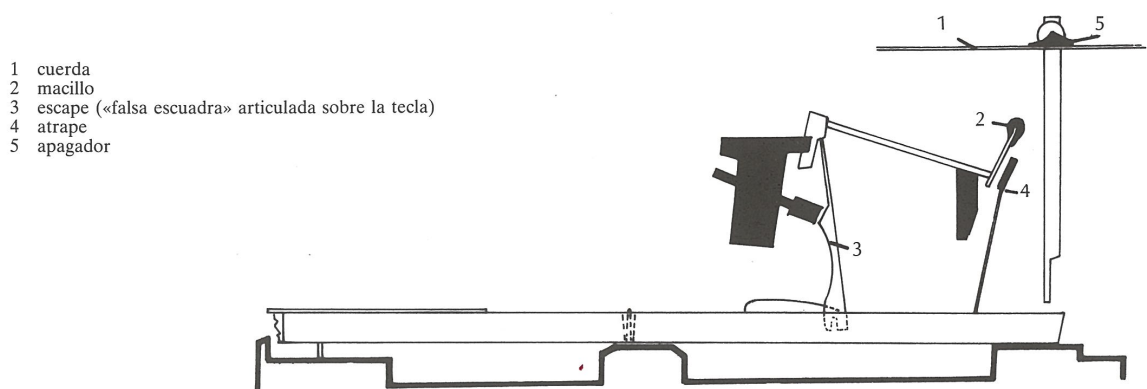


Mecanismo de Cristofori, que corresponde al piano de 1726 conservado en Leipzig.

Años más tarde, a principios de 1730, en Dresde, un constructor alemán Gottfried Silberman junto con su hermano adaptan el mecanismo de Bartolomeo Cristofori a sus primeros pianos fabricados y terminados. Es Silberman quien fué el verdadero propagador del invento de Cristofori.

Durante la guerra de los siete años, Silberman se exilia en Inglaterra, con sus discípulos “Los doce Apóstoles”, sus alumnos mas conocidos son Johannes Zumpe, Johann Andreas Stein y Americus Backers.

Entre 1767 y 1772, John Broadwood, Stodart y Americus Backers realizan lo que se conoce como “la gran acción inglesa” este mecanismo intenta ganar potencia de ataque haciendo lanzar el macillo sobre la cuerda, no directamente por el pilotín, sino por una palanca intermedia puesta en movimiento por una falsa escuadra articulada sobre la tecla. Con este estadio intermedio de transmisión se gana en velocidad y en fuerza. La profundidad de la tecla de estos pianos es muy grande y es necesario dejarla retornar por completo antes de volverla a pulsar, lo que da a la mano una impresión de gran peso. Esta mecánica se impondrá rápidamente en la fabricación mundial.

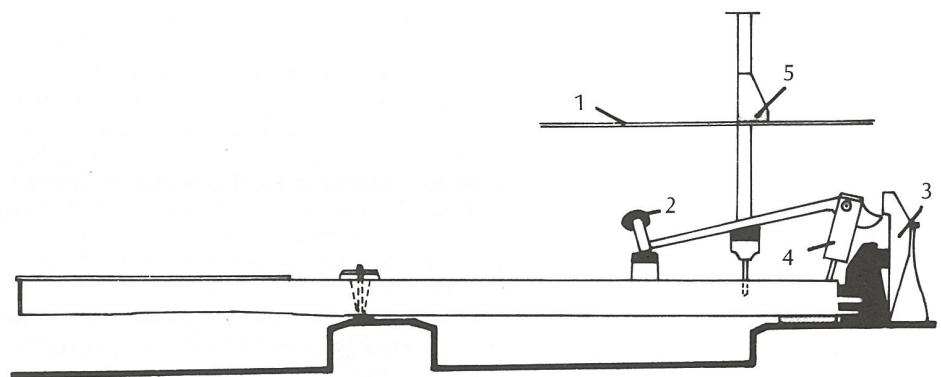


Mecanismo inglés, que corresponde a un piano Broadwood de 1799 conservado en el Royal College of Music de Londres.

Por su parte, en 1770, los pianos vieneses accionaban los apagadores (actualmente pedales) con las rodillas, “llamadas rodilleras” y los pianos ingleses accionaban los apagadores con botones que recordaban mucho los registros del órgano. A Americus Backers le debemos el haber suprimido los botones en todos los pianos ingleses. Este sistema será unánimemente adoptado a principios del siglo XIX y todos los pianos tendrán dos pedales “forte” (resonancia) que levanta los apagadores y el pedal “celeste” (sordina) que atenúa el sonido.

En este mismo año, en Austria, Johann Andreas Stein también alumno de Silbermann, adapta la mecánica diseñada por Cristofori, apagador independiente para cada nota, escape. La mecánica estudiada de Stein tiene control refinado de la pulsación y colores distintos derivados de la potencia, esta tendencia se convertiría en la “Mecánica vienesa”, a principios del siglo XIX gracias a la hija de Stein, Nanette Stein y su esposo Andreas Streicher quienes instalaron su negocio que heredó en Viena. Sus instrumentos gustaron mucho, entre músicos de renombre, a Beethoven por su refinamiento armónico.

- 1 cuerda
- 2 macillo
- 3 escape
- 4 cápsula
- 5 apagador



Mecanismo tipo vienés de los años 1780/1800.

Sebastián Erhardt (nombre afrancesado luego en Erard), de origen alemán, hijo de un carpintero que emigraba a París en 1768, para entrar a la casa de un fabricante de claves franceses. Con solo veinte años comenzó a dar muestras contundentes de su capacidad excepcional, recibe por parte de la duquesa de Villeroy o Villeroy el ofrecimiento de su castillo, a fin de que instalara un taller de experimentación. Ahí en 1777 construye el primer pianoforte en Francia. Ese mismo año invitó a su hermano Johannes Baptist Erard a reunirse con él en París, y juntos formaron la célebre casa que lleva su nombre “Erard” y que en la actualidad existe. Años más tarde, en 1781, Erard se ve obligado a emigrar a Inglaterra en el período de la Revolución francesa.

En 1790, produce un piano de cola que se singulariza por un original sistema de “falso macillo” (doble pilotín) que agilizo mucho el teclado inglés.

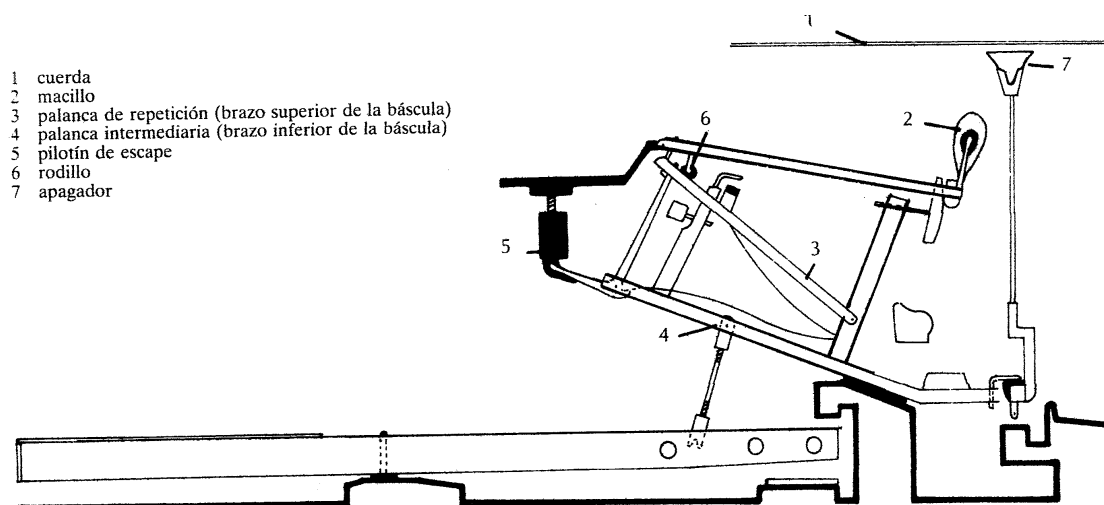
En 1794, Erard registra una patente de un mecanismo con escape, al mismo tiempo en Londres, hacia patentar un nuevo pedal, “*pedal del piano*”, interponiendo una tira de paño entre el martillo y la cuerda, pedal que tuvo éxito durante cierto tiempo; Erard dos años más tarde en 1796 vuelve a París. La constante preocupación de Erard era mejorar la rapidez, la respuesta del teclado y al mismo tiempo reforzar la sonoridad de conjunto. De dos cuerdas se pasa rápidamente a tres.

Erard construyó su primer gran piano de cola en 1796. El 6 de agosto de 1803, Erard mostró uno de sus instrumentos a Beethoven, el cual actualmente se conserva en el *Kunsthistorische Museum in Viena*, algo muy particular era que escuchaba las necesidades y se deja aconsejar por la mayor parte de los grandes pianistas de su tiempo.

En 1809, Erard patenta un mecanismo de repetición llamado “*con estribo*” (el macillo esta más cerca de la cuerda). Al año siguiente crea el primer media cola, acortando las cuerdas en los bajos y obtiene con toda justicia, la medalla de oro en la primera exposición de 1819, entre 1820 y 1823, Sebastian Erard vuelve a las primeras instrucciones de Bartolomeo Cristofori.

El piano le debe a Sebastián Erard la única cosa que faltaba a la concepción original de Cristofori: el “*doble escape*”, (llamado también en la época como de repetición infinita) que Erard inventó y construyó en 1823. Este dispositivo consiste esencialmente en un resorte que, haciendo rebotar el martillo en su face de retorno hacia el punto de partida, lo detiene a la mitad del camino, quedando, por lo tanto, más cerca de la cuerda. Este dispositivo no solamente tiene la ventaja de aligerar grandemente el teclado, sino que, además, permite la repetición de una misma nota a grandes velocidades, ventaja que antes era completamente imposible, pues el martillo (martinete actualmente) debía desplazarse recorriendo mucho camino antes de volver nuevamente a su punto de partida. Este reataque a medio camino o en la “calada” (profundidad de la tecla) conocerá un rápido éxito entre los pianistas y se convertirá en una de las bases de la técnica del piano. Erard realizó una síntesis notable de la sensibilidad de la pulsación vienesa y de la fuerza de la acción inglesa.

En 1824 Erard consigue la amistad de todos los pianistas del momento, en particular de Franz Liszt, al que acompaña en Londres; ahí le presenta a su sobrino Pierre Erard, quien será su sucesor. Franz Liszt nunca cesará de apoyar el Grand Erard de concierto, ni de tocarlo hasta el fin de su actividad pública.



Mecanismo de Erard, hacia 1825.

El número siempre en aumento de las cuerdas, su diámetro y longitud siempre mayores, determinaron desde muchos años atrás el problema del reforzamiento del armazón del instrumento, el cual continuamente era sometido a una tensión siempre mayor, que ninguna clase de madera podía resistir por mucho tiempo. Después de varios intentos no fructíferos, John Broadwood aplica por primera vez en 1808, refuerzos metálicos y en 1822 perfecciona esta modificación.

En 1826, Jean-Henri Pape, tiene la idea de cubrir los macillos con fieltro duro, en vez de piel, se gana así en precisión de ataque en fuerza. Los macillos de los pianos actuales están cubiertos con fieltro.

En 1825, el norteamericano Alpheus Babcock intento fundir un marco de hierro en una sola pieza, realizando el primer piano cuadrado de este tipo, dos años más tarde en 1827, Filadelfia, patenta el primer tablón metálico formando una sola pieza con el puentecillo también de hierro. Poco a poco los apagadores que hasta el momento recubrían todas las notas sin excepción son retirados de los sobre agudos. Finalmente en 1830 esta supresión es definitiva.

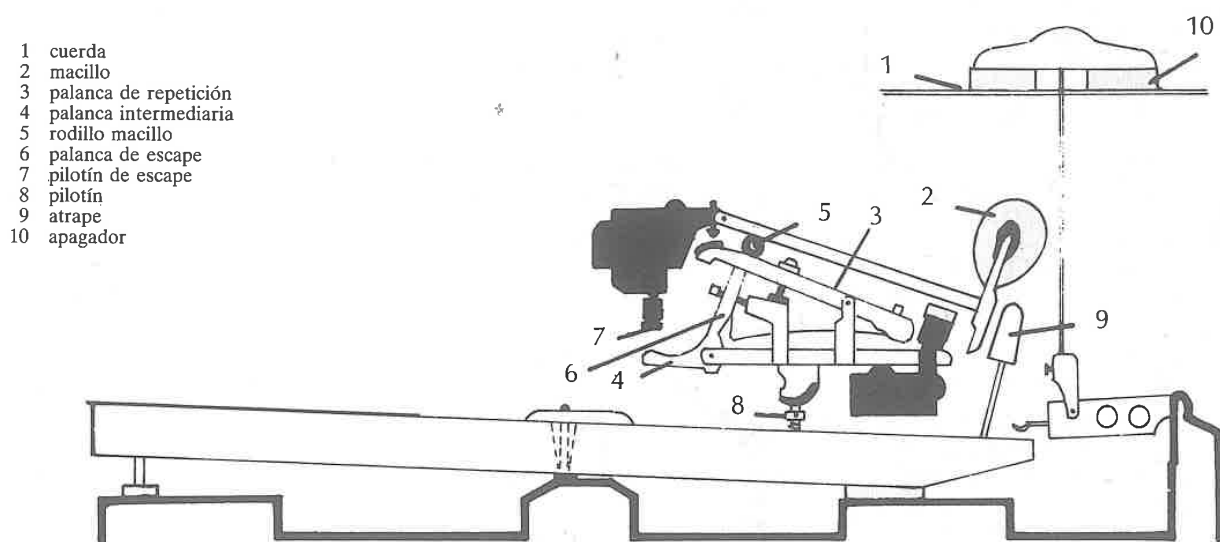
En 1831, el ingles Allen construye el primer telar enteramente metálico, en el cual se reunía en una sola fundición el tablón, el puentecillo y la plancha que sujeta las cuerdas.

Otros perfeccionamientos se sumaron a esta invención, por parte de Jonas Chickering y de Bord: este último, inventó en 1843 el llamado “*capotasto*” metálico (adoptado más tarde por Steinway con el nombre de “*Capo d’Astro*” nombre que quedo hasta hoy en día en esa casa). Por último, Theodor Steinway hizo patentar en 1876 la célebre armazón conocida con el nombre de *Cupola iron frame*, verdadera construcción maciza blindada, de una sola pieza de acero. El uso de la armazón de metal, realizado en Inglaterra, fue aceptado por los constructores alemanes y más tarde por todos los otros países.

Finalmente, inicia la era de la industrialización, con una infraestructura importante hacia la mitad del siglo. El pianoforte ha vencido! La transición ha terminado

definitivamente. El instrumento se ha impuesto ya en todas partes y ha generado una abundante literatura. Las manos se han acostumbrado ya al piano con escape gracias a Erard y el público al gran cola de concierto.

Mecanismo del piano actual



Mecanismo de un piano de cola moderno.

Johann Baptist Cramer

Mannheim, 24 de febrero de 1771- Londres, 16 de Abril de 1858.

Compositor, pianista y editor, el hijo mayor de Wilhelm Cramer y el más destacado miembro de la familia. Es uno de los intérpretes más renombrados de su época, contribuyó directamente a la formulación de un estilo idiomático del piano a través de su forma de tocar y sus composiciones. Cuando tenía 3 años de edad, su madre lo llevó a Londres para reunirse con su padre y deciden establecerse en Inglaterra. Wilhelm enseñó a su hijo el violín desde muy temprana edad, pero el niño mostró distinta precocidad en el piano y a la edad de 7 años fue puesto bajo la dirección de J. D. Benser. Continuó sus estudios con J. S. Schroeter de 1780 a 1783, cuando fué confiado a Muzio Clementi con quien estudio por solo un año, aunque existen especialistas que aseguran que fue durante dos años, las lecciones impartidas por Clementi fueron decisivas en la formación de su carácter artístico. Su formación se completo con clases de teoría desde 1785, bajo C. F. Abel. Su formación temprana hizo que conociera el trabajo de los más grandes compositores de teclado del siglo, y por la mitad de 1780 Cramer estudio obras de Clementi, Schröter, J. C. Bach, C. P. E. Bach, Domenico Scarlatti, Müthel, Paradies, Haydn y Mozart a quien considera su Dios. Es posible que haya conocido *“Das Wohltemperirte Clavier”* (*“El clave bien temperado”*) a principios de 1787 y desarrolló una fascinación de toda la vida por J. S. Bach. Clementi dejó abruptamente Inglaterra y Cramer de la misma forma terminó sus clases formales de piano, para ese entonces él ya había atraído la atención como intérprete en Londres. Realizó su debut formal el 5 de Abril de 1781, presentándose con su padre en un concierto anual a beneficio. Cramer comenzó hacer historia en el piano por presentarse con su maestro Clementi a los trece años en un concierto en 1784 estrenando obras para dos pianos.

Cramer emprendió dos giras al extranjero. La primera en 1788 en donde visitó las principales ciudades de Francia y Alemania, incluyendo París y Berlín. En Francia le dieron una serie de obras de J. S. Bach y sus primeras composiciones también se publicaron durante su estancia. A su regreso a Inglaterra en 1791 comenzó

una carrera activa profesional, y durante las siguientes nueve temporadas se estableció como “el pianista joven más notable de Inglaterra”, capaz de ofrecer una dura competencia a los virtuosos mayores. Fue solista en dos grandes series, en conciertos profesionales, en los conciertos Salomon, así como en innumerables conciertos a beneficio. Conoció a todos los artistas eminentes que aparecieron en Londres durante esa década, incluyendo a Haydn, y comenzó a ganar reconocimiento como compositor y maestro.

Su segunda gira al extranjero en 1799 incluyó los Países Bajos, Alemania y Austria.

Durante esta gira conoció a Beethoven en Viena, con quien inició una relación cálida, mutua y gratificante, también renovó su asociación amistosa con Haydn. Las actividades de sus primeros 30 años le habían puesto en contacto con casi todos los músicos más destacados de Europa, incluyendo Hummel, Dussek, Weber, Kalkbrenner, Cherubini y Wölfl, además de los ya mencionados, años más tarde conoció a Ries, Czerny, Moscheles, Mendelssohn, Liszt y Berlioz. Defendió con característico vigor las obras de los compositores que admiraba; sus interpretaciones de Bach y Mozart, en particular, crearon un gran entusiasmo y ayudó a presentar las sonatas de Beethoven al público inglés.

Después de 1800, la carrera pública de Cramer se centro casi totalmente en Inglaterra y enseñó de manera particular durante los siguientes 20 años. Viajó otra vez a partir de 1816 a 1818, visitando Amsterdam y Mannheim su ciudad natal. Mientras estuvo en el extranjero continuó renovando y expandiendo sus asociaciones, pero sus actuaciones públicas fueron aparentemente raras. Sus años de madurez en Londres fueron marcados por muchas muestras de alta estima. Para su público inglés, Cramer era su “*Glorioso John*”, y sus apariciones continuaron despertando entusiasmo hasta su retiro formal. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica en 1813, y fue nombrado miembro en la junta directiva de RAM en esta fundación en 1822.

Siguiendo el ejemplo exitoso de Clementi, Cramer entro al negocio de editoriales musicales. Sus primeras empresas incluyeron una sociedad conocida como Cramer & Keys en 1805, y otra sociedad con Samuel Chappell (más tarde

Chappell & Co. Ltd) de 1810 a 1819. Una firma más duradera se estableció en 1824 (cuando Cramer se unió a Robert Addison y T. F. Beale) en una fecha posterior, conocida como J. B. Cramer & Co. Ltd que floreció desde sus primeros días y todavía existe.

Se retiró oficialmente de la vida pública después de un concierto de gala de despedida en 1835. Su siguiente década incluyó visitas a Munich, Viena y una larga residencia en París, pero regresó nuevamente a Inglaterra en 1845 y permaneció ahí por el resto de su vida. El murió en su casa de Kensington y fue enterrado en el cementerio de Brompton.

La gran cantidad de composiciones de Cramer es sólo una parte de su logro musical. Su forma de tocar dejó una impresión permanente en varias generaciones de pianistas de principios del siglo XIX. Recibió la admiración casi universal por su forma de tocar. Su toque expresivo de legato, que más tarde se convirtió en una norma estilística entre los pianistas, fue especialmente admirada: en palabras de Moscheles, "*Sus delgados y bien formados dedos son adecuados para tocar legato*" y llamó a su manera de tocar Mozart "*brisas del dulce sur.... él canta en el piano.....casi transforma un andante de Mozart en una pieza vocal*". Su refinamiento en la improvisación y la notable independencia de sus dedos fueron igualmente reconocidos.

Cramer compuso 7 conciertos, 124 sonatas, innumerables variaciones, rondos y su producción de obras didácticas, caprichos, fantasías, pequeñas piezas basadas en melodías populares y su célebre conjunto de 84 estudios para piano, publicada en dos grupos de 42 en 1804 y 1810 como "*Studio per il pianoforte*" (*Estudio para el pianoforte*). Esta colección ha sido considerada durante mucho tiempo como uno de los pilares de la técnica pianística, fue la colección más utilizada y admirada a principios del siglo XIX. Beethoven quien odiaba a la mayoría de los pianistas admiró profundamente la forma de tocar de Cramer al igual que sus estudios, incluso lo consideraba "*el mejor pianista del momento*". Beethoven realizó notas manuscritas en 21 de los estudios para el uso de su sobrino (publicados en una edición de J. S. Shedlock en 1893) y los consideró "*la mejor preparación para su propio trabajo*", Schumann describe los estudios como el

mejor entrenamiento “*para la cabeza y mano*”. Los estudios son estructuralmente simples, cada uno se basa en un patrón característico o en un problema mecánico, y aunque las sombras de Bach y Domenico Scarlatti son a menudo evidentes, la coloración armónica y la variedad figurativa de los estudios son eminentemente modernas y totalmente adecuadas para el piano. El éxito de los estudios llevo a Cramer a producir mucho más métodos incluido el “*Anweisung das Pianoforte zu spielen*” (“*la instrucción de tocar el piano*”), que incluyen las reglas para la digitación y el uso de los pedales. Algunos de los estudios posteriores recibieron títulos descriptivos individuales, de acuerdo con la época, pero ninguno de ellos coincidió con la utilidad del estudio y el mérito artístico. En 1830, Liszt hizo una visita respetuosa a Cramer y tocaron duetos juntos. Como pianista y compositor Cramer sobrevivió a su tiempo. Los pianos de madera de su juventud dieron paso al enorme instrumento con armazón de hierro que lleva los nombres de Bluthner, Bösendorfer, Bechstein y Steinway. Cramer fue considerado por los jóvenes pianistas de su tiempo como seco y dócil, sin embargo el bromeaba diciendo “*En los viejos tiempos los pianistas tocaban muy bien, y ahora tocan muy fuerte*”. En la actualidad, él y sus estudios son de vital importancia en el desarrollo y crecimiento del pianista virtuoso.

Ludwig van Beethoven y su relación con Karl van Beethoven

Bonn, Alemania 17 de diciembre de 1770 - Viena, Austria 26 de marzo de 1827

Compositor alemán, miembro de tres generaciones de músicos que encontraron trabajo en la corte del Electorado de Colonia, que tenía su sede en Bonn. El abuelo del compositor, que llevaba el mismo nombre Ludwig van Beethoven (1712-1773) fue maestro de la capilla electoral de Bonn en 1761, se casó con María Josepha Poll, con quien tuvo un hijo, Johann van Beethoven (1740-1792) también ingresó al servicio electorado, primero como niño soprano y después de la adolescencia como tenor, también dominaba el piano y el violín lo suficientemente para poder completar sus ingresos dando lecciones de esos instrumentos y de canto. En noviembre de 1767 se casó con María Magdalena (1746-1787), la pareja se alojó en Bonn, en la calle de Bonngasse con el número 515, su primer hijo llamado Ludwig María (2 de abril de 1769) vivió solo seis días; el segundo hijo también llamado Ludwig es de quien estaremos hablando. De los cinco hijos que nacieron posteriormente, solo sobrevivieron Caspar Anton Carl (8 de abril de 1774) y Nikolaus Johann (2 de octubre de 1776). Ambos hermanos desempeñaron un papel importante en la vida del compositor.

Ludwig o Louis desde muy pequeño recibió las enseñanzas de su padre en el piano y en el violín, se menciona que al niño se le obligaba a pararse frente al teclado y solía llorar. La primera aparición en público de Beethoven fue en un concierto ofrecido con otro de los alumnos de su padre el 26 de marzo de 1778 en donde interpretó “varios conciertos y tríos para clave”. Su educación general no continuó más allá de la escuela primaria, pero esto fue de acuerdo con la costumbre habitual en Bonn, en ese momento solo unos pocos niños iban a la escuela secundaria. La brevedad de la educación formal de Beethoven, combinada con las largas horas dedicadas a la música, explican algunas lagunas académicas como su ceguera para la ortografía, la mala puntuación y su dificultad para realizar cualquier ecuación matemática por muy simple que fuese.

Un año más tarde, en 1779 llegó a Bonn el que sería el primer maestro importante de Beethoven. Se trataba de Christian Gottlob Neefe, que llegó como director musical de una compañía teatral, se desconoce el momento en el que comenzó a instruir a Beethoven, sin embargo, la estimación de Neefe sobre su alumno esta contenida en un mensaje a Cramer's Magazin Der Musik el 2 de marzo de 1783: *“Ludwig van Beethoven un niño de 11 años y de un talento sumamente prometedor, toca el piano con mucha habilidad, potencia y lee muy bien a primera vista. Seguramente se convertirá en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continua como ha comenzado.”*

En su juventud, Beethoven disfrutó de una sólida reputación como virtuoso, también se desarrolló en un puesto oficial como asistente del organista de la corte y en 1784 le transfieren parte del salario de su maestro Neefe, recibiendo un salario de 150 florines. De 1785 a 1789 parece haber recibido lecciones de violín de Franz Ries, un buen amigo de la familia y paralelamente comenzó a dar lecciones de piano. Aún no cumplía los 19 años, cuando se colocó como cabeza de familia al solicitar la mitad del salario de su padre para poder mantener a sus hermanos.

El verano de 1791 fue muy especial para Beethoven, porque pudo estar fuera de Bonn y viajar a Bad Mergentheim, en donde ofreció una ambiciosa serie de conciertos, Ludwig aprovechó la oportunidad de ir con amigos a Aschaffenburg, un palacio de verano de los electores de Mainz (Maguncia), para visitar al famoso pianista Johann Franz Xaver Sterkel. Se dice que el toque ligero, elegante, muy exigente y meticuloso fueron una revelación para Beethoven. Pero cuando Sterkel dudando de su capacidad, lo desafió a tocar sus propias 24 variaciones de Righini, Beethoven causo asombro, sobre todo porque improvisó variaciones adicionales en un estilo que imitaba al propio Sterkel.

El 12 de abril de 1813, Caspar Carl enfermo gravemente de tuberculosis y firmó una declaración, en caso de muerte nombraba a Beethoven tutor de su hijo Karl, de seis años de edad. A finales de 1815 la salud de su hermano Caspar Carl se deterioro repentinamente debido a la tuberculosis y murió el 15 de noviembre de ese mismo año. Este lamentable hecho centró todas sus inquietudes y

ansiedades. Su hermano había dejado un testamento con fecha del 14 de noviembre, en donde designaba a Beethoven como único tutor de su hijo Karl, su amado sobrino Karl a quien le escribió los 21 estudios para piano de Cramer, de los cuales trata el presente trabajo. Sin embargo, un codicilo del mismo día cancelaba esto y nombraba a la madre del niño como co-tutora.

Para Beethoven resultó una verdadera tragedia no poder hacer lo que su hermano le pedía. Por un lado, la relación con su cuñada Johanna no era la mejor ni la más armoniosa y por otro lado, esta situación despertó profundas pasiones y anhelos más íntimos que no comprendía del todo, como casarse, formar una familia propia y comenzó a sentir que si él era el único responsable de Karl, podría cumplir sus anhelos y el deber sagrado para con su hermano. Pero para que esto fuera posible, primero tenía que convencerse a sí mismo y a los demás de que la madre de Karl, Johanna, no estaba en condiciones de tener la custodia y debería de ser excluida de la tutela. Los siguientes cuatro años y medio Beethoven invirtió un número incalculable de horas en litigios, apelaciones en los distintos tribunales, redacción de cartas, disputas, reconciliaciones y agonía mental, sin embargo, la relación entre tío y sobrino, o como Beethoven prefería verlo, entre padre e hijo condujo a un desastre, finalmente, en julio de 1820, Beethoven había ganado la lucha que había durado casi cinco años y obtuvo la custodia definitiva de Karl.

La lucha a muerte por la tutela de Karl entre su madre Johanna y su tío Beethoven, como era de esperarse lo afectaron, Karl tenía problemas serios con la disciplina, mal comportamiento, no era un estudiante talentoso y tampoco estaba demasiado mentalizado para estudiar, por ello necesitaba explicaciones y toda una serie de consejos prácticos. La preocupación de Beethoven por el cuidado de su amado sobrino, especialmente en su educación musical hicieron que el propio Beethoven impartiera lecciones de piano a su amado sobrino Karl, una muestra son los 21 estudios para piano de Cramer en donde el propio Beethoven explica y da consejos a su sobrino de como estudiar (lecciones a las que Schindler con toda seguridad asistió). No obstante, el asunto que parece interesar especialmente a Beethoven en estas lecciones son alcanzar una prosodia y retórica musical coherente con la estructura métrica de cada pieza.

El costo de los años en tribunales se refleja en la escasez de música valiosa, durante este período la mayoría de sus composiciones eran “piezas ocasionales” como la “Sinfonía de batalla” y las obras escritas para el Congreso de Viena, también trabajaba en composiciones nuevas sin llegar a completarlas, Beethoven durante estos años se contentaba con elegantes trivialidades y en 1816 realizó al menos dos composiciones importantes: el ciclo de canciones “An die ferne Geliebte” (“A la amada lejana” 1816) y la Sonata para piano en La Mayor, op. 101. También hubo dificultades de tipo más práctico, Beethoven estaba consumido por las dudas sobre su capacidad para cuidar a su sobrino y llevar una casa ordenada. Más problemas fueron creados por el deterioro de su salud, su sordera era cada vez más profunda y en 1818 era prácticamente sordo como una piedra, por lo que sus conversaciones se llevaron a cabo con lápiz y papel. Este fue el comienzo de los “libros de conversación” de los cuales 140 han sobrevivido.

La recuperación de Beethoven de su estancamiento compositivo parece haber comenzado en el otoño de 1817 cuando decidió aceptar una oferta por la Sociedad Filarmónica de Londres para escribir dos sinfonías, pero no comenzó una sinfonía, ni planes para un viaje a Londres, explicó que su salud no se lo permitía. En cambio, se puso a trabajar en una gigantesca sonata para piano de cuatro movimientos en Si bemol, conocida como la Sonata *Hammerklavier* op. 106.

Años más tarde, en 1825 y 1826 las cartas de Beethoven a Karl están llenas de reproches, recriminaciones, demandas de su cariño y atención. Para 1826, Karl despreció más a su tío y comenzó a ver a su madre de forma clandestina y a uno de sus amigos “prohibidos”, Niemetz. El 5 de agosto, empeñó su reloj, compró dos pistolas nuevas y se dirigió a Baden. A la mañana siguiente fue a Helenenthal, uno de los lugares favoritos de su tío, y descargó ambas armas en su sien. Ninguna bala penetró el cráneo y cuando encontraron al joven herido, lo llevaron de regreso a Viena, a la casa de su madre.

El intento de suicidio de Karl resultó devastador para Beethoven, sus amigos le recomendaron renunciar a la tutela y tomar una decisión sobre el futuro de Karl.

Dos años antes, Karl había expresado su deseo de ingresar en el ejército y con la ayuda de Stephan Von Breuning, se dispuso que ingresara como cadete en el regimiento del Barón Von Stutterheim. La gratitud de Beethoven por este resultado se demuestra por el hecho de que cambió la dedicación de su Cuarteto en Do menor, que había declarado que era el más grande, para que pudiera dedicarse a este guerrero no musical.

Beethoven partió de regreso a Viena con Karl el 1 de diciembre y llamó de inmediato a un médico. Ya había tenido los pies hinchados, pero los síntomas de la enfermedad se manifestaron el 13 de diciembre cuando desarrolló ictericia y ascitis (hidropesía). Sus médicos parecen haber percibido correctamente que su hígado estaba afectado (la autopsia indica cirrosis del hígado causada por hepatitis o alcohol y falla orgánica múltiple relacionada), pero no pudieron hacer más que aliviar su abdomen hinchado extrayendo el líquido.

Cuando quedó claro que el fin estaba cerca, Breuning redactó un testamento simple, que legó toda la propiedad de Beethoven a su amado Karl, el 23 de marzo Beethoven lo copió y firmó con gran dificultad. Murió el 26 de marzo alrededor de las 5:45 p.m. El funeral del 29 de marzo fue un acto público para los vieneses; la multitud se estimó en 10,000. La oración fúnebre, escrita por Franz Grillparzer, fue pronunciada junto a la tumba en el cementerio de Währing por el actor Heinrich Anschütz. En 1888, los restos de Beethoven fueron trasladados junto con los de Schubert, al Zentralfriedhof (cementerio central) de Viena. Donde ahora descansan uno al lado del otro.

Anton Felix Schindler

Meedl, Moravia, 13 de junio de 1795 -Bockenheim, Frankfurt, 16 de enero de 1864.

Violinista, director, escritor y biógrafo de Beethoven. El mayor de 12 hermanos, estudió violín con su padre, maestro local quien también fue un buen músico amateur, posteriormente se convirtió en niño de coro en St. Mauritz en Olmütz. Aunque la música era su principal interés, se trasladó a Viena en el otoño de 1813 para estudiar derecho. Afirmó que conoció a Beethoven en marzo de 1814, cuando Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) le pidió que le entregara una nota al compositor. Schindler fue arrestado por participar en protestas estudiantiles y esto despertó el interés en Beethoven, quien después buscó una relación más cercana con él.

Para principios de 1817, Schindler era un empleado en un despacho de abogados, se graduó en derecho a fines de 1819, sin embargo, su corazón estaba en la música más que en los tribunales, Schindler no estuvo en contacto cercano con Beethoven hasta 1820, y sólo hay referencias auténticas dispersas a él en los libros de conversación. A finales de 1822 había abandonado su carrera jurídica para convertirse en el violinista principal en el Theatre de Josefstandt.

Con la partida de Franz Oliva, Schindler se convirtió en el secretario privado no remunerado de Beethoven y esta actividad tuvo su apogeo en 1823, cuando Beethoven participó en el desafortunado proyecto de vender copias manuscritas de la Misa Solemnes a las cortes de Europa. Parece haber manejado casi toda la extensa correspondencia involucrada en esta empresa, además asumió muchas otras tareas como encontrar un prestamista que adelantara dinero a Beethoven con la garantía de ciertas acciones bancarias que poseía, arreglar las estancias de Beethoven para alguna gira, negociar con los editores, supervisar a los muchos copistas que estaban trabajando en la Misa, trataba con las muchas personas que deseaban favores de Beethoven, recogiendo dinero adeudado, haciendo pagos a su nombre y compras básicas del compositor.

El concierto del 7 de mayo de 1824, en el que se estreno la Novena Sinfonía y partes de la Missa Solemnis, fue un evento lleno de incidentes para Beethoven, los detalles involucrados en la organización de este concierto eran casi incontables, y la indecisión y vacilación de Beethoven en puntos importantes, hizo que la tarea de su asistente fuera mucho más difícil. El concierto fue un éxito artístico pero un fracaso económico y la violencia con la que Beethoven acusó a Schindler de haberlo engañado en los recibos provocó la ruptura de la relación que se prolongo hasta diciembre de 1826 cuando Beethoven regreso a Viena para morir.

Con el inicio de la enfermedad final del compositor en diciembre de 1826, Schindler volvió hacerse cargo de los asuntos de Beethoven. La tarde del 26 de marzo de 1827 fue el último día de Beethoven, Schindler y Stephan Von Breuning (el compañero de la infancia de Beethoven), fueron al cementerio de la pequeña aldea de Währing (a 2 millas del noroeste, del centro de Viena) y eligieron un lugar para la tumba de Beethoven. Los preparativos para el funeral del 29 de marzo fueron realizados por Schindler y Breuning, como era de esperarse Schindler fue uno de los principales dolientes de la ceremonia.

Tras la muerte de Beethoven, Schindler se apropió de muchos artículos de sus apartamentos, incluidos los aproximadamente 400 cuadernillos de conversación, varios manuscritos, cuadernos de bocetos, **incluyendo el ejemplar de los 21 estudios para piano con manuscritos de Beethoven** y artículos personales que vendió a la Königliche Bibliothek de Berlín, también continuó su carrera musical, en 1831 se convirtió en director de Münsters Musikverein y desde 1835 dirigió la música para la ciudad de Aachen (Aquisgrán).

En el caso del ejemplar de los 21 estudios, se trata de una transcripción casi literal de los consejos dados por el propio Beethoven en las clases que impartió a su amado sobrino Karl, las indicaciones se encuentran anotadas sobre las tiras de papel pegadas a la página musical por encima de otras anotaciones manuscritas, estas líneas manuscritas no están redactadas con la caligrafía de Beethoven, sino

con la caligrafía de Schindler, sin duda, como resultado de los apuntes tomados durante las clases de Beethoven, a las que Schindler con toda seguridad asistió. Seguramente Beethoven impartía sus clases utilizando otro ejemplar, hoy perdido. La mala fama que fue labrándose entre los musicólogos ha permitido levantar dudas acerca de la fiabilidad de las indicaciones que contienen. Sin embargo, la autenticidad de las afirmaciones están fuera de discusión, sobre todo si las comparamos con las anotaciones banales y muy repetitivas que acompañan los estudios restantes, en este caso firmadas por Schindler.

La mayor contribución de Schindler sigue siendo su biografía de Beethoven, que cuenta con tres ediciones. La primera edición de 1840, el ensayo de 1842 "Beethoven en París" transmite las opiniones francesas de Beethoven del viaje de Schindler a París en 1841 y se reimprimió como apéndice de la segunda edición en 1845 junto con los escritos de los cuadernillos de conversación, finalmente la tercera edición completamente reescrita en 1860, conserva una división tripartita, ligeramente alterada y amplía las discusiones musicales, incluyendo referencias de la obra de A.B. Marx, Ul'ibishev, Fétis y Lenz.

La biografía de Schindler influyó mucho en la visión romántica de Beethoven, aunque Alexander Wheelock Thayer descubrió muchas inexactitudes en la biografía, su malestar estaba justificado, no solo destruyó muchos cuadernos de conversación, sino que Berck y Herre (1979) han demostrado de manera contundente que luego falsificó entradas en los restantes.

El valor de Schindler como testigo ocular, sigue siendo indiscutible, aunque cualquier argumento del que él sea la única fuente primaria que lo corrobore debe tratarse con cautela.

Hans Von Bülow

Dresden, Alemania, 8 de enero de 1830, El Cairo, Egipto, 12 de febrero de 1894

Director de orquesta, pianista y compositor alemán. Estudió piano con Friedrich Wieck, Max Eberwein y Louis Plaidy antes de obtener brevemente la licenciatura en derecho para apaciguar a sus padres. Bajo la influencia de Wagner en 1851 comenzó una carrera como director de ópera. La influencia decisiva de su vida fue conocer y estudiar piano y dirección con Liszt, convirtiéndose en uno de sus alumnos más importantes. Liszt dijo: *“El tiene la más íntima percepción dentro de la música, así como la nobleza y perfeccionamiento de su hermoso estilo”*.

Liszt, quien se retiró oficialmente de el piano después de 1847, dió a Bülow el honor de tocar el estreno mundial de su sonata en Si Menor en Berlín en 1847, fue en este mismo tiempo que Bülow se casó con la hija de Liszt, Cosima. Su matrimonio se disolvió en 1869, cuando ella lo dejó por Wagner. Bülow continuó siendo un wagneriano apasionado y dirigió el estreno de “Tristan e Isolda” en Munich en 1869.

Persiguió incansablemente el concertismo, convirtiéndose en el pianista alemán más importante de su tiempo. Comenzó a realizar giras de conciertos a partir de 1872, realizando la primera de varias visitas a Inglaterra en 1873 y a los Estados Unidos en 1875-1876.

La práctica de Bülow siempre incluía Preludios y Fugas del Clave bien Temperado de Bach, al que llamó “El antiguo testamento” y las sonatas para piano de Beethoven al que llamaba “El nuevo testamento”.

Su extenso repertorio abarcó desde la música de Bach y Handel hasta cantidades significativas de Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt. Además, en las principales ciudades interpretó música de cámara con artistas locales, así como más de una docena de obras concertadas con orquesta, incluido el estreno mundial del Concierto para piano n.º 1 de Tchaikovsky en Sib Menor, el 25 de octubre de 1875, en Boston.

Las actuaciones de Bülow se destacaron por su precisión en la ejecución y seguridad en la memorización. Se consideró que sus interpretaciones eran fieles

a las intenciones del compositor y por lo tanto, se consideraban modelos tanto para estudiantes como para profesores.

Bülow también fue un eminente maestro y la lista de sus pupilos incluye Giuseppe Buonamici, José Vianna da Motta, Heinrich Barth, Hermann Goetz, Agathe Backer-Grondahl y otros incontables. A un estudiante le dijo: *“Un intérprete debe ser lo opuesto a un sepúltero. Debería sacar a la luz lo que esta escondido y enterrado”* Se exigió mucho a sí mismo en términos de perfección en la técnica y variedad en el repertorio y finalmente colapsó por agotamiento.

CAPÍTULO 2

Relación morfo-físico-motriz de la mano en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianística.

La relación morfo-físico-motriz es de vital importancia para el estudio del piano, como se vio en el capítulo anterior, el mecanismo del piano es un conjunto de poleas que reaccionan a un movimiento o gesto específico de la mano, este movimiento o gesto específico de la mano, lo realizan las extremidades superiores del cuerpo y la mano, otro conjunto de poleas.

El punto de partida es el acercamiento del cuerpo con el instrumento, con ayuda de la morfología, fisiología y el sistema motor es posible este encuentro. La **morfología** es la disciplina encargada del estudio de la estructura de un organismo, sus componentes y características. Esto incluye aspectos físicos de la apariencia externa, como son la forma, el color, la estructura, etc., así como aspectos de la estructura interna del organismo como son huesos, músculos, articulaciones, ligamentos y órganos. La **fisiología** explica los mecanismos internos del cuerpo humano, es decir, las actividades macro y microscópicas. El **sistema motor** (masculino) o la **motricidad** (femenino) es la parte del sistema nervioso central que se encarga del movimiento del cuerpo humano. Esta formado por el sistema óseo constituido por huesos, cartílagos y ligamentos articulares; y el sistema muscular formado por músculos los cuales mediante los tendones se unen a los huesos y al contraerse provocan los movimientos corporales.

EL SISTEMA ÓSEO

Huesos y tejido óseo

Algunas de las funciones que nos proporcionan los huesos son:

Soporte y estabilidad: los huesos forman el armazón del cuerpo humano, nos dan forma y mantienen nuestra estabilidad.

Movimientos controlados: Sin la estabilidad y el soporte de los huesos, sería imposible realizar las actividades sofisticadas que son propias de los seres humanos. Seríamos más semejantes a las lombrices.

Los huesos tienen distintas formas, según su papel en la estructura del esqueleto. Hay cinco tipos de huesos, cada uno contiene distintas proporciones de tejido óseo compacto y esponjoso.

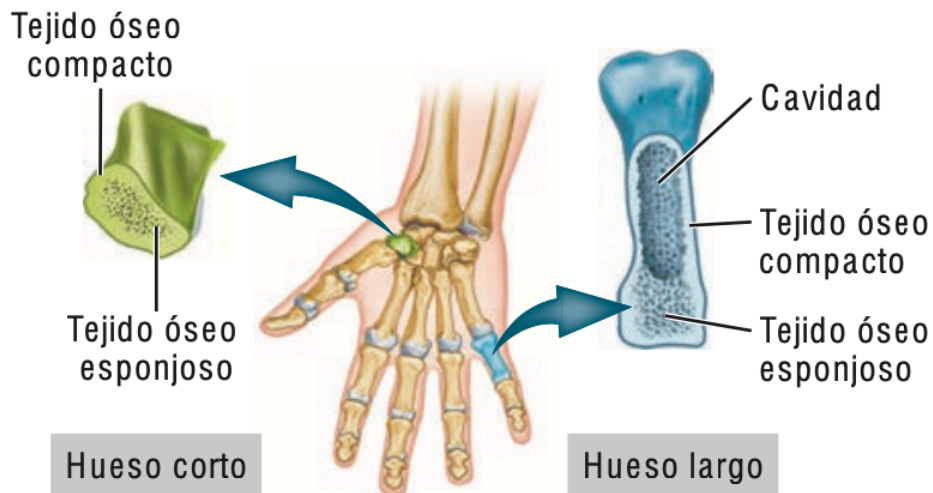
1. Los **huesos largos** son más largos que anchos. Constan de un eje central con una protuberancia en cada extremo que forma la articulación con otro hueso. Todos los huesos de los miembros son largos, salvo los de las muñecas y los tobillos. Su longitud hace que sean idóneos para actuar como palancas y soportar peso.

2. Los **huesos cortos** son cuadrangulares, ligeros y no soportan peso. Están formados por tejido óseo esponjoso con una capa delgada de hueso compacto, y son los que forman la muñeca y el tobillo. Su pequeño tamaño y sus superficies planas aumentan su utilidad en estas articulaciones complejas: muchos huesos pequeños pueden deslizarse fácilmente unos sobre otros y permitir el movimientos en distintas direcciones.

3. Los **huesos planos** son delgados, planos y generalmente se curvan para moldearse y proteger algunas estructuras anatómicas vulnerables.

4. Los **huesos sesamoideos** (no se muestran) son huesos pequeños que se forman entre los tendones o los ligamentosos (tejidos resistentes que unen otros tejidos entre sí).

5. Los **huesos irregulares** son todos los que no pueden clasificarse en las categorías anteriores.



Articulaciones

Los huesos salvo el hioides del cuello y los sesamoideos (como la rótula), cada hueso del cuerpo se articula (se une) con otro. El lugar donde se juntan los huesos se llama **articulación** o artrosis. Aunque todas las articulaciones sirven para mantener los huesos juntos, algunas no permiten el movimiento o incluso son casi o totalmente inmóviles.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, las articulaciones se comportan de modo que permiten el movimiento de las distintas partes del cuerpo. Existen dos tipos de articulaciones: **las articulaciones móviles** (diartrosis) y **las articulaciones inmóviles** (sinartrosis).

En este caso, la relación morfo-físico-motriz de los miembros superiores y de la mano en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianística, reflejan los movimientos coordinados de casi todas las articulaciones que los conforman (miembros superiores y de la mano), son tantos los movimientos que se producen al mismo tiempo, el hombro, el codo, la muñeca y cada articulación de la mano trabajan en conjunto para hacerlo posible.

Las articulaciones pueden clasificarse según su forma

Las articulaciones pueden clasificarse según su forma (estructura) o su función (amplitud de movimiento permitida). En cuanto a la clasificación estructural, hay dos variables importantes:

- a) La presencia o ausencia de *espacio* entre los huesos y
- b) Si no existe ningún espacio, el *tipo de tejido conectivo* que une los huesos entre sí.

Atendiendo a su estructura, las articulaciones se clasifican de la siguiente manera:

Fibrosas: articulaciones sin espacio; los huesos están unidos por tejido fibroso. Las articulaciones entre los huesos craneales (llamadas *suturas*) son fibrosas, inmóviles y estrechas.

Cartilagosas: articulaciones sin espacio; los huesos están unidos por cartílago. Las articulaciones de las vértebras entran en esta categoría.

Sinoviales: articulaciones con espacio, la *cavidad sinovial*, que separa los extremos de los huesos (estas articulaciones son de nuestro interés). Las articulaciones sinoviales tienen otras características que se describen a continuación. Casi todas las articulaciones de los miembros son sinoviales.

Según su amplitud de movimiento, se clasifican como:

Sinartrosis (del griego *sin* = con, junto con): articulación fija que no permite movimiento alguno. En esta categoría entran las suturas entre los huesos craneales.

Anfiartrosis (del griego *amphi* = a ambos lados): articulación que permite ligeros movimientos. Las articulaciones entre las vértebras de la columna y entre los huesos de la muñeca son anfiartrosis.

Diartrrosis (del griego *diá* = entre, a través): articulación con movimiento libre. El hombro y las articulaciones de los dedos son de movimiento libre (estas articulaciones también son de nuestro interés). Cada diartrosis (articulación) se compone de dos superficies articulares: la cápsula articular y la cavidad articular.

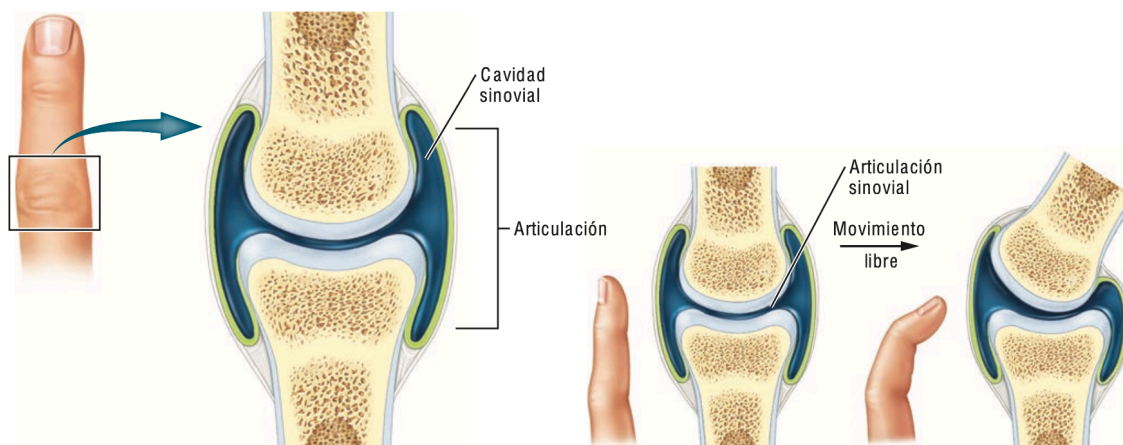
Como era de esperar, forma y función van siempre a la par, de modo que la función de las articulaciones varía según su forma. Por lo tanto, la mayoría de las articulaciones fibrosas son sinartrosis, la mayoría de las cartilagosas son

anfiartrosis y la mayoría de las sinoviales son diartrosis (con espacio y de movimiento libre) estas articulaciones son las que ocupamos para la demanda de la técnica de la ejecución pianística.

Clasificación de las articulaciones

Articulación sinovial (Con espacio)

Articulación diartrosis (de movimiento libre)



Las articulaciones sinoviales

Las articulaciones sinoviales permiten una gran amplitud de movimientos porque los huesos están separados por una cavidad y presentan las siguientes características:

Una **cápsula articular**, que rodea y refuerza la articulación. La cápsula articular consta de dos capas: la *membrana fibrosa* y la *membrana sinovial*. La *membrana fibrosa* está compuesta de tejido conectivo duro, que se adhiere a la superficie de los huesos a cada lado de la articulación. Algunas de las fibras de esos tejidos conectivos se organizan en haces gruesos llamados *ligamentos*. La capa interior de la cápsula articular está tapizada por una membrana especial, la *membrana sinovial*. La *membrana sinovial* está cubierta de una piel interna y produce el lubricante de las articulaciones (sinovia). Las bolsas sinoviales están constituidas también como la membrana interna de las articulaciones. En parte están

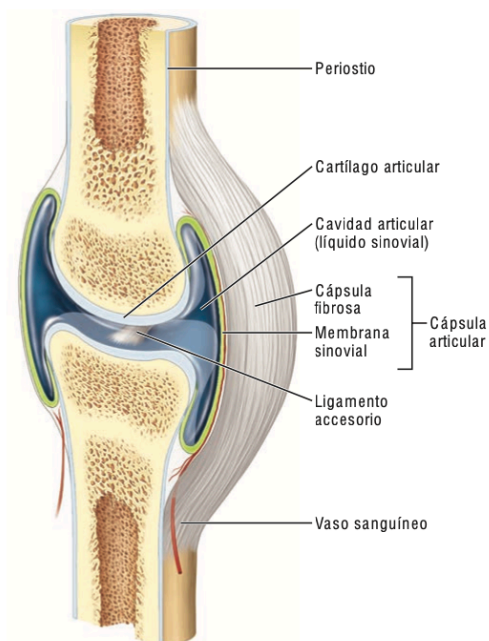
conectadas con la cápsula articular o se encuentran localizadas en lugares en donde los tendones tiran de los huesos.

Un **ligamento**, es una banda de tejido fibroso que se extiende entre dos huesos de una articulación. Algunos ligamentos forman parte de la cápsula articular que rodea la articulación; otros se encuentran fuera de la cápsula articular, y otros incluso dentro del espacio de la articulación. Los ligamentos sirven para guiar la articulación e impiden las desviaciones excesivas del movimiento. En parte están conectados con la membrana externa de la cápsula articular y en parte la sostienen también separadamente. Los ligamentos más importantes generalmente llevan nombres distintos.

Los **cartílagos articulares** que cubren los extremos de los huesos, los amortiguan, los protegen contra los efectos de la fricción y la compresión, y ayudan a preservar su forma y posición para que puedan mantener la línea ósea.

Un **espacio articular** tapizado por una capa de *células sinoviales* especializadas, que forman la **membrana sinovial**. Esta membrana se fija a los bordes del cartílago articular y se pliega sobre sí misma varias veces para aumentar su superficie. Las células sinoviales secretan un **líquido sinovial** lubricante, que recubre el interior de la articulación. Esta delgada película de líquido muy resbaladizo tiene un aspecto y una textura que recuerdan a la clara de huevo cruda.

Estructura de una articulación sinovial

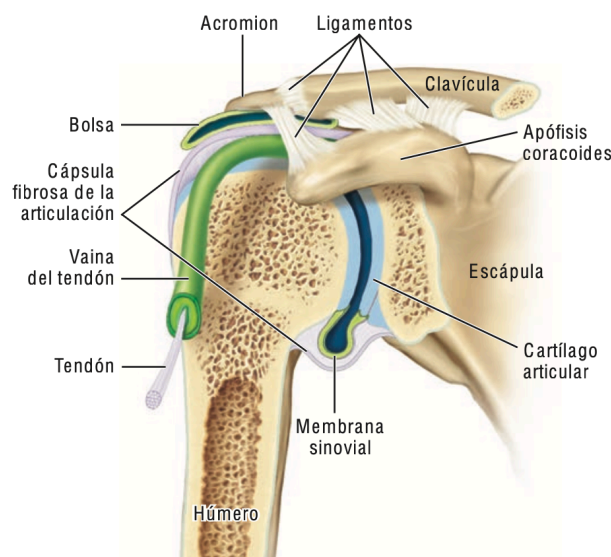


Aunque la membrana sinovial está bien irrigada por vasos sanguíneos, el cartílago articular, el espacio de la articulación y los ligamentos asociados no lo están. Es el líquido sinovial el que transporta el oxígeno y los nutrientes a los cartílagos y ligamentos.

Alrededor de las articulaciones sinoviales trabajan también otras estructuras. Los **tendones** son bandas densas de tejido conectivo fibroso, a veces muy largas, que fijan los extremos de los músculos a los huesos y se deslizan hacia atrás y adelante entre los tejidos mientras se produce el movimiento. Para dar cabida a la compleja interacción de los músculos, los tendones y los tejidos circundantes que participan en el movimiento de la articulación, hay unas estructuras especiales en los tejidos blandos que lo rodean. Las **bolsas sinoviales** son sacos fibrosos pequeños con paredes delgadas parecidos a balones colapsados, que contienen una pequeña cantidad de líquido sinovial. Están situados entre la piel y el hueso, rodeados por otras partes de tejido blando alrededor de las articulaciones, donde ruedan hacia atrás y hacia delante con el movimiento tisular asociado a la actividad de la articulación.

Las **vainas tendinosas** constituyen una protección funcional de los tendones, son sacos alargados semejantes a las bolsas que envuelven los tendones para suavizar sus movimientos hacia atrás y hacia delante.

Articulación del hombro derecho, sección transversal.



Las articulaciones sinoviales permiten cuatro tipos principales de movimientos

El lenguaje descriptivo especializado es importante para cada campo del conocimiento, incluidos los movimientos articulares, que se dividen en cuatro categorías principales: *deslizamiento*, *rotación*, *angular* y *especial*, todos estos movimientos son vitales en las demandas de la técnica de la ejecución pianística.

El **deslizamiento** es el movimiento de una superficie plana sobre otra. El movimiento puede producirse en cualquier dirección y generalmente en una distancia corta. Los movimientos entre los huesos cortos de la muñeca y del tobillo son de deslizamiento.

La **rotación** es el movimiento de un hueso alrededor de su eje longitudinal.

El **movimiento angular** es el incremento o la reducción en el *ángulo* entre los huesos de una articulación. El incremento o la disminución se refiere al ángulo en relación con el frente del cuerpo. Hay cinco movimientos angulares, que se describen a continuación:

1. La **flexión** es un movimiento angular que *disminuye* el ángulo de la articulación. Un ejemplo de este movimiento en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianística, lo realiza el codo de las extremidades superiores.

2. La **extensión** es un movimiento angular que *incrementa* el ángulo de la articulación. Se dice que un cuerpo en posición anatómica está en *extensión total*, de modo que el término *extensión* se refiere habitualmente al movimiento desde una flexión previa a la posición anatómica estándar. La *hiperextensión* es la continuación de la extensión más allá de la posición anatómica estándar.

3. La **abducción** es el movimiento angular de un hueso hacia afuera de la línea central; es decir, el hueso se somete a una “abducción” (secuestro) que lo aleja del cuerpo. Un ejemplo de este movimiento en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianísticas, es cuando los dedos de la mano están separados para tocar una octava o arpeggios.

4. La **aducción** es el movimiento angular de un hueso hacia la línea central (el hueso vuelve a acercarse y a “adosarse” el cuerpo). Un ejemplo de este

movimiento en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianísticas, sería cuando los dedos de la mano se acercan para tocar una escala.

5. La **circunducción** es el movimiento circular del extremo del hueso. Este movimiento circular en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianísticas, es muy común que lo realice la muñeca.

Los movimientos especiales suelen ser específicos de una o algunas articulaciones.

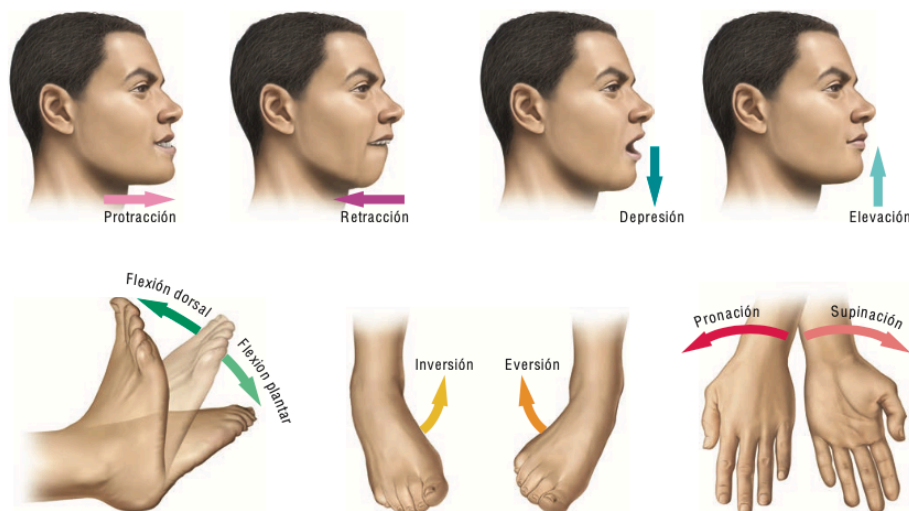
Protracción y retracción. La protracción es el desplazamiento hacia delante (anterior) de una estructura ósea, como el movimiento de la mandíbula hacia fuera. La retracción es el movimiento opuesto.

Depresión y elevación. La depresión es un movimiento hacia abajo (inferior), por ejemplo bajar la mandíbula para abrir la boca. La elevación es el movimiento opuesto.

Inversión y eversión. La inversión es la rotación interna del pie de modo que las plantas miren hacia adentro. La eversión es el movimiento opuesto.

Supinación y pronación. Son movimientos rotatorios del antebrazo que hacen girar la mano. La pronación es el movimiento para llevar la palma de la mano hacia atrás, y con la supinación se lleva hacia delante. Un ejemplo de este movimiento en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianísticas, es cuando se realiza el Bajo de Alberti.

Movimientos especiales en las articulaciones sinoviales



En términos mecánicos, hay seis tipos de articulación sinoviales

Una vez más, la forma y la función van de la mano: las articulaciones sinoviales son necesarias para realizar una gran variedad de movimientos en relación con las demandas de la técnica de la ejecución pianística, para lo cual poseen un diseño característico. Se clasifican según el tipo de movimiento que permiten:

Las **articulaciones trocoides** están formadas por el extremo redondeado de un hueso y una cavidad cilíndrica formada por tejido óseo y ligamentos (fig. A). Por ejemplo, la articulación de los dos huesos del antebrazo (radio y cúbito) en el codo, que permite la rotación del eje longitudinal del radio cuando la mano gira hacia dentro y hacia afuera.

Las **articulaciones planas** permiten movimientos de deslizamiento, generalmente en todas las direcciones, sin que se produzca ninguna rotación (fig. B). Las articulaciones entre los huesos de la muñeca son deslizantes, pero sus acciones son difíciles de percibir a causa de los otros movimientos que se producen.

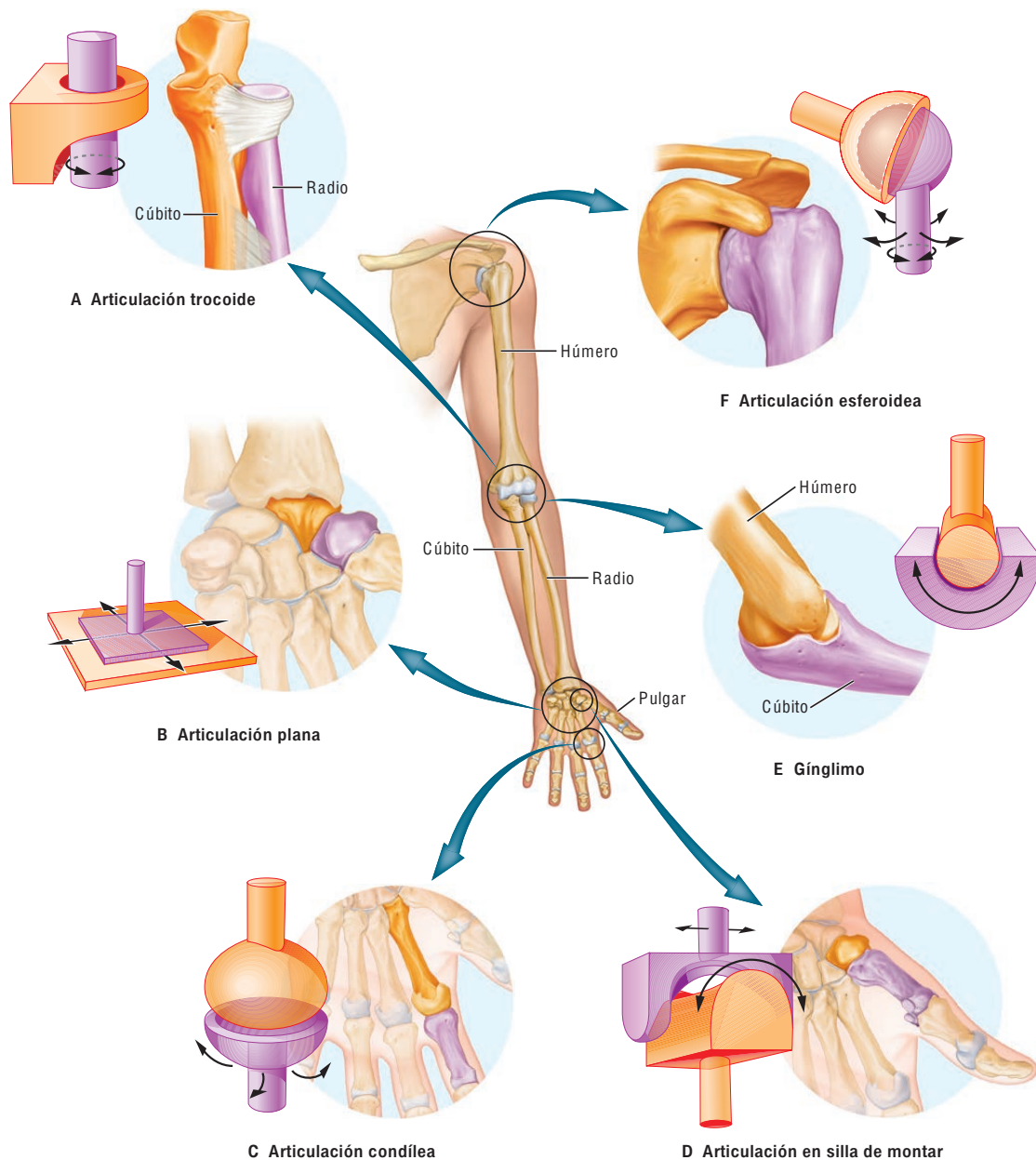
Las **articulaciones condíleas** están formadas por el extremo ovalado de un hueso y una cavidad poco profunda del otro (fig. C). Las articulaciones entre los dedos y la palma de la mano son articulaciones condíleas: permiten los movimientos de flexión y extensión, como cuando cerramos y abrimos el puño, y los movimientos de lado a lado, como la aducción y la abducción de los dedos.

Las **articulaciones en la silla de montar** están formadas por una depresión con forma de silla de montar de un hueso y una depresión semejante de un segundo hueso (fig. D). La articulación entre la muñeca y el pulgar es una articulación en silla de montar, que permite el movimiento en dos direcciones: el pulgar puede cubrir la palma de la mano para tocar la punta del meñique, o puede moverse hacia arriba y hacia abajo, como lo hace cuando tocamos las teclas del piano (dedo 1).

Un **gínglimo** (articulación en bisagra) . se forma entre la superficie cilíndrica de un hueso y una concavidad coincidente en el hueso opuesto (fig. E). El codo y la rodilla son articulaciones en bisagra; ambas permiten la flexión y la extensión en una dirección, como cuando se abre o se cierra una puerta.

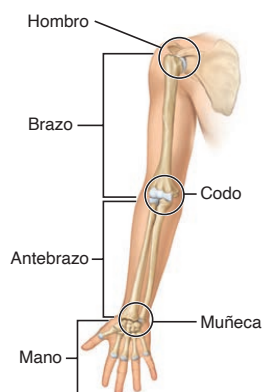
Las **articulaciones esferoides** se forman entre la cabeza esférica y la concavidad esférica de dos huesos (fig. F). Las articulaciones del hombro y la cadera son esferoideas: ambas pueden girar sobre el eje longitudinal del miembro, y ambas pueden realizar una gran cantidad de movimientos de flexión y extensión.

Clasificación de articulaciones sinoviales.



Los miembros superiores

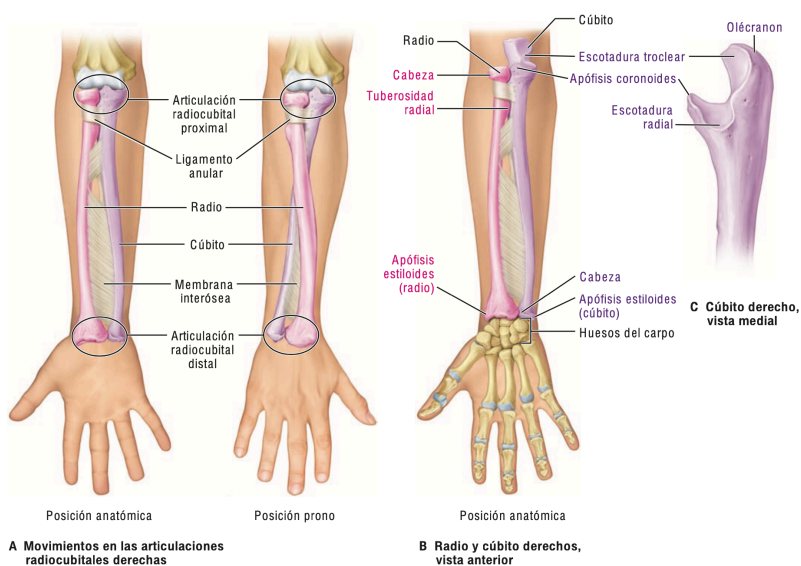
Los **miembros superiores** están formados por el **brazo** (el tramo por encima del codo), el **antebrazo**, (el tramo entre el codo y la muñeca) y la **mano**, formada por la *muñeca*, la *palma* y los *dedos*.



El hueso del brazo es el **húmero** es el hueso más largo y pesado de los miembros superiores. La cabeza del húmero y la cavidad glenoidea de la escápula se articulan para formar la articulación esferoidea del hombro.

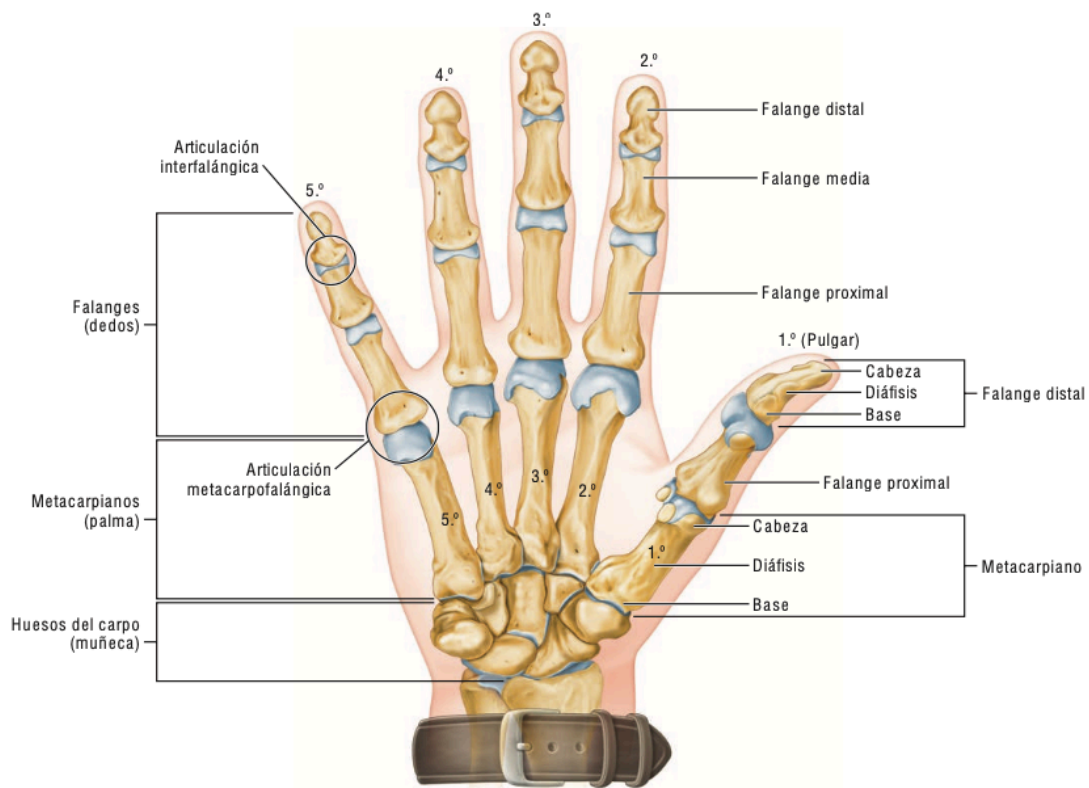
Los ligamentos y tendones son a menudo prolongaciones de la cápsula fibrosa articular. Las bolsas y las vainas de los tendones son a menudo prolongaciones de la membrana sinovial. El antebrazo tiene dos huesos: el *cúbito* y la *radio*.

Huesos del antebrazo



La **mano** está formada por la muñeca, la palma y los dedos. La **muñeca** comprende dos filas irregulares con cuatro huesos cada una, los **huesos del carpo**, unidos firmemente entre sí por ligamentos que les permiten cierto deslizamiento y giro. Los carpianos están en la base de la mano, como si fuera un “reloj de muñeca” alrededor de los extremos distales del radio y del cúbito. Los huesos de la palma son los **metacarpianos**, que se numeran del 1ro al 4to, a partir del metacarpiano que une el pulgar a la muñeca. Todos los metacarpianos son semejantes: huesos largos con una *diáfisis* central, una *base* próxima y una *cabeza* distal. La cabeza metacarpiana interactúa con los dedos en las **articulaciones metacarpofalángicas**, normalmente abreviadas como *articulaciones MF*.

Los dedos están numerados del 1ro al 5to, a partir del pulgar. Los huesos que forman los dedos son las **falanges**. Cada falange es un hueso largo con una *base* proximal, una *cabeza* distal y una *diáfisis* en medio. El pulgar tiene dos falanges, la proximal y la distal, pero el resto de los dedos tienen tres: proximal, media y distal. Entre las falanges se encuentran las **articulaciones interfalángicas** (IF).



Mano derecha, vista palmar

EL SISTEMA MUSCULAR

Músculos

Los músculos constituyen aproximadamente del 40% al 50% del peso corporal. Ninguna otra célula puede hacer lo que hacen las células musculares: se contraen (acortan) ante una orden consciente. Esta capacidad confiere a las células musculares la responsabilidad de nuestros movimientos, tanto visibles como invisibles.

La función principal del músculo es convertir la energía química en fuerza mecánica. Los músculos actúan para: *Mover las partes de organismo, mantener la postura corporal, ajustar el volumen de las estructuras anatómicas huecas, mover sustancias dentro del organismo y producir calor.*

Existen tres tipos de músculo: *esquelético, cardíaco y liso.*

El músculo esquelético como su nombre lo indica mueve el esqueleto, el músculo cardíaco impulsa la sangre por el organismo y el músculo liso impulsa las acciones de las vísceras.

Se diferencian en base a cuatro aspectos: *localización, aspecto microscópico, control consciente e inconsciente y tipo de contracción que genera.* Su característica común más importante es su capacidad de contraerse

El tejido conectivo envuelve fibras y fascículos musculares y músculos completos

Las fibras del músculo esquelético son delicadas, y cada una de ellas está envuelta por una vaina de tejido conectivo denominada **endomisio**, que la cubre, la aísla, le da soporte y la protege. Las células satélite residen entre el endomisio y el sarcolema.

Grupos de unas 100 fibras musculares forman agrupaciones estructurales y funcionales denominadas **fascículos**. Éstos están envueltos con una vaina gruesa y resistente de tejido conectivo denominada **perimisio**.

A su vez, los grupos de fascículos forman músculos, que están envueltos por una capa exterior resistente y consistente de tejido conectivo, el **epimisio**. Cerca de la

inserción del músculo en el hueso, el epimisio se une para formar un tejido de colágeno fuerte y excepcionalmente resistente que une el músculo al hueso. Cuando dicho tejido forma un cordón grueso y resistente para la inserción en un único punto, éste se denomina **tendón**.

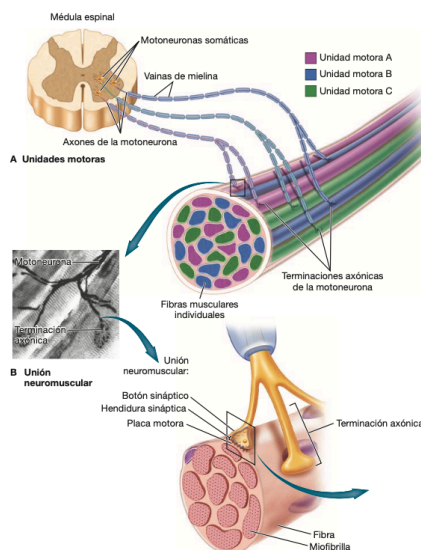
Una unidad motora es una motoneurona y las fibras musculares que ésta controla.

La contracción del músculo esquelético precisa comunicación. Una **motoneurona somática** transporta una señal que estimula una contracción en el músculo esquelético.

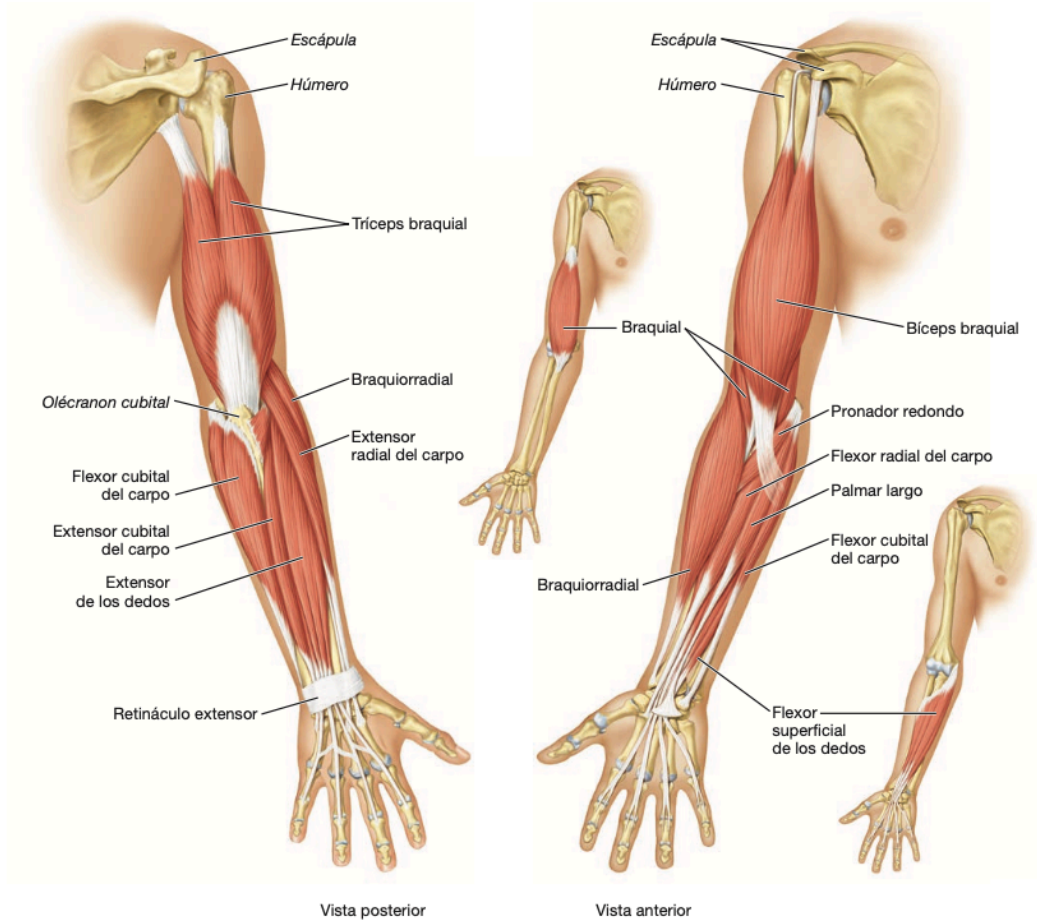
Los cuerpos celulares de las motoneuronas están localizados en el cerebro o en la medula espinal y envían largas extensiones citoplasmáticas, denominadas axones, para comunicarse con las fibras musculares. El axón de una motoneurona se ramifica en su extremo para contactar con varias fibras musculares. Estas ramificaciones se denominan *terminaciones axónicas*. Una **unidad motora** consta de una motoneurona somática y las fibras musculares esqueléticas que ésta controla.

Los músculos que precisan movimientos pequeños y extremadamente precisos puede tener sólo tres fibras musculares por unidad motora. Los responsables de movimientos amplios y potentes pueden tener varios miles de fibras musculares por unidad motora.

Unidades motoras y unión neuromuscular



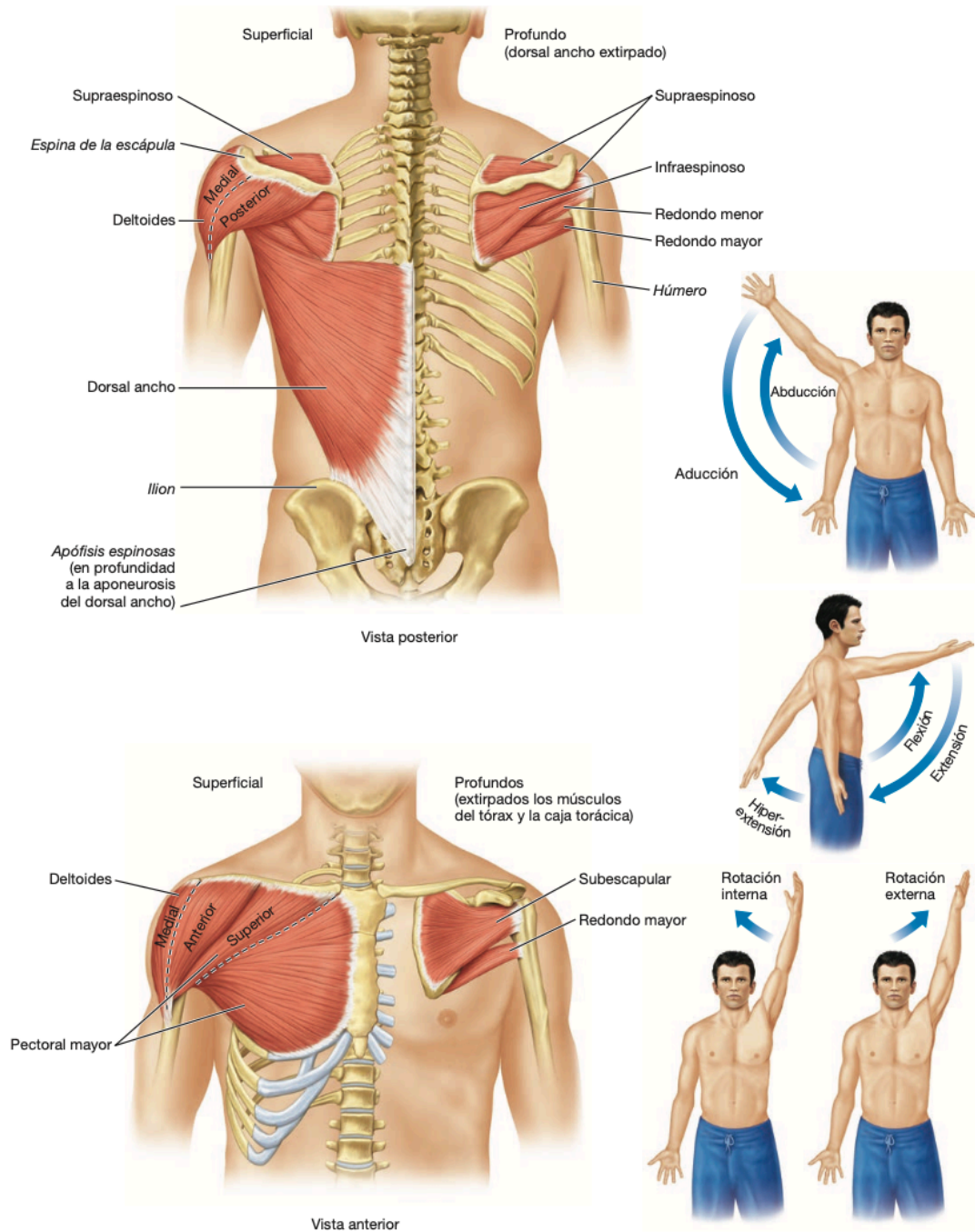
Músculos que mueven el antebrazo, la mano y los dedos



Músculos que mueven el antebrazo, la mano y los dedos

Nombre	Origen	Inserción	Acción
Los músculos del antebrazo se pueden separar en cuatro grupos: 1) los que flexionan y extienden la articulación del codo; 2) los que flexionan o extienden la articulación de la muñeca; 3) los que flexionan o extienden los dedos y el pulgar, y 4) los que pronan o supinan el antebrazo.			
Braquial (<i>brachi = brazo</i>)	Húmero	Cúbito	Flexiona el codo (músculo principal, todas las posiciones)
Braquiorradial (<i>brachi = brazo; radi = radio</i>)	Húmero	Radio	Flexiona el codo; ayuda al braquial cuando son precisos movimientos rápidos
Bíceps braquial (<i>biceps = dos cabezas; brachi = brazo</i>)	Escápula (apófisis coracoides y tubérculo)	Radio, fascia del antebrazo	Supina el codo (músculo principal), flexiona el codo cuando el antebrazo está en supinación (no cuando está en pronación)
Tríceps braquial (<i>triceps = tres cabezas; brachi = brazo</i>)	Escápula, húmero	Olécranon cubital	Extiende el codo (músculo principal)
Extensor radial del carpo (<i>extensor = aumenta el ángulo de la articulación; carpus = muñeca; radi = radio</i>)	Húmero	2.º metacarpiano	Extiende y abduce la muñeca; necesario para apretar el puño
Pronador redondo (<i>pronate = girar la palma hacia abajo; teres = largo y redondo</i>)	Húmero, apófisis coronoideas del cúbito	Radio	Prona y flexiona el codo
Flexor radial del carpo (<i>flex = disminuye el ángulo de la articulación; carpus = muñeca; radi = radio</i>)	Húmero	2.º y 3.º metacarpianos	Flexiona y abduce la muñeca (mueve la mano hacia delante y hacia fuera)
Palmar largo (<i>palma = palma; longus = largo</i>)	Húmero	Fascia	Débil flexor de la muñeca
Flexor cubital del carpo (<i>flex = disminuye el ángulo de la articulación; carpus = muñeca; ulnaris = cúbito</i>)	Húmero, cúbito	5.º metacarpiano	Flexiona y aduce la muñeca
Extensor cubital del carpo (<i>extensor = aumenta el ángulo de la articulación; carpus = muñeca; ulnaris = cúbito</i>)	Húmero, cara posterior del cúbito	5.º metacarpiano	Extiende y aduce la muñeca; necesario para cerrar el puño
Flexor superficial de los dedos (<i>flex = disminuye el ángulo de la articulación; digit = dedo de la mano o pie; superficial = cerca de la superficie</i>)	Húmero, cúbito, radio	Falange media de cada dedo	Flexiona los cuatro dedos a nivel de la articulación interfalángica proximal
Extensor de los dedos (<i>extensor = aumenta el ángulo de la articulación; digit = dedo del pie o de la mano</i>)	Húmero	Falanges distal y media de cada dedo	Extiende los cuatro dedos en todas las articulaciones interfalángicas

Músculos que mueven el brazo (húmero) en las articulaciones del hombro.



Músculos que mueven el brazo (húmero) en las articulaciones del hombro.

Nombre	Origen	Inserción	Acción
<p>La articulación del hombro, que mueve el húmero en todas las direcciones posibles, es la más móvil del cuerpo. Es estabilizada en parte por los músculos del «manguito de los rotadores», también conocidos como músculos SITS (supraespinoso, infraespinoso, redondo [teres] menor y subescapular). Sus tendones forman el manguito de los rotadores, que se funden con la cápsula articular para reforzar y estabilizar la articulación del hombro. Además, los músculos presentan una contracción tónica para mantener la cabeza del húmero sobre la poco profunda cavidad glenoidea.</p>			
Dorsal ancho (<i>latissimus = el más ancho;</i> <i>dorsi = de la espalda</i>)	Vértabras, sacro, ilion	Húmero	«Músculo de la escalada»; extiende e hiperextiende el húmero; aduce el húmero detrás de la espalda (p. ej., para rascarse sobre la escápula); rotación interna del húmero
Pectoral mayor (<i>pector = pecho; mayor = mayor</i>)	Clavícula, esternón, cartílagos costales	Húmero	Aducción y rotación interna del húmero; la parte superior flexiona el húmero
Redondo mayor (<i>teres = largo y redondo;</i> <i>major = mayor</i>)	Escápula	Húmero	Aducción, rotación interna del húmero; ayuda en la extensión desde la posición de flexión; ayuda a estabilizar la articulación del hombro cuando se activa el deltoideos
Supraespinoso* (<i>supra = encima; spina = espina de la escápula</i>)	Escápula	Húmero	Ayuda al deltoideos a completar la abducción
Infraespinoso* (<i>infra = debajo;</i> <i>spina = espina de la escápula</i>)	Escápula	Húmero	Rotación externa del húmero
Redondo menor* (<i>teres = largo y redondo;</i> <i>minor = menor</i>)	Escápula	Húmero	Rotación externa del húmero
Subescapular* (<i>sub = debajo;</i> <i>scapularis = escápula</i>)	Fosa subescapular	Húmero	Rotación interna del húmero
Deltoideos (<i>deltoideid = de forma triangular</i>)	Clavícula, escápula (espina y acromion)	Húmero	Forma el contorno redondeado del hombro; en conjunto, abduce el húmero; produce movimientos de balanceo del brazo durante la marcha (la parte anterior ayuda al pectoral mayor en la flexión del húmero; la parte posterior ayuda al dorsal ancho en la extensión del húmero)

* Parte del manguito de los rotadores

Reflexión sobre las aportaciones a la interpretación musical pianística de los 11 estudios seleccionados.

Las aportaciones a la interpretación musical pianística no sólo de los 11 estudios, sino de los 21 estudios, es un verdadero tesoro para cualquier pianista, porque es el punto de encuentro de dos grandes genios de la música.

Por un lado Cramer, conservador, elegante, con una claridad sorprendente, refinado en la improvisación y con su toque expresivo de legato (muy característico de él), a quien incluso el propio Beethoven lo consideraba el mejor pianista del momento.* Por otro lado Ludwig, temperamental, creativo, buscando su propio lenguaje con características estilísticas sumamente avanzadas, enfocadas en la retórica y prosodia musical.

Con estos estudios no solo se encuentra una solución a un problema mecánico; sino que se adquiere un verdadero trabajo técnico y al mismo tiempo se comprende la importancia de la retórica y prosodia musical. Al tener este punto de encuentro todos estos aspectos, los estudios toman otra dimensión, se transforman en otros estudios, se vuelven estudios sumamente difíciles, pero sobre todo, dejan de ser estudios técnicos para convertirse en estudios completamente artísticos, en donde el objetivo musical de cada uno de estos estudios esta basado en la retórica y prosodia musical, este aprendizaje es de vital importancia para el entendimiento de la música del propio Beethoven y del piano.

El gesto de la mano, la correcta acentuación que lleva a la correcta pronunciación "*El buen decir*", permiten la construcción de un discurso musical artístico, estos conocimientos se adquieren con el trabajo de estos estudios y este conocimiento se puede aplicar a casi toda la música pianística.

También, con los estudios se inicia un acercamiento a el lenguaje musical del propio Beethoven, porque muchas de la indicaciones que menciona se pueden encontrar con gran facilidad en la mayoría de sus obras, además de conocer lo que era verdaderamente importante para el compositor.

Para entender cuáles son los requerimientos físicos en la técnica pianística, debemos entender cómo funciona el mecanismo del piano y cuál puede ser la mejor forma de accionar el mecanismo.

El mecanismo del piano se accionan con un movimiento descendente, con este movimiento se genera una reacción en cadena dentro de la maquinaria del piano. El movimiento descendente se genera desde las articulaciones metacarpofalángicas, la cabeza metacarpiana interactúa con los dedos de la mano, este movimiento debe ser natural, la punta de los dedos o falangetas se conectan con la tecla del piano, permitiéndole al antebrazo tener una caída natural.

El cuerpo debe estar sentado en una posición cómoda, con pies apoyados, espalda recta, cuello relajado con una ligera elevación que permita dar a los brazos libertad en sus movimientos.

La técnica del piano es natural y eso hace que se vuelva muy compleja.

CAPÍTULO 3

11 Estudios para piano de Johann Baptist Cramer con manuscritos de Ludwig van Beethoven.

Estudio no. 1 en Do Mayor

“Ex. 1 Der rhythmische Accent ist auf allen Takttheilen gleich. In solcher Weise kommt er in tonleitermäßig fortschreitenden Gängen vor. Um die erforderliche Bindung zu erzielen, hebt sich der Finger nicht eher von der ersten Note jeder Gruppe, bis die vierte Note anzuschlagen ist. Es versteht sich, daß mit Schülern dieses Studium anfangs sehr langsam geübt werden muß. Beethoven.”

“Estudio 1. El acento rítmico es él mismo en todos los pulsos del compás. De esta manera ocurre en progresiones tipo escala. Para lograr la ligadura requerida, el dedo no se levanta de la primera nota de cada grupo hasta que se toque la cuarta nota. Se entiende que al principio este estudio debe practicarse muy lentamente con los estudiantes. Beethoven”

El estudio se divide en dos partes, una primera parte que es del compás número 1 al compás número 9, la segunda parte que es del compás número 10 al compás número 19 y una coda del compás número 20 al compás número 22.

El propósito musical de Beethoven para este estudio, es el inicio del aprendizaje de la prosodia y retórica musical que consiste en una buena acentuación y la claridad de la línea melódica, ambas de suma importancia para el compositor. También nos introduce a la práctica del estudio del *legato* y nos indica la forma de realizarlo. A diferencia de Cramer, el propósito de este estudio esta basado en un patrón característico o en un problema mecánico. Cramer busca la homogeneidad de los dedos por medio de escalas, pero sobre todo busca transmitir su toque expresivo de *legato*, muy característico de su forma de tocar. Ambos compositores coinciden con la importancia del *legato*.

La primera parte comienza con un acorde de Do Mayor este debe realizarse con ambas manos simultáneamente, cuidando la duración exacta, posteriormente, aparece una progresión por grados conjuntos ascendente, esta inicia en una anacrusa al cuarto tiempo del compás.

Para este inciso, Beethoven es muy puntual al mencionar: *“El acento rítmico es él mismo en todos los pulsos del compás. De esta manera ocurre en progresiones tipo escala. Para lograr la ligadura requerida, el dedo no se levanta de la primera nota de cada grupo hasta que se toque la cuarta nota”*.

Estas indicaciones hacen mención de la realización de movimientos concretos para lograr la ligadura requerida. El gesto de la mano inicia con el movimiento de la muñeca ascendente, para tener espacio y realizar el gesto de la mano del siguiente tiempo que se realiza de forma descendente para lograr el apoyo y el acento rítmico. *“El acento rítmico es él mismo en todos los pulsos del compás. De esta manera ocurre en progresiones tipo escala”* este movimiento lo realizan ambas manos.

Este mismo gesto se realizará hasta principio del compás número ocho. En el tercer tiempo de este compás, inicia un contrapunto de cuarta especie con un acorde de Do Mayor, la síncopa del contrapunto; deberá resaltarse y realizarse con todo el brazo hasta el siguiente compás (compás número 9), en la mano izquierda de este compás, aparece un bajo de Alberti se deberá hacer énfasis en la melodía del bajo, con ayuda de los movimientos de supinación y pronación.

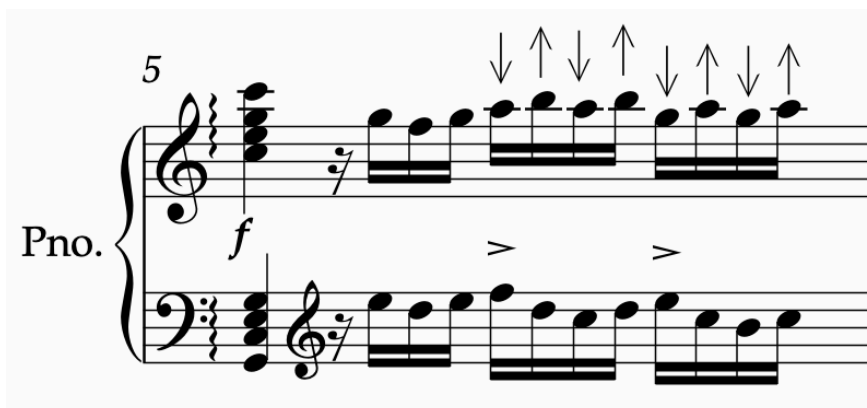
En el compás número diez inicia la segunda parte del estudio, comienza con un acorde de Do Mayor en segunda inversión con duración de un tiempo. En el segundo tiempo, el motivo presenta dos incisos.

El gesto de la mano ascendente y descendente se realizará ahora por cada inciso hasta el compás número quince.

Como escribe Cramer:



Como dice Beethoven:



En el compás número dieciséis, diecisiete y dieciocho, la primera nota de cada tiempo se deberá sostener (semejante a la duración de un tiempo) mientras el inciso que lo acompaña se tocará con el gesto de la mano ascendente y descendente. La mano izquierda continuará realizando el gesto de la mano por cada inciso.

En el compás número veinte, la coda, en la mano izquierda aparece una nota pedal en la dominante, y en la mano derecha el arpeggio de Do Mayor en segunda inversión. Antes de realizar la cadencia aparece un acorde de Sol suspendido, para enlazarse al V7 y resolver a Do Mayor.

Estudio no. 2 en Mi menor

“Ex. 2 Wiederum ist der rhythmische Accent auf der ersten Note jeder Triole gleichmäßig anzugeben. In den 4 Eingangstakten hält der Daumen den Grundton fest, damit der zerlegte Dreiklang, desgleichen alle zerlegten Accorde, deutlich werden. Ebenso ist die Triolenfigur in der linken Hand zu behandeln, um Bindung zu erzielen. Beethoven.”

“Estudio 2. Del mismo modo, el acento rítmico debe colocarse uniformemente en la primera nota de cada tresillo. En los 4 compases de entrada el pulgar sostiene la nota fundamental, de modo que la triada rota/arpegiada y de manera similar, todos los acordes rotos se puedan aclarar. De igual manera, para obtener la ligadura, la figura del tresillo se maneja con la mano izquierda. Beethoven.”

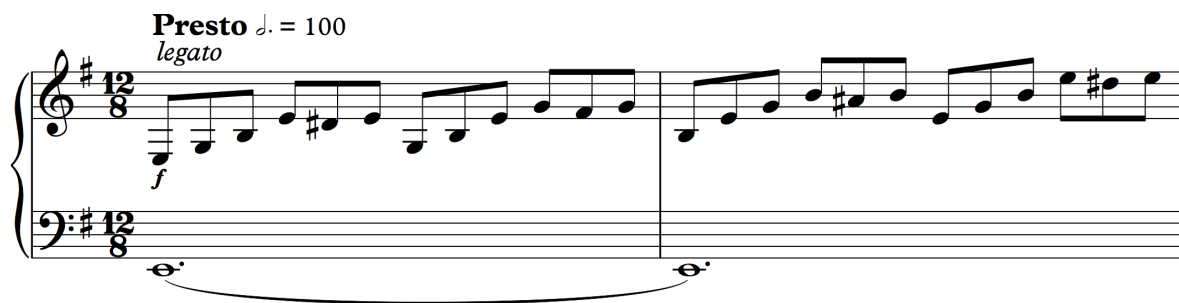
El estudio se divide en dos partes, una primera parte que es del compás número 1 al compás número 15, la segunda parte que es del compás número 16 al compás número 29.

El propósito musical de Beethoven es lograr la retórica y prosodia musical correcta, que consiste en una buena acentuación y la claridad de la línea melódica. En este estudio Beethoven nos enseña la correcta pronunciación al indicar puntualmente en dónde van los acentos, también nos indica el camino para lograr la claridad musical al indicar *“el dedo pulgar sostiene la nota principal.....todos los acordes rotos se puedan aclarar.”* Por su parte Cramer conservador, refinado, busca la independencia de los dedos muy característico de su forma de tocar. Sin embargo, ambos compositores coincidían en la importancia del *legato*.

El estudio comienza con un inciso en la mano derecha que tiene una duración de dos tiempos. En este inciso la indicación de Beethoven es muy clara, sostener el pulgar de la primera nota del tresillo.

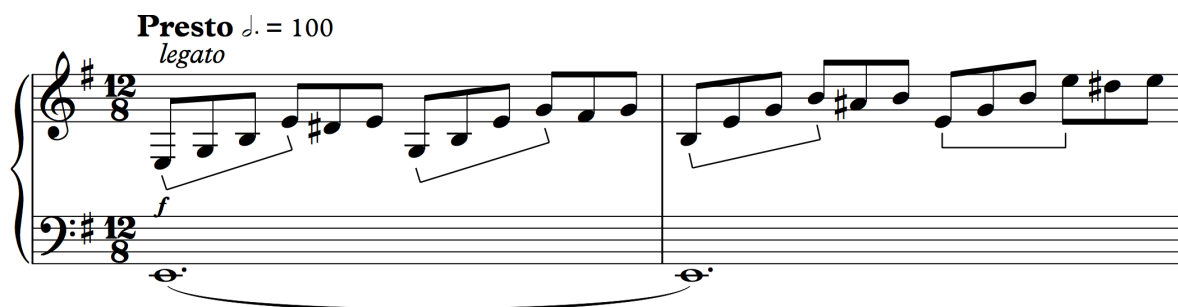
Como escribe Cramer:

Presto ♩. = 100
legato



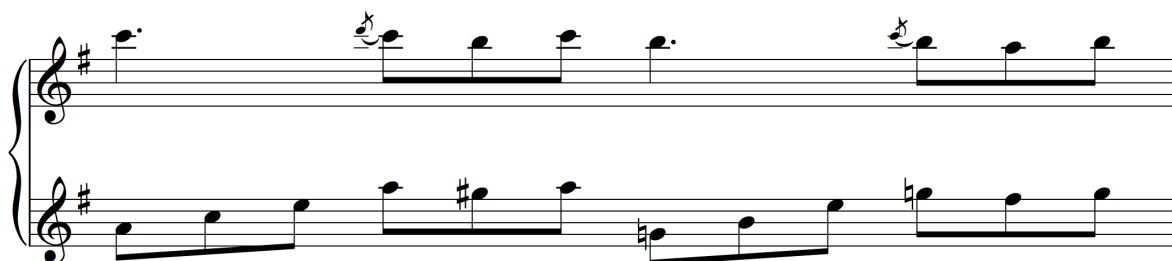
Como dice Beethoven:

Presto ♩. = 100
legato

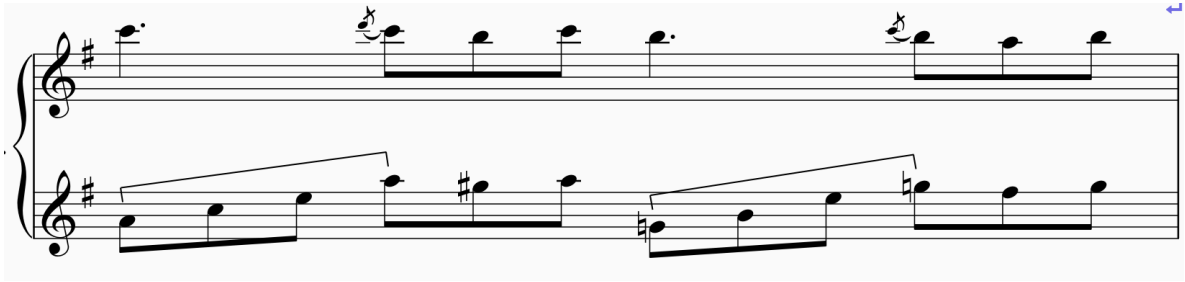


Del mismo, que se hizo en la mano derecha ahora se realizará el mismo movimiento en la mano izquierda, se realiza el mismo movimiento en la mano izquierda del compás número 5 al compás número 8, nuevamente en progresión por grado conjunto descendente.

Como escribe Cramer:



Como dice Beethoven:



Del compás número 9 al compás número 12, se realizará ese movimiento en ambas manos en progresión por grado conjunto ascendente.

Como escribe Cramer:



Como dice Beethoven:



En el compás número 16 y 17 está escrito: La melodía esta en la tercera nota del tresillo.*

*) laut Handexemplar; wie auch alle folgenden im Notentext befindlichen Bemerkungen in Schindler's Handschrift.

*) copia a mano; como todos los siguientes comentarios (notas de texto) en el manuscrito de Schindler.



Algunos ejemplos de estos pasajes pueden trasladarse con facilidad a numerosos pasajes de las principales obras de Beethoven como por ejemplo la Sonata op. 7, III; op. 53, I y III; op. 57, I.

A partir del compás número 18, el acento rítmico vuelve a la primera nota de cada tiempo. En el compás número número 24 hasta el compás número 26, aparece una escala en la dominante, para finalizar en la tónica.

Estudio no. 4 en Do menor

“Ex. 4 Hier sind durchgehends Längen und Kürzen zu beobachten, das heißt. die erste Note Lang (—), die zweite kurz (u), die dritte wieder lang, die vierte wieder kurz. Gleiches Verfahren wie Scandiren des trochäischen Versmaßes. Anfangs verlängert man absichtlich die erste und dritte Note, damit sich Länge von Kürse recht merkbar unterscheide, ohne Verlängerung der ersten und dritten Note durch Punkte. Erst später beschleunige man die Bewegung, wobei dann die scharfen Ecken leichtwegfallen, - der nach und nach gebildete Sinn des Schülers wird schon mitwirken und Bindung erzielt werden. Die Hände etwas breit hinlegen. Beethoven.”

“Estudio 4. Aquí se deben considerar los largos y cortos, es decir, la primera nota larga, la segunda corta, la tercera otra vez larga, la cuarta otra vez corta. El mismo procedimiento que en la exploración de la medida trocaica. Inicialmente las notas primera y tercera se alargan deliberadamente para que las largas se distingan de las cortas, pero sin alargar la primera y tercera notas como si estuvieran punteadas. Solo más tarde se debe acelerar el movimiento, en donde, las esquinas afiladas se suavizarán. El sentido educado del alumno ayudará y se logrará una ligadura correcta. Las manos deben colocarse un poco más abiertas. Beethoven.”

El estudio se divide en dos partes y una coda. La primera parte que es del compás número 1 al compás número 24; la segunda parte que es del compás número 25 al compás número 42 y la coda del compás número 43 al compás número 56.

El propósito musical de Beethoven es incorporar la costumbre inspirada en la lengua hablada prosodia y retórica musical, para transformarla en un principio pedagógico pianístico. Para lograrlo Beethoven integra el estudio de la enseñanza del pie rítmico *troqueo*, grave y leve _ u en cada tiempo durante todo el estudio, para hacer la distinción en la figura rítmica, también reitera la enseñanza del *legato* e incluye un nuevo elemento: *“posición abierta de la mano o la mano de*

octava.” Cramer por su parte, en este estudio muestra la originalidad de su genio, expone principalmente su combinación de un rasgo que lo caracterizaba, conservador con el trabajo más avanzado, idiomáticamente pianístico.

El primer compás inicia con un inciso y aparece un nuevo elemento ^ (* Akzente laut Handexemplar) *Acentos según la copia a mano. Como lo indica Beethoven, este acento se realizará en el primer y tercer tiempo de cada compás (grave).

El agrupamiento rítmico del troqueo es independiente del compás, porque cualquiera de los agrupamientos rítmicos pueden aparecer en cualquier tipo de organización métrica, en este caso coincide la nota grave del pie rítmico troqueo con los tiempos fuertes del compás y la nota leve con los tiempos débiles del compás.

Beethoven indica cómo están agrupadas las partes, (dos por compás) *“Inicialmente las notas primera y tercera se alargan deliberadamente para que las largas se distingan de las cortas, pero sin alargar la primera y tercera notas como si estuvieran punteadas.”*

Como escribe Cramer:

Con moto ♩ = 104

f sempre legato

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats and a common time signature. The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 104. The instruction 'f sempre legato' is written below the first few notes of the bass staff. The melody in the treble staff features a sequence of notes with varying durations, illustrating the concept of 'alargando' (lengthening) the first and third notes of the two-note groups.

Como dice Beethoven:

Con moto ♩ = 104

f sempre legato

The image shows a musical score for piano in C major, 3/4 time. The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 104 beats. The score consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of eighth notes with accents (^) above them. The instruction 'f sempre legato' is written below the first few notes of the bass staff.

Beethoven incluye esta costumbre basada en la prosodia y retórica musical, inspirada en la lengua hablada, para transformarla en un principio pedagógico global, inventando la que es “la primera variante rítmica” de la historia del piano.

Su objetivo era prevenir el riesgo de una precisión uniforme sobre el teclado, y de ahí la importancia de los acentos: las notas “graves” se transforman en los momentos en que organizan la acción de la mano, una mano que ejerce sobre el teclado un tipo de fuerza variable en función del papel que cada nota desempeña en la estructura métrica. La actividad del brazo y la acentuación están tan vinculadas que con Beethoven ya no es posible concebirlas. Historia de la Técnica pianística, Luca Chiantore, pag. 183.

Estudio no. 6 en La menor

“Ex. 6 Der rhythmische Accent auf der ersten Note jeder Triole. Hierbei sind aber die rhythmischen Gliederungen wohl zu beachten, die bald länger, bald kürzer sind; außerdem würde eine falsche rhythmische Fortschreitung in der Melodie hörbar werden. Der Satz vierstimmig bis zum 15 Takte. Beethoven.”

“Estudio 6. El acento rítmico en la primera nota de cada tresillo. Pero aquí las articulaciones rítmicas se deben tener en cuenta, que son, ahora largo, ahora corto, además una progresión falsa en la melodía se volvería audible. El movimiento es en cuatro voces hasta el 15 compás. Beethoven.”

El estudio se divide en dos partes y una coda. La primera parte que es del compás número 1 al compás número 10, la segunda parte que es del compás número 11 al compás número 22, finalmente la coda del compás número 23 al compás número 30.

El propósito musical de Beethoven es nuevamente la enseñanza del ritmo troqueo, ahora partiendo de un tiempo débil a un tiempo fuerte en relación a la métrica del compás. Como mencionamos en el estudio anterior, el agrupamiento de los pies rítmicos, son independientes del compás porque cualquiera de los agrupamientos rítmicos pueden aparecer en cualquier tipo de organización métrica.

El estudio comienza con un acorde de La menor y tresillos, como indica Beethoven la acentuación del primer y segundo tresillo es de grave y leve **__U**.

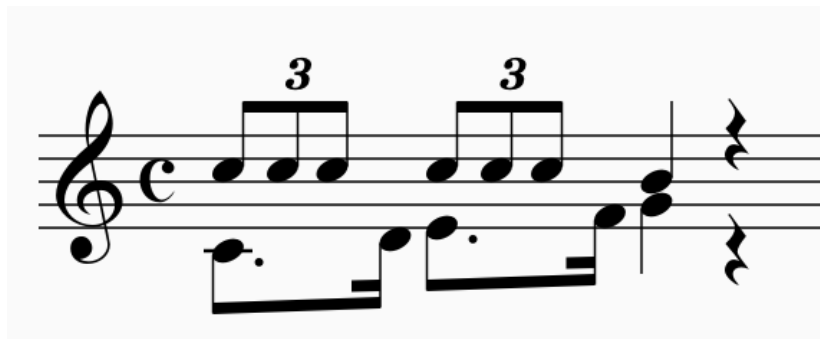
En el compás número 2, 4, 6, 28 y 29 aparece una convención rítmica de escritura, este tipo de convenciones son tipos de escritura muy característicos hasta el siglo XIX, en donde la escritura se asemeja a un boceto del pintor y el artista debe completar lo necesario.

“Las convenciones se remitieron particularmente a las notas más cortas incluidas en un tipo de medida, y tuvieron que servir para resaltar las unidades rítmicas representadas en tipos de valores inmediatamente mayores.

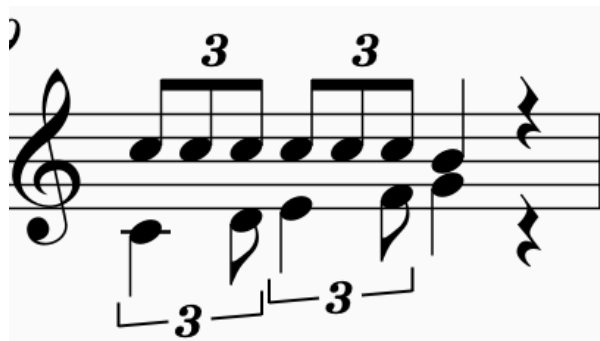
Se puede observar que en la Edad Media recurren constantemente a la fórmula negra con punto o viceversa, esta fórmula representa, aparentemente, una de esas grafías de la Edad Media que se abandonaron en el siglo XIX.

Los secretos de la música antigua, A. Geoffroy Dechaume. pág. 11 y 12”

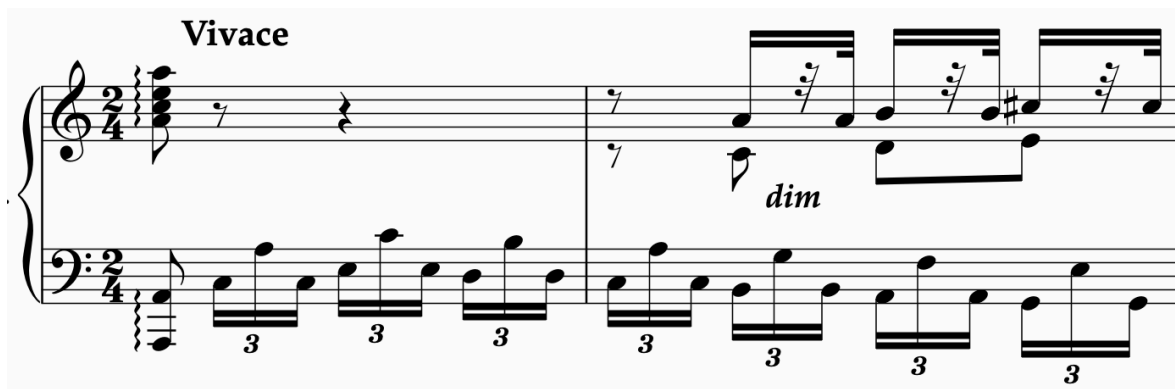
Convención rítmica de escritura:



Como se interpreta:



Como escribe Cramer:



Como dice Beethoven con convención rítmica de escritura:

The image shows a musical score for a piece titled "Vivace" in 2/4 time. The score is written for piano. The right hand (treble clef) starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes grouped in triplets. A "dim" (diminuendo) marking is placed under the first triplet. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note triplet pattern throughout the passage. The tempo marking "Vivace" is written above the first staff.

“La mayoría de los contrastes rítmicos que se encuentran en la obras para teclado de esta época, no deben interpretarse como tales, sino aproximar los valores contratantes hasta hacerlos coincidir, por cuanto sólo se trata de una imperfección gráfica. ” El tiempo musical, el metrónomo y sus antecedentes Rodolfo Barbacci pág.189

En el compás número 21 aparece nuevamente el pie rítmico estudiado, ahora en el segundo dieciseisavo de cada tresillo.

Como escribe Cramer:

The image shows a musical score for an exercise by Cramer. The score is written for piano. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes grouped in triplets. The left hand (bass clef) has whole rests throughout the passage. The tempo marking "Vivace" is written above the first staff.

Como dice Beethoven:



En el compás 25 y 26 aparece una hemíola y finalmente termina con la figura de inicio.

Estudio no. 9 en Sol Mayor

“Ex. 9 Die Triole als Melodie tragende Figur im Baß. Der Accent fällt durchweg auf die erste Note jeder Triole, die fast immer auch die Mittelstimmen trägt. Diese Ex. muß Anfangs mit starkem Anschlag behandelt werden, auch langsam; weil der Charakter der Melodie eine gewisse Breite erfordert, soll sie niemals schnell gespielt werden; gerade in mäßiger Bewegung ist und bleibt sie schwer, weil die Achtsamkeit immer gespannt bleibt. Beethoven.”

“Estudio 9. El tresillo como una figura melódica en el bajo. El acento cae constantemente en la primera nota de cada tresillo, que casi siempre lleva las voces medias. Este movimiento debe practicarse primero con toque firme, vigoroso, también despacio, porque el carácter de la melodía exige cierta amplitud, por lo que no debe tocarse rápido, es en movimiento moderado y sigue siendo difícil, porque la atención siempre permanece tensa. Beethoven.”

El estudio tiene una estructura de A, a), y A, b), una parte B, nuevamente A, c) y una coda.

El estudio me parece muy interesante porque es una muestra del distinto criterio musical de los dos compositores. Para Beethoven es de vital importancia la figura melódica del bajo y para Cramer es de vital importancia el toque expresivo del *cantabile* y el *legato* en la melodía, un toque que más tarde se convirtió en una norma estilística entre los pianistas del siglo XIX.

La parte A del estudio consta de dos compases, empieza con un arpeggio en la tónica, después hace un salto de quinta para caer a un acorde en la dominante, la línea melódica se une en el siguiente compás por medio de un retardo, que se encuentra en el segundo grado para enlazarse nuevamente a la dominante.

En el bajo como lo indica Beethoven, *“el acento cae constantemente en la primera nota de cada tresillo”*, inicia con un arpeggio de la tónica, para continuar con un arpeggio de la dominante y hace un salto de tercera menor formando una escala de

En el compás número 19, en el último octavo aparece un acorde napolitano con una fórmula de cadencia para concluir con la parte B del estudio y continuar con la re-exposición (A).

En el compás número 27 inicia la CODA, en esta parte el pie rítmico troqueo aparece en los tiempos débiles de cada compás para concluir con una fórmula de cadencia.

En este estudio, como lo menciona Luca Chiantore en su libro Historia de la Técnica pianística, pag. 182, la auténtica novedad es que Beethoven hace mención: *“la atención siempre permanece tensa”* y a principios del siglo XIX era una verdadera innovación.

Estudio no. 13 en Mi Mayor

"Ex. 13 Zweck ist Studium der Längen und Kürzen in Passagen. Der rhythmische Accent kommt fast auf allen Takttheilen vor, z.B. vom 2. bis inclus. 5. Takt, - vom 7. bis inclus. 11. Takt Längen und Kürzen, deren erstere ich also bezeichne V und unter die zu accentuierende Note setze. Durch Beachtung der Längen und Kürzen tritt der melodische Gang in der Passage hervor; ohne die Beachtung verliert jede Passage ihre Bedeutung. Beethoven."

**Akzente (allerdings erst ab Takt 7) laut Handexemplar*

“Estudio 13. El objetivo es el estudio de largos y breves en los pasajes. El acento rítmico se produce en casi todos los pulsos del compás, por ejemplo, desde el segundo hasta el quinto compás inclusive, desde el séptimo hasta el onceavo compás inclusive, largos y breves, el primero de los cuales marco con **v**, colocándolo debajo de la nota, que se ha acentuado. Al prestar atención a los graves y leves, el movimiento melódico se destaca en los pasajes; sin esta atención cada pasaje pierde su significado. Beethoven.”

El estudio inicia con una escala en La Mayor en movimiento contrario a manera de introducción, en el segundo compás y hasta el quinto, como lo indica Beethoven
....*El acento rítmico se produce en casi todos los pulsos del compás....*

Del compás número 7 al compás número 11, aparece por primera vez la indicación **v** (*que son acentos, según copia personal). Beethoven coloca estos acentos muy puntualmente, prestando atención a los graves y leves (_u) de cada tiempo.

En los compases número 7, 8 y mitad del compás número 9, el pasaje es de suma importancia para Beethoven, porque coloca los acentos de acuerdo a la escritura que realizó Cramer, mostrando una vez más la importancia de una correcta acentuación basada en el discurso musical.

En los compases número 7, 8 y la primera parte del compás número 9, Beethoven coloca los acentos de la siguiente manera: en el primer y tercer tiempo el acento

esta colocado en el primer dieciseisavo de cada tiempo; en el segundo y cuarto tiempo, coloca el acento en el primer y tercer dieciseisavo.

En el compás número 10 y 11 Beethoven coloca los acentos en el primer y tercer dieciseisavo de cada tiempo. Todos estos acentos están colocados de acuerdo al discurso musical para hacer énfasis en la melodía oculta.

En la segunda parte del estudio que inicia en el compás número 12, comienza con una escala en Mi Mayor en movimiento directo a una distancia de tercera. En el compás número 13 continúa la escala, ahora en la dominante de la tonalidad, con Re becuadro y en movimiento contrario. En el compás número 14 aparece el arpeggio en La Mayor, en el compás número 15 se encuentra el arpeggio en Re Mayor; en el compás número 16 se encuentra el arpeggio de Re sostenido disminuido, y en el compás número 17 resuelve con el arpeggio de la tónica.

En el compás número 18 se encuentra una escala en la dominante Mi7 con una nota pedal, para continuar con un bajo de Alberti en la mano derecha a manera de progresión descendente en los compases 19 y 20.

En el compás 21 y 22 las dos manos realizan el bajo de Alberti en movimiento directo, cromático y ascendente. La coda se encuentra en el compás 23 y termina en el compás 26, inicia con la escala de la tónica, La Mayor en segunda inversión a distancia de una la tercera de manera ascendente, posteriormente realiza un arpeggio de Mi7 para finalizar en la tónica.

Estudio no. 15 en Mib Mayor

“Ex. 15 Längen und Kürzen abwechselnd in beiden Händen. Der Haupt-Accent ruht auf der ersten Note jeder Gruppe, der Finger hält daher diese erste fest an, ausgenommen in jenen Gruppen, in denen eine Secunden-Fortschreitung erscheint, z. B. schon im 2ten Takte im Baß. Vom 13. bis inclus. 16. Takte liegt die Melodie in den höchsten Noten. Die Accentuation hierbei gleicht ungefähr der Scansion des Jambus. Ferner ist bei der Reprise des Motivs im 9. und 12. Takte auf den Accent der Mittelstimme zu achten, die ich so v bezeichne. Beethoven.”

“Estudio 15. Largos y cortos alternativamente en ambas manos. El acento principal se basa en la primera nota de cada grupo, el dedo mantiene firmemente esta primera nota, excepto en aquellos grupos donde aparece una segunda progresión, por ejemplo, en el segundo compás en el bajo. Del compás 13 al 16 inclusive, la melodía se encuentra en las notas más altas. La acentuación se asemeja a la medida yámbica. Además, en la repetición del motivo, en los compases 9 y 12 se debe prestar atención al acento de la voz media, que yo así represento v. Beethoven.”

*) Akzente und Zeichen für Metrik laut Handexemplar.

*) Acentos y símbolos para métrica, según la copia a mano.

El estudio es a manera de tema con variación y una coda. El objetivo principal es el estudio de los pies rítmicos troqueo, graves _ y leves u y yambo, leves _ y graves u.

El pie rítmico yambo, es un pie rítmico de dos tiempos, con una acentuación en el segundo tiempo.

El estudio inicia en la tónica, el motivo principal consta de dos compases que se repiten. En el bajo, que es un bajo de Alberti, el acento principal cae en la primera nota de cada tiempo que Beethoven representa con una v y se mantiene en la medida de lo posible. Del compás número cinco al compás número ocho, el

motivo principal se invierte, ahora el bajo de Alberti lo realiza la voz superior (mano derecha) y la figura de octavos la realiza el bajo (mano izquierda).

Nuevamente se repiten los primeros cuatro compases, del compás número 13 al compás número 16, la mano derecha realiza el bajo de Alberti, Beethoven indica *“Del compás 13 al 16 inclusive, la melodía se encuentra en las notas más agudas”* es decir, el pie rítmico troqueo se encuentra dentro de los dieciseisavos, mientras que la mano izquierda realiza una síncopa acompañada de una apoyatura.

Del compás número 17 al compás número 20, se repite la estructura de los primeros cuatro compases, ahora en la tonalidad de Sib menor; en el compás número 21, nuevamente la mano derecha realiza el bajo de Alberti, y a diferencia del pasaje anterior, Beethoven especifica el pie rítmico yambo, leves _ y graves u, en las notas más altas dentro de los dieciseisavos, la mano izquierda tiene un acompañamiento con una figura de octavos.

Del compás número 25 al compás número 30, se repiten los primeros seis compases, en el compás número 32 y 33 se repite la estructura de los primeros compases, ahora en la tonalidad de Fa Menor; en los siguientes cuatro compases, la mano derecha realiza el bajo de Alberti y la mano izquierda hace una nota pedal en la dominante (Sib).

En el compás número 38 inicia la coda con un arpeggio de La disminuido. El compás número 39 aparece un arpeggio en Mib en segunda inversión con una escala en la dominante (Sib) y finaliza con una escala cromática. Del compás número 40 al compás número 43, presenta una progresión de arpeggios disminuidos de forma descendente en ambas manos. En los compases número 44 y 45 presenta una escala en la tónica Mib, a una distancia de tercera. Finalmente termina con un arpeggio en el quinto grado para resolver a la tónica.

Estudio no. 16 en Fa menor.

“Ex. 16 Zweck ist das Studium der Baßfiguren, die meist in Längen u. Kürzen fortschreiten, delikat u. schwer sind. Einige Stellen bezeichne ich wieder mit v- alle Nuancen lassen sich nicht bezeichnen, in anderen Tonstücken auch nicht. Diese Etuden schaffen Rath u. Hilfe für alle Fälle. Beethoven.”

“Estudio 16. El objetivo es el estudio de las figuras de bajo, figuras delicadas y difíciles, que en su mayoría progresa en graves y leves. Designo algunos pasajes nuevamente con v, no se pueden indicar todos los detalles, tampoco en otras piezas. Estos estudios brindan consejo y ayuda en todos los casos. Beethoven.”

*) *Akzente laut Handexemplar*

*) Acentos según la copia a mano.

Este estudio me parece uno de los más interesantes. En una primera impresión, pareciera que es un estudio para la mano izquierda por las figuras que presenta el bajo*figuras delicadas y pesadas*....., sin embargo, es un estudio para la mano derecha. Es una perfecta muestra de la prosodia y retórica musical de Beethoven, así como del toque *legato y expresivo* de Cramer. Este estudio está basado en un patrón característico y en un problema mecánico.

El estudio tiene una parte A, A , A´ y A .

La parte A inicia en el compás número 1 al compás número 4, el inciso a) es del compás número 5 al compás número 8. Aparece nuevamente A del compás número 9 al compás número 12, el inciso a) del compás 13 al compás número 16. A´ del compás número 17 al compás número 20, el inciso a´ del compás número 21 al compás número 24 y finalmente A del compás número 25 al compás número 28, el inciso a del compás número 29 al compás número 32.

El tema principal de este estudio inicia en los dos primeros compases que se repiten y forman la parte A, el primer compás está formado por una negra con

doble puntillo, un dieciseisavo y dos notas con valor de negra y en el segundo compás por un pie rítmico troqueo.

En la mano izquierda como lo indica Beethoven, *el objetivo es el estudio de las figuras de bajo..., que en su mayoría progresa en graves y leves..... Designo algunos pasajes nuevamente con v, (* Acentos según la copia a mano).*” Esta indicación la designa a partir del compás número 2, de la siguiente manera: en el tercer dieciseisavo del primer tiempo, en el primer y tercer dieciseisavo del segundo tiempo, en el primer dieciseisavo del tercer y cuarto tiempo, en el tercer compás el acento cae en el primer dieciseisavo de cada tiempo.

En el inciso a) en el compás número 5, aparece la primera parte de A, la negra con doble puntillo y dos notas con valor de negra ahora con una sola voz; en el bajo los acentos que indica Beethoven se encuentran en el segundo y cuarto tiempo del compás. El compás número 6 y 7 se encuentra una polifonía oculta entre ambas manos para resolver en la dominante.

En A' y a') ahora se repite en el relativo mayor Lab Mayor, en el inicio a') inicia con la polifonía oculta y después la primera parte de A ahora con una apoyatura.

Finalmente se repite A y a).

Este estudio es muy semejante al estudio op. 10, no. 12 en Do menor de F. Chopin (revolucionario), pareciera que es un estudio para la mano izquierda, sin embargo son estudios para la mano derecha.

Estudio no. 21 en Sol Mayor

“Ex. 21 Zweck ist der Accent der fünften Note jeder Gruppe, die meist als kleine Secunde erscheint. Ein trochäisches Versmaß liegt jeder Gruppe zu Grunde, erste Note schwer und lang, fünfte aber weniger. Beethoven.”

“Estudio 21. El objetivo es el acento de la quinta nota de cada grupo, que generalmente aparece como segunda menor. Cada grupo se basa en una medida trocaica, la primera nota es acentuada y larga, pero la quinta menos. Beethoven.”

*) Akzente laut Handexemplar

*) Acentos según la copia a mano.

El propósito musical de Beethoven, es nuevamente el estudio de la prosodia y la retórica musical. Al igual que Cramer, hace mención de la importancia del legato de la mano derecha. En los estudios anteriores la enseñanza del pie rítmico troqueo se ha estudiado en compases simples, ahora por primera vez se estudiará la medida trocaica en un compás compuesto de 12/8.

El estudio tiene dos partes y una coda. La primera parte es del compás número 1 al compás número 8, la segunda parte es del compás número 9 al compás número 16 y la coda es del compás número 17 al compás número 22.

El motivo del estudio es muy específico, como el compás lo indica cada tiempo tiene seis dieciseisavos. Beethoven distribuye el pie rítmico troqueo de la siguiente forma: *“la primera nota de cada grupo es acentuada y larga, pero la quinta menos”*.... por lo general la quinta nota aparece como una segunda menor, este pie rítmico se realizará en todo el estudio; otro aspecto importante es el estudio del legato, la mano derecha nunca se separa del teclado.

La figura del bajo esta formada por grupos de tres octavos en cada tiempo, que se realizan separados. El pie rítmico que realiza el bajo es un “dáctilo **_ u u.**”

Los pies rítmicos de tres unidades son: dáctilo, anfíbraco y anapesto. El pie rítmico dáctilo tiene una nota grave y dos notas leves _uu, el pie rítmico anfíbraco tiene una nota leve, una grave y una leve u_u y el pie rítmico anapesto tiene dos notas leves y una grave uu_.

Beethoven en este estudio combina dos pies rítmicos, con la mano derecha el pie rítmico troqueo y con la mano izquierda el pie rítmico dáctilo.

Estudio no. 23 en La Mayor

“Ex. 23 Die Melodie im innigsten Zusammenhange führt die erste Note jeder Gruppe, darum darf der fünfte Finger die Taste nicht eher verlassen, bis die nächste Melodienote anzugeben ist. Nur so wird die Bindung im Zusammenhang erzielt. Beethoven.”

“Estudio 23. La melodía en conexión mas cercana, dirige la primera nota de cada grupo, por lo tanto, el quinto dedo no se debe levantar de la tecla, hasta que se toque la siguiente nota de la melodía. Solamente así se logra la ligadura correcta. Beethoven.”

El estudio tiene dos grandes partes, la primera que es del compás número 1 al compás número 16, la segunda parte del compás es del número 17 al compás número 32 y la coda del compás número 33 al compás número 40.

La primera parte se divide en dos frases, la primera frase es del compás número 1 al compás número 8 y la segunda frase del compás número 9 al compás número 16. La segunda parte también tiene dos frases, la primera frase del compás 17 al compás número 24 y la segunda frase del compás número 25 al compás número 32.

El propósito musical de Cramer y de Beethoven es nuevamente la importancia del estudio de el legato. Cramer busca el legato por medio de la habilidad y Beethoven busca el legato por medio de la ligadura del dedo meñique (5) mediante indicaciones precisas. A diferencia del Estudio no. 2 en donde el dedo pulgar (1) de la mano derecha se mantiene para realizar el legato, ahora en este estudio el dedo meñique (5) es quien se mantiene y lleva la melodía, es quien se sostiene la primera nota de cada grupo y es este dedo que no se levanta hasta que inicia el siguiente grupo de dieciseisavos. Beethoven dice ... *“Solamente así se logra la ligadura correcta”*.

La melodía del bajo, en el primer compás aparece la figura de negra con punto, acompañada con un dieciseisavo con puntillo, esta figura le da un carácter marcial, para concluir en el siguiente compás con dos figuras de octavos con un pie rítmico troqueo. En la segunda frase en el bajo del compás número 5 al compás número 10, aparece una figura de octavo acompañada de una figura de dieciseisavo con punto.

En el compás número 11, 12, 13 y 15, aparece una primera variación de la figura de negra con punto, ahora aparece la figura de un octavo con un negra acompañada de la figura con puntillo de los dieciseisavos.

En la segunda parte del estudio, que inicia en el compás número 17, aparece el tema, ahora en la tonalidad de La menor, el tema principal del estudio se alterna entre la mano izquierda y la mano derecha, a manera de pregunta y respuesta, primero el bajo realiza el grupo de dieciseisavos y después la mano derecha. Lo mismo sucede con el tema del bajo, primero aparece la figura de negra con punto, con el dieciseisavo con punto en la mano derecha, para responder con el pie rítmico de troqueo con la mano izquierda.

En el compás número 21 aparece un ***sf*** y una segunda variación de la figura negra con punto, ahora aparecen tres octavos acompañados de la figura de dieciseisavo con punto.

Por último, en la coda regresa al tema principal.

Estudio no. 29 en Do Mayor

“Ex. 29 Zweck ist, die Hand leicht abziehen zu lernen; er wird erreicht, wenn sie sich stets auf die erste Note der beiden verbundenen stellt und im fast senkrechten Aufheben die zweite Note berührt. Beethoven.”

“Estudio 29. El objetivo es aprender a quitar la mano fácilmente; se logra cuando se coloca en la primera nota de las dos conectadas, y en levantamiento casi vertical, se toca la segunda nota. Beethoven.”

El estudio se divide en una parte A, del compás número 1 al compás número 16, una parte A' del compás número 17 al compás número 30, nuevamente la parte A del compás número 31 al compás número 48.

En los estudios anteriores Beethoven hace mención muy específica sobre la retórica y prosodia musical, ahora el propósito musical y pianístico para este estudio es muy claro: es aprender un gesto o movimiento en específico de la muñeca para levantar la mano fácilmente del teclado. Como lo mencionan Luca Chiantore en su libro de “Historia de la Técnica pianística”, pág. 186, dice: *“Beethoven está proponiéndonos el movimiento principal de la muñeca que hoy en día parece ser lo único en que coinciden prácticamente todas las escuelas pianísticas.”*

La primera parte del estudio inicia con una anacrusa de tresillo de dieciseisavo en la mano derecha, después aparece una ligadura. Los primeros dieciseisavos están conectados, generalmente forman un intervalo de séptima menor y resuelven a un intervalo de cuarta, es en este intervalo en donde se realiza el gesto de la mano casi vertical indicado por Beethoven.

En el bajo, la figura rítmica de octavos se presenta en el primer compás, en el segundo, en el compás número 2 en el primer tiempo también es de octavos y señalan con un ***sf*** el valor de la negra en el segundo tiempo.

En el compás número 8 aparece nuevamente la anacrusa, ahora en el bajo, en el compás número 9, 10, 11 y 12 la figura rítmica de octavos aparece cambiando de registro.

En el compás número 17, inicia A' ahora en la dominante, Sol Mayor, al final de compás número 24. en el bajo aparece una nota pedal en Sol. En el compás número 27 y 28, aparece una progresión en la mano derecha de forma descendente por grado conjunto, y en el compás número 29 y 30 continua la progresión de manera ascendente hasta llegar a la reexposición del tema inicial.

Por último, en el compás número 43 aparece nuevamente la figura rítmica de octavos con cambio de registro, ahora en terceras simultáneas para finalizar el estudio.

CAPÍTULO 4

COMPARACIÓN ENTRE LOS TEXTOS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN Y HANS VON BÜLOW DE LOS 11 ESTUDIOS PARA PIANO DE JOHANN BAPTIST CRAMER

Estudio No. 1 en Do Mayor

1. *First practice each separately slowly and with uniform strength. As a test, an attempt should be afterwards made to accelerate the time and substitute for the forte an even mezzo piano. At the appearance of the slightest indistinctness the pupil should return to the first method. It is only after having mastered the mechanical difficulties, that both hands should be tried together. The rendering of the “crescendos, diminuendos”, etc. has then to be studied in a like manner, viz. before both hands are tried together, the study should be practiced by each hand separately in strict fulfillment of the dynamic directions. These principles are of course to be observed in the practice of all these studies.*
2. *The teacher should insist on the systematic execution of the arpeggio wherever it is prescribed, and should likewise conscientiously correct the habit of striking the notes successively where this has not been specially marked. The slightest concession on this point at the commencement of instruction - will cause ineradicable harm.*

The first Arpeggio Chord must be executed as follows:

The difference in the execution of both Arpeggio Chords is due, first, to their different time value and secondly, to the difference produced in sound, when played together with both hands in their respective forms. The necessity of striking one chord after the other in the first bar results from the poverty of sound which would arise from an execution similar to that in bar 10, because the upper notes are only a repetition of the lower ones, at a distance of three octaves. H. V. Bülow

1. Primero practique cada uno por separado lentamente y con fuerza uniforme. Como prueba, se debe intentar después acelerar el tiempo y sustituir el forte por un mezzo *piano* uniforme. Ante la aparición del más mínima error, el alumno debe volver al primer método. Es solo después de haber dominado las dificultades mecánicas, que ambas manos deben probarse juntas. La interpretación de los “crescendos, diminuendos”, etc. debe ser estudiada de manera similar, antes de probar ambas manos juntas, el estudio debe ser practicado por cada mano por separado en estricto cumplimiento de las instrucciones dinámicas. Por supuesto, estos principios deben observarse en la práctica de todos estos estudios.
2. El maestro debe insistir en la ejecución sistemática del arpegio dondequiera que esté prescrito, y también debe corregir concienzudamente el hábito de tocar las notas sucesivamente donde no se ha señalado especialmente. La más mínima concesión sobre este punto al comienzo de la instrucción causará un daño irremediable.
3. El primer acorde de arpegio debe ejecutarse de la siguiente manera: La diferencia en la ejecución de ambos acordes de arpegio se debe, en primer lugar, a su diferente valor de tiempo y, en segundo lugar, a la diferencia que se produce en el sonido, cuando se tocan juntos con ambas manos en sus respectivas formas. La necesidad de tocar un acorde tras otro en el primer compás resulta de la pobreza de sonido que resultaría de una ejecución similar a la del compás 10, porque las notas superiores no son más que una repetición de las inferiores, a una distancia de tres octavas. H. V. Bülow.

En el primer punto, la primera diferencia que se observa es en el primer compás, en el acorde de Do Mayor en arpegio, Bülow dice: *“La diferencia en la ejecución de ambos acordes de arpegio se debe, en primer lugar, a su diferente valor de tiempo y, en segundo lugar, a la diferencia que se produce en el sonido”*. La diferencia es de carácter interpretativo, esta misma diferencia aparece en el último acorde del estudio, mientras Beethoven no hace ningún tipo de mención al respecto.

En los siguientes dieciseisavos de ese primer compás, Bülow comenta: “*Primero practique cada uno por separado lentamente y con fuerza uniforme*” esta indicación coincide en una parte con el comentario de Beethoven: “*Se entiende que al principio este estudio debe practicarse muy lentamente con los estudiantes*”, posteriormente Bülow sugiere acelerar el tiempo quitando un poco de fuerza y al más mínimo error regresar al principio de la práctica, también hace mención del estudio estricto de los matices *crescendos, diminuendos, etc.* sólo después de lograr superar la dificultad mecánica se podrá juntar ambas manos, al respecto de este punto Beethoven no hace ningún comentario.

En el compás número 10, el acorde de Do Mayor en segunda inversión los dos compositores coinciden en realizarlo con manos juntas, la principal razón es la antes mencionada.

En el punto número dos Bülow comenta sobre la transcendencia de la práctica consciente del maestro y la importancia de crear hábitos para una buena ejecución. Beethoven por su parte sobreentiende la importancia de la práctica del maestro.

Los comentarios de H. V. Bülow en este estudio van dirigidos a resolver problemas mecánicos que presenta este estudio y a la par con la atención consciente que debe tener el maestro, mientras que los comentarios de Beethoven van dirigidos a iniciar el aprendizaje de la prosodia y retórica musical.

Estudio no. 23 en Mi Menor ed. By H. V. Bülow
(Estudio no. 2 en Mi Menor der. Orig. Ausg.)

This study, is No. 2 in the original, was not in the proper place. The change between rapid extensions and contraction of the hand, the demands made on the weaker fingers, require a higher grade of technical development than could be looked for in No. 1. After exercises 9, 10, and 17 however have preceded it, the task will not be difficult. The necessity of practicing the left hand separately, is so self-evident, that it requires no special recommendation. H. V. Bülow

Este estudio, es el No. 2 en el original, no estaba en el lugar adecuado. El cambio entre extensiones y contracciones rápidas de la mano, las demandas que se imponen a los dedos más débiles, requieren un grado de desarrollo técnico superior al que podría observarse en el n.º 1. Sin embargo, después de haberlo precedido los ejercicios 9, 10 y 17, la tarea no será difícil. La necesidad de practicar la mano izquierda por separado, es tan evidente, que no requiere recomendación especial. H. V. Bülow.

El primera diferencia aclarada es el número de estudio, no estaba en el lugar adecuado. En este estudio Bülow comenta dos cosas: extender y contraer la mano, comenta sobre extender la mano cuando se realizan los arpeggios, por lo general aparecen en el primer y tercer tiempo del compás; y contraer la mano de manera rápida con dedos débiles cuando se realizan los semitonos, estos aparecen en el segundo y cuarto tiempo del compás.

Beethoven por su parte comenta que la extensión de la mano en los primeros 4 compases se mantiene hasta el inicio del segundo tiempo del compás, esta extensión se logra manteniendo el dedo pulgar en el primer octavo de los tresillos, en donde aparecen los semitonos. Es decir, con Bülow la extensión de la mano o mano de octava no tiene una duración específica, mientras que con Beethoven la

extensión de la mano o mano de octava tiene una duración de un tiempo más el primer octavo del siguiente tiempo.

Los dos compositores hablan de la importancia de trabajar la mano izquierda por separado.

En los compases números 16 y 17 en donde Beethoven menciona que la melodía se encuentra al final de cada tresillo de la mano derecha, Bülow al respecto, no hace ningún comentario.

En el compás número 18, en la nota Si de la mano izquierda, Bülow coloca un “*ten. (tenuto)*” mientras que Beethoven coloca un acento ^, en el compás número 24, en la edición de Bülow, en el primer tiempo de ese compás aparece un *pp* con *cresc. (pianísimo con crescendo)* mientras que en la edición de Beethoven aparece solo un *cresc.(crescendo)* en el segundo tiempo del compás dando por entendido que el *crescendo* inicia en un *pp*.

En el compás número 28, en la edición de Bülow, en el primer tiempo aparece un ***sfz (sforzando)***, en el segundo tiempo aparece un *non legato*, en el tercer tiempo un *ten. (tenuto)* y finaliza con un *ten. (tenuto)* en ambas manos, mientras que en la edición de Beethoven no hay ninguna indicación.

Los comentario de Bülow como los de Beethoven son complementarios y ambos compositores coinciden en extender y contraer la mano.

Estudio no. 27 en Do Menor ed. By H. V. Bülow
(Estudio no. 4 en Do Menor der. Orig. Ausg.)

1. *A perfect rendering of this beautiful composition certainly demands a somewhat- maturely developed theoretical knowledge on the part of the player, yet, that development can nevertheless be successfully promoted by a mere technical practice of this study. It remains the task of the teacher to give in each individual case the proper explanations concerning harmony; for instance, to point out to the pupil the places where the sound of the bass note is to be conceived as prolonged, to make him understand the existing modulation, and above all to stir up the emotional susceptibility for the melodious flexions of the single voices and for their counterpunal meeting.*
2. *The necessity of a separate practice by each hand is self-evident.*
3. *In bars 15-17 the editor has thought it practical to avoid the very uncomfortable crossing of both hands (although unfavorable as regards appearance) by a simple exchange of the progression of voices. H. V. Bülow*

1. Una representación perfecta de esta hermosa composición ciertamente exige un conocimiento teórico desarrollado con cierta madurez por parte del ejecutante, sin embargo, ese desarrollo puede, no obstante, ser promovido con éxito por una mera práctica técnica de este estudio. Sigue siendo tarea del maestro dar en cada caso individual las explicaciones adecuadas sobre la armonía; por ejemplo, para señalar al alumno los lugares donde el sonido de la nota de bajo debe concebirse como prolongado, para hacerle comprender la modulación existente y, sobre todo, para despertar la susceptibilidad emocional a las flexiones melódicas de las voces individuales y el contrapunto.
2. La necesidad de una práctica separada por cada mano es evidente.
3. En los compases 15-17 el editor ha creído práctico evitar el muy incómodo cruce de ambas manos (aunque desfavorable en apariencia) por un simple intercambio de la progresión de voces. H.V. Búlow.

Al igual que el estudio anterior la numeración de este estudio es distinta a la de Beethoven.

En el punto número uno, Bülow habla principalmente de la madurez musical del ejecutante, menciona como desarrollarla de manera exitosa de manera conjunta con el trabajo de la técnica y lo importante que es la intervención del maestro, además hace mención de la tarea transcendental del maestro para explicar al alumno la estructura armónica del estudio, para que el alumno pueda entender las modulaciones, las flexiones melódicas, los contrapuntos y lograr despertar la susceptibilidad musical en cada uno de ellos. Por otra parte, Beethoven se enfoca en lo que es importante para él, la gramática y la prosodia musical, dando por entendido el sentido educado del alumno y se enfoca principalmente en la enseñanza del pie rítmico troqueo (largos y cortos) durante todo el estudio.

En el punto número dos Bülow considera evidente la necesidad de la practica separa de cada mano, Beethoven no hace algún ningún comentarios sobre este punto y solo da una indicación específica: “*Las manos deben colocarse un poco más abiertas (mano de octava).*”

En el punto número tres, Bülow comenta sobre el cruce de manos en los compases 15, 16 y 17 y propone una dignación muchísimo mas cómoda que la propuesta por Beethoven aunque desfavorable en apariencia.

Los comentarios de Bülow como los comentarios de Beethoven, son complementarios para entender la complejidad de este estudio.

Estudio no. 5 en La Menor ed. By H. V. Bülow
(Estudio no. 6 en La Menor der Orig. gusA)

1. *What we commonly call "Bravura" even a beginner may attain by a right study of this piece, namely by clearness, equality of strength and strictness of time. Dynamic nuances may, on the whole, be left out of consideration.*
2. *The chief object of this study will be attained if the player, after having mastered all the individual difficulties, can play the piece half a dozen consecutive times with increasing power and speed.*
3. *The thirty-seconds in the right hand (in bars 2,4,6, 28,29) may be struck with the third note of the left hand triplet. This permission is justified by, e.g. the tradition for execution of the Re Mayor prelude and of the E minor Fugue in the second Part of Bach's "Wohltemperirtes Klavier".*
4. *In the figure in bars 21 and 22 the fingering 2 3 4 or 3 4 5 might also be employed. H. V. Bülow*

1. Lo que comúnmente llamamos "Bravura", incluso un principiante puede lograrlo mediante un estudio correcto de esta pieza, es decir, mediante la claridad, la igualdad de fuerza y la rigurosidad del tiempo. Los matices dinámicos pueden, en general, quedar fuera de consideración.
2. El objeto principal de este estudio se alcanzará si el ejecutante, después de haber dominado todas las dificultades individuales, puede tocar la pieza media docena de veces consecutivas con potencia y velocidad crecientes.
3. Los treinta segundos de la mano derecha (en los compases 2, 4, 6, 28, 29) pueden tocarse con la tercera nota del tresillo de la mano izquierda. Este permiso está justificado por ejemplo: la tradición de ejecución del preludio en Re mayor y de la Fuga en Mi menor en la segunda Parte del "Clave bien temperado" de Bach.
4. En la figura de los compases 21 y 22 también puede emplearse la digitación 2, 3 y 4 o 3, 4 y 5. H. V. Bülow

En este estudio Bülow es muy específico, menciona es un estudio con mucha *“bravura”*.

En el punto número uno, Bülow hace mención del termino *“bravura”* (que en italiano significa habilidad) y comenta las características: claridad, igualdad de fuerza y rigurosidad del tempo. Beethoven por su parte, comenta sobre acentos rítmicos en la primera nota de cada tresillos, también nos habla de articulaciones rítmicas, (largos y cortos) progresiones armónicas y melodías ocultas.

En el punto número dos, Bülow menciona la importancia de las repeticiones consecutivas de distintas maneras y diferentes tiempos. A este comentario Beethoven no hace ningún tipo de mención, el enfoque de Beethoven esta dirigido a la retórica y prosodia musical en específico al pie rítmico troqueo de un tiempo débil a fuerte del compás.

En el punto número tres Bülow comenta sobre la tradición de la ejecución basada en un preludio y fuga en Mi Menor de J. S. Bach del Clave bien temperado, segundo libro, sin embargo, esta tradición como la menciona Bülow no es más que una convención rítmica de escritura y como lo mencionamos con Beethoven, es parte de la educación interpretativa del ejecutante.

En el punto número cuatro Bülow sugiere una digitación poco recomendable.

Al igual que los estudios anteriores los comentarios de Bülow y de Beethoven se complementan entre sí.

Estudio no. 22 en Sol Mayor ed. By H. V. Bülow
(Estudio no. 9 en Sol Mayor der Orig. Ausg)

1. *As no shorter typical figure is carried through in this study, but rather various figures appear joined to one another, it is advisable, to subject smaller groups belonging together to a preparatory study. Thus, for instance, bar 1 is to be practiced first alone, and then in conjunction with bar 2; further the figure in bar 3 is to be spun out and also the one which appears in bar 9, etc.*
2. *It is clear that the part of the right hand requires also to be entered into particularly. Careful attention is especially to be bestowed on the right phrasing and the musical punctuation which is accurately marked by the beginning and end of the slurs.*
3. *The following execution of the trills (bars 2,6,8, etc.) may be noted as more tasteful than the one written out in bar 2. Through the retarded appearance of C sostenido, the upper note D gains by this suspension a higher melodious significance. This mode of execution is especially recommended for bar 26, in order to avoid an accidental parallel of fifths, in the treble and bass d/g c sostenido/f sostenido. H.V. Bülow*

1. Como en este estudio no se lleva a cabo una figura típica más corta, sino que aparecen varias figuras unidas entre sí, es aconsejable someter a un estudio preparatorio grupos más pequeños que pertenecen juntos. Así, por ejemplo, el compás 1 debe practicarse primero solo y luego junto con el compás 2; además, la figura en el compás 3 debe hilarse y también la que aparece en el compás 9, etc.
2. Está claro que la parte de la mano derecha también requiere ser atendida en particular. Se debe prestar especial atención al fraseo correcto y la puntuación musical que está marcada con precisión por el comienzo y el final de las ligaduras.
3. La siguiente ejecución de los trinos (compases 2, 6, 8, etc.) puede notarse como de mejor gusto que la escrita en el compás 2. A través de la aparición

retardada de C sostenido, la nota superior D gana por esta suspensión un significado melodioso superior. Este modo de ejecución se recomienda especialmente para el compás 26, con el fin de evitar un paralelo accidente de quintas, en los agudos y bajos d/g c sostenido /f sostenido. H.V. Bülow.

En el primer punto Bülow aconseja un estudio preparatorio de grupos pequeños , es decir, estudiar cada grupo de tresillos, posteriormente se deberán unir, primero todas las figuras de tresillo por compás y después de compás a compás. En el compás 3 y 9 comenta se deberá hilar el cambio de registro de la figura de los tresillos, sin embargo se pueden extender hasta los compases 3, 4 y 9, 10, porque es el mismo motivo en la mano izquierda. Beethoven por su parte, habla nuevamente de la correcta acentuación *“El acento cae constantemente en la primera nota de cada tresillo”* y que deberá estudiar con *“toque firme y despacio”* .

En el punto número dos Bülow coincide con Beethoven, ambos compositores comentan acerca del fraseo correcto y la puntuación musical que en este caso, según Bülow esta marcada por las ligaduras de la mano derecha; Beethoven por su parte, integra algunos aspectos más específico acerca de la melodía, *“la melodía debe tener amplitud...”* y sobre el tiempo y la atención.

En el punto número tres Bülow comenta algo de suma importancia, habla del buen gusto del interprete, además de la ejecución del trino y sugiere algunas opciones que se pueden ver en el anexo de partituras.

Un punto importante que mencionar es en el compás número 6, en la edición de Beethoven aparece un Fa sostenido en el segundo grupo de tresillos, mientras que en la edición de Bülow aparece un La en ese mismo lugar. Otro lugar en donde aparece una diferencia similar es en el compás número 26, en la edición de Beethoven en el primer y segundo grupo de tresillos aparecen las notas Mi, Sol y Fa sostenido y Mi, Sol, Mi, mientras que en la edición de Bülow en el primer primer grupo aparece Mi, Fa sostenido, Sol y La, Sol, Mi.

Para aclarar estos pasajes con diferentes notas entre las ediciones, es importante preguntarnos ¿qué escribió Cramer? En la partitura original se puede observar claramente que el pasaje está escrito como en la edición de Beethoven.

Los comentarios de Bülow como los de Beethoven nuevamente se complementan para una buena interpretación del estudio.

Estudio no. 4 en Mi Mayor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio no. 13 en Mi Mayor der Orig. Ausg.)

1. *A more appropriate distribution between the two hands of the passage in bars 14, 17 and 25 seemed necessary from rhythmical, as well as from purely mechanical reasons. To the latter belongs the rule to avoid the use of the thumb while crossing the hands since they hinder the facility of movement by bringing the whole palm into play.*
2. *The fingering for the 10 and 11 bars is applicable to all similar movements; the more black keys are touched, the less the thumb is to be used and vice versa.*
H. V. Bülow

1. Una distribución más apropiada entre las dos manos del pasaje en los compases 14, 17 y 25 parecía necesaria tanto por razones rítmicas como puramente mecánicas. A esta última pertenece la regla de evitar el uso del pulgar al cruzar las manos, ya que dificultan la facilidad de movimiento al poner en juego toda la palma.
2. La digitación de los compases 10 y 11 es aplicable a todos los movimientos similares; cuantas más teclas negras se toquen, menos se utilizará el pulgar y viceversa. H.V. Bülow.

En este estudio a diferencia del estudio anterior, los comentarios son completamente distintos. Bülow es muy específico en los dos puntos que menciona, primero, la apropiada distribución de las manos para solucionar un problema puramente mecánico y segundo, la regla de evitar el uso del pulgar en las teclas negras y en el cruce de manos.

Beethoven por su parte, habla de la correcta acentuación y de la atención, sus comentarios son referentes al estudio de largos y breves en los pasajes en donde se encuentran dentro del grupo de dieciseisavos y la atención como medio para lograrlo.

Un aspecto importante que señala Bülow es el uso del pedal. En los compases 14 al 17 lo señala muy puntualmente.

Estudio no. 30 en Mi Bemol Mayor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio No. 15 en Mi Bemol Mayor de Orig. Ausg.)

1. *A thorough analysis of the figure ...and ... on first reading the piece will save the player from an involuntary confusion of fingering later on. The slight alteration in the second quarter of the right hand in bar 29 is based on melodic reasons, whilst in the eighth of bar 35 sol would seem more logical than fa.*
2. *Bars 1,2 although in quick tempo might also be played.*
3. *In bars 13-15, and also bars 21 and 22, the fingering for smaller hands would be 2151, 2123, 2151.*
4. *In bars 33 and following bars this notation for the bass would be more correct.*
H. V. Bülow

1. Un análisis minucioso de la figura... y... en la primera lectura de la pieza salvará al ejecutante de una confusión involuntaria de digitación posterior. La ligera alteración en el segundo cuarto de la mano derecha en el compás 29 se basa en motivos melódicos, mientras que en el octavo del compás 35 se vería más lógico Sol que Fa.
2. También se pueden tocar los compases 1 y 2 aunque en un tempo rápido.
3. En los compases 13-15, y también en los compases 21 y 22, la digitación para manos más pequeñas sería 2151, 2123, 2151.
4. En los compases 33 y siguientes, esta notación para el bajo sería más correcta. H.V. Bülow.

En este estudio los comentarios de Bülow están dirigidos para evitar confundir al ejecutante desde el inicio, los recursos que propone son una buena lectura y un análisis minucioso del estudio desde el inicio, sobretodo de las figuras de los treintadoseavos de la mano izquierda. También sugiere digitaciones para las manos pequeñas, en específico para los compases 13-15 y 21-22, estas digitaciones consisten en el paso del dedo índice sobre el dedo pulgar.

Beethoven por su parte, recalca nuevamente la importancia de la correcta acentuación, con el estudio de los pies rítmicos: troqueo y yambo, también de la importancia de las voces medias. Un aspecto importante que también menciona y hasta ahora Bülow no lo ha comentado, es la posición del dedo. Beethoven dice: *“el dedo se mantiene firmemente*”

En este estudio, los comentarios de Bülow y los de Beethoven se complementan.

Estudio no. 18 en Fa Menor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio No. 16 en Fa Menor der Orig. Ausg)

1. *This study must be regarded primarily as an exercise for the velocity of the left hand. The teacher should take care that the pupil, while endeavoring to gain an even touch should at the same time develop the proper understanding regarding the progression of the bass. This understanding must be shown by accenting (not too perceptibly) the notes marking the progress of modulation. Of course these accents are not to be too frequent, as for instance, the bars 1 and 2 do not admit of a repeated accentuation of the lowest note. In the 5 bar on the contrary, in addition to the first and third quarter, the third sixteenth in the second and fourth beat are to be slightly accented; in the 6 and 7 bars, every quarter, while in the 23 and 31 bars, the second quarter must not be accented on account of the unchanged harmony.*
2. *Separate practice of the right hand will be useful for acquiring an elegant and intelligent interpretation. The observation of the seemingly complicated fingering is to be carefully attended to. Considerations for the different kinds of touch and the correct rendering of the melodic phrase have dictated it.*
3. *The turn in the 29 bar can be executed in two ways, either... or...; the editor however prefers the latter mode, because the rhythmical integrity of the melodic succession (sustaining it into the second quarter) is thereby retained, and the dissonance a flat-g on the third eighth cannot be called unpleasant.*
H.V. Bülow

1. Este estudio debe considerarse principalmente como un ejercicio para la velocidad de la mano izquierda. El maestro debe tener cuidado de que el alumno, mientras se esfuerza por obtener un toque uniforme, al mismo tiempo desarrolle la comprensión adecuada con respecto a la progresión del bajo. Esta comprensión debe mostrarse acentuando (no demasiado perceptiblemente) las notas que marcan el progreso de la modulación. Por supuesto, estos acentos no deben ser demasiado frecuentes, como por

ejemplo, los compases 1 y 2 no admiten una acentuación repetida de la nota más baja. En el 5 compás por el contrario, además del primer y tercer cuarto, el tercer semicorchea en el segundo y cuarto tiempo se acentuarán ligeramente; en los compases 6 y 7, cada cuarto, mientras que en los compases 23 y 31, el segundo cuarto no debe acentuarse debido a la armonía invariable.

2. La práctica separada de la mano derecha será útil para adquirir una interpretación elegante e inteligente. La observación de la digitación aparentemente complicada debe ser cuidadosamente atendida. Las consideraciones para los diferentes tipos de toque y la interpretación correcta de la frase melódica lo han dictado.
3. El giro en el compás 29 se puede ejecutar de dos formas, o... o...; el editor, sin embargo, prefiere el último modo, porque así se conserva la integridad rítmica de la sucesión melódica (sosteniéndola en el segundo cuarto), y la disonancia en Sol plana en el tercer octavo no puede llamarse desagradable. H.V. Bülow.

En este estudio, Bülow y Beethoven tienen los mismos objetivos, estudiar el bajo o la mano izquierda y la correcta acentuación. Primero Bülow lo ve como un ejercicio para la mano izquierda y por su parte Beethoven ve el estudio como figuras delicadas y pesadas. También, Bülow hace mención de lo trascendente del cuidado del maestro para lograr un toque uniforme y para desarrollar una comprensión adecuada, esta comprensión adecuada del estudio se verá reflejada en la correcta acentuación, para Beethoven es el estudio de largos y breves.

En el punto número dos, Bülow y Beethoven nuevamente coinciden. Bülow comenta la práctica de la mano derecha: "*inteligente y elegante*" y de la correcta interpretación de la frase melódica. Es un estudio "del buen decir" de la melodía o de la mano derecha.

En el punto número tres, Bülow sugiere digitaciones y diferentes formas de interpretar el grupeto que aparece en el compás número 29, Beethoven no hace ningún comentario al respecto.

Por último Beethoven hace mención de los matices y Bülow por su parte, no hace mención alguna.

En este estudio ambos compositores buscan el mismo objetivo musical cada uno con su propio lenguaje.

Estudio no. 24 en Sol Mayor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio No. 21 en Sol Mayor der Orig. Ausg)

1. *The chromatic progressions in the figure of the right hand are to be specially accented at first, later on however, the student must aim at a soft, equal, legato execution.*
2. *The additional importance of this Study as a staccato exercise for the left hand is not to be undervalued. The player in imagination may picture to himself the effect of pizzicato on the violoncello. Strict attention must be paid to the fingering.*
3. *Practice also....*
4. *It is also highly to be recommended to sustain the second sixteenth (with the thumb) when practicing. H.V. Bülow*

1. Las progresiones cromáticas en la figura de la mano derecha deben ser especialmente acentuadas al principio, sin embargo, más tarde, el estudiante debe apuntar a una ejecución de legato suave y uniforme.
2. La importancia adicional de este Estudio como ejercicio de staccato para la mano izquierda no debe subestimarse. El ejecutante puede imaginarse el efecto del pizzicato en el violoncello. Se debe prestar estricta atención a la digitación.
3. Practica también....
4. También es muy recomendable sostener la segunda semicorchea (con el pulgar) al practicar. H.V. Bülow.

En este estudio, Bülow y Beethoven vuelven a coincidir en los objetivos que son: acentuar la primera nota de cada grupo de la mano derecha y el legato suave y uniforme. Beethoven hace mención nuevamente de la medida trocaica, ahora entre la primera y quinta nota de cada grupo, al respecto de este comentario Bülow no hace ningún comentario.

En el siguiente punto, Bülow hace referencia a la importancia de la estricta atención en la digitación de la mano izquierda, comenta que no debe subestimarse el staccato. Beethoven por su parte, no habla de la ejecución de un staccato, busca “el buen decir” utilizando, los pies rítmicos, en este caso, del pie rítmico dáctilo. Aunque en este estudio Beethoven no habla sobre la atención es un punto en donde coinciden ambos compositores.

En los siguientes puntos, Bülow recomienda ejercicios para el estudio de los grupos de la mano derecha, primero con figuras rítmicas distintas y después sosteniendo el dedo pulgar, que es la segunda nota de cada grupo (ver apartado de partituras).

Estudio no. 37 en La Mayor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio No. 23 en La Mayor der Orig. Ausg)

1. *The method recommended in No.27, by Herr Köhler, may here also be applied with advantage.*
2. *As a preparatory exercise, the following simplified change of the figure may be taken.....*
3. *In order to avoid any awkward lifting of the fingers and skipping when connecting the figures in ascending, and to learn the execution of the requisite legato the preparatory exercise of binding the fourth 32 note with the following first, will prove very useful....*
4. *A transposition of this study into other keys will prove very effective technically as well as musically. It will be also very advantageous to substitute for the Legato the different kinds of staccato, according to touch and tempo employed. H.V. Bülow*

1. El método recomendado en el No. 27, por Herr Köhler, también puede aplicarse aquí con ventaja.
2. Como ejercicio preparatorio, se puede tomar el siguiente cambio simplificado de la figura.....
3. Para evitar cualquier levantamiento incómodo de los dedos y saltos al conectar las figuras en ascendente, y para aprender la ejecución del legato requerido, el ejercicio preparatorio de enlazar la cuarta nota 32 con la siguiente primera, resultará muy útil....
4. Una transposición de este estudio a otras tonalidades resultará muy eficaz tanto técnica como musicalmente. También será muy ventajoso sustituir el Legato por diferentes tipos de staccato, según el toque y tempo empleados.
H. V. Bülow

En este estudio los comentarios de Bülow como los de Beethoven se complementan, los comentarios que ambos mencionan son distintas formas de

estudio para los grupos de la mano derecha, con el mismo objetivo: lograr la ligadura correcta.

Bülow propone como ejercicio preparatorio el estudio no. 27 del método Herr Köhler, modificando el orden de las notas. Este método lo busque sin tener éxito, sin embargo, parte del estudio aparece en la partitura (ver anexo de partituras).

Beethoven por su parte, recomienda no levantar la primera nota de cada grupo, es decir, el dedo que lleva la melodía (dedo pulgar 5) no se levanta hasta que se toque la primera nota del siguiente grupo.

En el punto número tres, Bülow propone un segundo ejercicio preparatorio, sugiere unir los saltos de décima del último treintadoseavo de cada grupo al primero del siguiente grupo.

Por último, Bülow propone transportar este estudio a diferentes tonalidades y prácticas con distintos toques y tiempos.

Estudio no. 26 en Do Mayor ed. By Hans Von Bülow
(Estudio No. 29 en Do Mayor der Orig. Ausg.)

1. *Double notes like the present are easier to be mastered by beginners than, for instance, passages in thirds, because the strength of the whole hand is able to support the weakness of the single fingers. Particular attention is to be paid that the hand be raised with elasticity after two slurred notes, so that the execution may take the following form..... etc. It is even advisable to practice at first a longer pause as for example....*
2. *An opportunity is here offered to the left hand to continue the staccato exercise that were begun in the former study. The 32 notes, which appear here and here, require great velocity. (bars 8, 10, etc.)*
3. *Additional versions;... etc. and Etc.*
These can also very well be applied to bars 25 &26 (last 8) H. V. Bülow

1. Las notas dobles como la presente son más fáciles de dominar por los principiantes que, por ejemplo, los pasajes en terceras, porque la fuerza de toda la mano es capaz de soportar la debilidad de los dedos individuales. Se debe prestar especial atención a que la mano se levante con elasticidad después de dos notas ligadas, de modo que la ejecución pueda tomar la siguiente forma.....etc. Incluso es recomendable practicar al principio una pausa más larga como por ejemplo....
2. Aquí se ofrece una oportunidad a la mano izquierda para continuar el ejercicio de staccato que se inició en el estudio anterior. Las 32 notas, que aparecen aquí y aquí se requiere una gran velocidad. (compases 8, 10, etc.)
3. **V**ersiones **a**dicionales;... **e**tc. **y**.... **E**tc
Estos también se pueden aplicar muy bien a las barras 25 y 26 (últimas 8).
H. V. Bülow

En el punto número Bülow habla de dos cosas importantes: resistencia y elasticidad de la mano y Beethoven habla de conectar la mano. Ambos compositores coinciden con un mismo objetivo: levantar la mano fácilmente.

Bülow sugiere ejercicios preparatorios para lograr la resistencia y la ligadura. Estos ejercicios se pueden observar en el anexo de partituras.

En el punto número dos Bülow recalca continuar con el estudio del staccato de la mano izquierda y Beethoven por su parte no comenta nada al respecto.

Los comentarios de Bülow con los de Beethoven se complementan para lograr el mismo objetivo.

CONCLUSIONES

Los 11 estudios para piano de J. B. Cramer con manuscritos de L.V. Beethoven son una aportación valiosa técnica, académica y artística hacia el estudio e interpretación del Piano enfocadas principalmente en la prosodia y retórica musical *“El buen decir”*.

Técnica, porque es un acercamiento a la forma de estudiar, así como de la postura y del gesto de la mano del propio Beethoven.

Académica, porque permite conocer la práctica pedagógica y es el máximo acercamiento a las clases de Piano del mismo Beethoven. En los manuscritos que el compositor realizó, hace referencia a la práctica interpretativa, a la organización métrica y a la adecuada organización de los diversos pies rítmicos.

Artística porque después de analizar y entender los estudios con manuscritos de Beethoven, estos presentan una dimensión completamente distinta, al valorar la aportación de los recursos técnicos en su aplicación práctica enfocada en la prosodia y la retórica musical.

Hoy en día es muy difícil tan solo encontrar las partituras de dichos estudios sin mencionar alguna investigación sobre los mismo. En cuanto a las grabaciones, hasta hoy en día no se cuenta con ninguna. Lo que permite abrir caminos a nuevas investigaciones y realizar las primeras grabaciones.

También es el primer trabajo que realiza una breve comparación entre los manuscritos de Beethoven y los manuscritos de Bülow.

Por lo tanto, los 11 estudios para piano de J. B. Cramer con manuscritos de L.V. Beethoven contribuyen a mejorar nuestro acercamiento técnico académico y artístico de la música para piano Beethoven enfocada en la prosodia y retórica musical.

BIBLIOGRAFIA

CAPÍTULO 1

Plazaola, J. (2003). Modelos y Teorías de la Historia del Arte. Universidad de Deusto. <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx:2443/a/17585>

Siglo XIX. (2021, 12 de julio). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 22:24, julio 13, 2021 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Siglo_XIX&oldid=136958764.

Romanticismo. (2021, 15 de junio). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 22:29, julio 13, 2021 desde <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Romanticismo&oldid=136360034>.

Literatura del siglo XIX. (2021, 15 de junio). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 22:34, julio 13, 2021 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Literatura_del_siglo_XIX&oldid=136344170.

William Whewell. (2020, 19 de enero). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 03:58, julio 22, 2021 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=William_Whewell&oldid=122898125.

Conamat, . (2007). *Fundamentos para el examen de ingreso a la universidad*. México, D.F.: Mexicana

Casella, Alfredo. (1998). *El piano*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi

Levaillant, Denis. (1998). *El piano*. Barcelona, Labor: Span Press universitaria

Rattalino, Piero. (1997). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona, Labor: Span Press universitaria

Chiantore, Luca. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial

The new dictionary of music and musicians / London: Macmillan: Grove, c 2001

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., & Drabkin, W. Beethoven, Ludwig van. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jun. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>.

Knittel, K. Schindler, Anton Felix. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jun. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024871>.

Fifield, C., & Lott, R. Bülow, Hans (Guido) Freiherr von. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jun. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002282274>.

Schindler, Anton Felix. (1996). *Beethoven as I knew him*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Dubal, David. (2004). *The art of the piano*. Pompton Plains, NJ, Cambridge, UK: Amadeus Press

CAPÍTULO 2

Morfología (biología). (2021, 16 de diciembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 04:28, diciembre 16, 2021 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Morfolog%C3%ADa_\(biolog%C3%ADa\)&oldid=140375381](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Morfolog%C3%ADa_(biolog%C3%ADa)&oldid=140375381).

Mc Connell, Hull, Thomas H., Kerry L.. (2012). *El cuerpo humano, forma y función*. Baltimore, MD : Lippincott Williams & Wilkins

Habilidad motriz fina. (2021, 9 de noviembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 04:18, diciembre 16, 2021 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Habilidad_motriz_fina&oldid=139617957.

Klein-Volgelbach/Lahme/Spirgi-Gantert, Susanne/Albrecht/Irene. (2010). *Interpretación musical y postura corporal*. Madrid, España: Akal Música

CAPÍTULO 3

Geoffroy-Dechaume, A.. (1973). *I "segreti della musica antica"*. Milano: Ricordi

Barbacci, Rodolfo. (c1969). *El tiempo musical, el metrónomo y sus antecedentes*. Lima, Perú: Casa Mozart

Cooper & Meyer, Grosvenor & Leonard B.. (2007). *Estructura rítmica de la música*. España: Mundimúsic

PARTITURAS

Cramer, J.B. . (2018). *21 Etüde Für Klavier nebst Fingerübungen von Beethoven*. Austria: Universal edition

Cramer-Bülow, J.B.-H.V.. (2021). *60 Ausgewählte Etüden*. Hungría: Universal edition

LISTA DE ILUSTRACIONES

CAPÍTULO 1

Las imágenes del capítulo 1 fueron tomadas del libro:

Levaillant, Denis. (1998). *El piano*. Barcelona, Labor: Span Press universitaria

- Mecanismo de Cristofori que corresponde al piano de 1726 conservado en Leipzig, pág. 13
- Mecanismo inglés, que corresponde a un piano Broadwood de 1799 conservado en el Royal College of Music de Londres, pág. 15
- Mecanismo tipo vienés de los años 1780/1800, pág. 17
- Mecanismo de Erard, hacia 1825, pág. 21
- Mecanismo de un piano de cola moderno, pág. 28

CAPÍTULO 2

Las imágenes del capítulo 2 fueron tomadas del libro:

Mc Connell, Hull, Thomas H., Kerry L.. (2012). *El cuerpo humano, forma y función*.

Baltimore, MD : Lippincott Williams & Wilkins

- Formas de los huesos cortos y largos, pág. 168
- Clasificación de las articulaciones, pág. 185
- Estructura de una articulación sinovial, pág. 186
- Articulación del hombro derecho sección transversal, pág. 212
- Movimientos especiales en las articulaciones sino viales, pág. 190
- Clasificación de las articulaciones sinoviales, 191
- Miembro superior, pág. 211
- Huesos del antebrazo, pág. 213
- Mano derecha, vista palmar, pág. 214
- Unidades motoras y unión neuromuscular, pág. 234
- Músculos que mueven el antebrazo, la mano y los dedos, pág. 270
- Músculos que mueven el antebrazo, la mano y los dedos, (tabla) pág. 271

- Músculos que mueven el brazo (húmero) en la articulación del hombro, pág. 268
- Músculos que mueven el brazo (húmero) en la articulación del hombro, (tabla) pág. 269



Ex. 1. Der rhythmische Accent ist auf allen Takttheilen gleich. In solcher Weise kommt er in tonleitermäßig fortschreitenden Gängen vor. Um die erforderliche Bindung zu erzielen, hebt sich der Finger nicht eher von der ersten Note jeder Gruppe, bis die 4te Note anzuschlagen ist. Es versteht sich, daß mit Schülern dieses Studium anfangs sehr langsam geübt werden muß. Beethoven.

Allegro (♩ = 132)

J. B. Cramer
(1771-1858)

1

f *sempre legato* *)

cresc.

dimin.

*) Akzente laut Handexemplar

1 3

p

1 3

4

1 3

cresc.

f

3

1 3

4

5 4

1

5 4

5

5 4

5

1 2

4

1 2

4

1 2

4

2

4

5

1

1

1

1

1 5 4 2 1

4 2 1

3 2 1

4

3 2 1 2

1

1 3 2 5 1 3 2 4 1 3 2

4

1 2

dim.

p

1 3

1 2

1

Ex. 2. Wiederum ist der rhythmische Accent auf der ersten Note jeder Triole gleichmäßig anzugeben. In den 4 Eingangstakten hält der Daumen den Grundton fest, damit der zerlegte Dreiklang, desgleichen alle zerlegten Accorde, deutlich werden. Ebenso ist die Triolenfigur in der linken Hand zu behandeln, um Bindung zu erzielen. Beethoven.

Presto (♩. = 100)

(legato)

The musical score is written for piano in G major and 12/8 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a large '2' on the left and a dynamic marking of 'f' in the bass staff. The tempo is 'Presto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The instruction '(legato)' is written above the first staff. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with many triplets. Fingerings (1-5) are indicated throughout. The bass line provides a steady accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Ex. 4. Hier sind durchgehends Längen u. Kürzen zu beobachten, d. h. die 1te Note lang (—), die 2te kurz (˘), die 3te wieder lang, die 4te wieder kurz. Gleiches Verfahren wie im Scandliven des trochäischen Versmaßes. Anfangs verlängert man absichtlich die 1te und 3te Note, damit sich Länge von Kürze recht merkbar unterscheidet, ohne Verlängerung der 1ten und 3ten Note durch Punkte. Erst später beschleunigt man die Bewegung, wobei dann die scharfen Ecken leichtwegfallen; der nach u. nach gebildete Sinn des Schülers wird schon mitwirken u. Bindung erzielt werden. Die Hände etwas breit hinlegen. Beethoven.

Con moto ($\text{♩} = 10\frac{1}{4}\phi$)

4

f sempre legato

p

cresc.

f

dimin.

p

cresc.

*) Akzente laut Handexemplar

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). The system contains two measures. The first measure features a forte (*f*) dynamic. The second measure features a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure features a piano (*p*) dynamic. The second measure features a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are grouped with slurs.

Ex. 6. Der rhythmische Accent auf der 1ten Note jeder Triole. Hierbei sind aber die rhythmischen Gliederungen wohl zu beachten, die bald länger, bald kürzer sind; außerdem würde eine falsche rhythmische Fortschreitung in der Melodie hörbar werden. Der Satz 4stimmig bis zum 15ten Takte. Beethoven.

Vivace (♩ = 108)

6

f

dim.

f

f

f

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with fingerings 3, 1, 1, 3, 2, 2, 1, 4, 1, 2, 4, 1. The bass clef staff contains a supporting line with fingerings 4, 3, 4, 3, 1, 5, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 3. A *cresc.* marking is present above the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with many fingerings including 4, 1, 2, 2, 5, 1, 1, 1, 4, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3. The bass clef staff has fingerings 5, 5, 4, 4, 1. A *ff* marking is present above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff has fingerings 5, 2, 3, 1, 1. The bass clef staff has fingerings 3, 1, 4, 3.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of triplets with fingerings 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. The bass clef staff has fingerings 1, 2, 1, 2, 1.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has fingerings 1, 1, 2, 2, 3, 2, 4, 1, 2, 2, 3, 2, 4, 4. The bass clef staff has fingerings 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 3, 1, 3.

Ex. 9. Die Triole als Melodie tragende Figur im Baß. Der Accent fällt durchweg auf die erste Note jeder Triole, die fast immer auch die Mittelstimmen trägt. Diese Ex. muß Anfangs mit starkem Anschlag behandelt werden, auch langsam; weil der Charakter der Melodie eine gewisse Breite erfordert, soll sie niemals schnell gespielt werden; gerade in mäßiger Bewegung ist u. bleibt sie schwer, weil die Achtsamkeit immer gespannt bleibt. Beethoven.

Allegro moderato (♩ = 132)

9

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of 132. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). The first system starts with a piano (p) dynamic and a trill (tr) in the right hand. The second system features a slur over a series of chords in the right hand. The third system includes a trill (tr) and a slur over a series of notes in the right hand. The fourth system has a slur over a series of notes in the right hand and a slur over a series of notes in the left hand. The fifth system features a forte (f) dynamic and a slur over a series of notes in the right hand.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a forte dynamic marking *f2* and contains several chords and melodic fragments. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. A piano dynamic marking *p* is present in the second measure of the bass staff.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff has a complex eighth-note pattern with various fingering numbers (1, 3, 5, 1, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 1, 4, 5, 1, 2, 1, 2, 2, 3, 4, 3, 3) written below the notes.

The third system features a trill (*tr*) in the treble staff. The bass staff continues with eighth-note accompaniment and includes a slur over a group of notes. Fingering numbers are provided throughout both staves.

The fourth system includes another trill (*tr*) in the treble staff. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *f* and *f2* are used to indicate volume changes.

The fifth system is marked with a forte dynamic *f*. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues with eighth-note accompaniment and includes a slur over a group of notes. Fingering numbers are clearly indicated.

The sixth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a complex eighth-note accompaniment with various fingering numbers (1, 1, 5, 1, 1, 5, 2, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 1, 1, 5) written below the notes.

Ex. 13. Zweck ist Studium der Längen u. Kürzen in Passagen. Der rhythmic. Accent kommt fast auf allen Taktteilen vor, z. B. vom 2. bis inclus. 5. Takt, — vom 7. bis inclus. 11. Takt Längen und Kürzen, deren erstere ich also bezeichne \vee u. unter die zu accentuierende Note setze. Durch Beachtung der Längen u. Kürzen tritt der melodische Gang in der Passage hervor; ohne die Beachtung verliert jede Passage ihre Bedeutung. Beethoven.

Spiritoso (♩ = 132)

13 *sempre legato*

*) Akzente (allerdings erst ab Takt 7) laut Handexemplar

This page of musical notation is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

- System 1:** Features a *cresc.* marking. The bass staff has fingerings 4, 4, 5, 2, 1, 1, 1, 1, 1. The treble staff has fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 3, 4, 4.
- System 2:** Includes dynamics *p*, *fz*, *f*, and *atm.*. The bass staff has fingerings 5, 4, 5, 2, 4, 5, 2. The treble staff has fingerings 5, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 3, 1.
- System 3:** Shows a series of chords in the bass staff marked with 'V' and fingerings 1, 2, 1. The treble staff has fingerings 4, 5, 1, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4.
- System 4:** Features dynamics *p*, *crescendo*, and *p cresc.*. The bass staff has fingerings 5, 5, 4, 3, 5, 5, 4, 3, 2. The treble staff has fingerings 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 3, 1, 1.
- System 5:** Includes a *cresc.* marking and a dynamic of *f*. The bass staff has fingerings 3, 4, 3, 1, 2. The treble staff has fingerings 1, 1, 1, 3.

Ex. 15. Längen und Kürzen abwechselnd in beiden Händen. Der Haupt-Accent ruht auf der ersten Note jeder Gruppe, der Finger hält dabei diese erste fest an, ausgenommen in jenen Gruppen, in denen eine Secunden-Fortschreitung erscheint, z. B. schon im 2ten Takte im Baß. Vom 13. bis inclus. 16. Takte liegt die Melodie in den höchsten Noten. Die Accentuation hierbei gleicht ungefähr der Scansion des Jambus. Ferner ist bei der Reprise des Motivs im 9. u. 12. Takte auf den Accent der Mittelstimme zu achten, die ich so v bezeichne. Beethoven.

Maestoso (♩ = 132)

15

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The tempo is Maestoso with a quarter note equal to 132 beats per minute. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. Dynamics include p (piano), f (forte), and ff (fortissimo). There are accents (A) and a 'v' symbol marking specific notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

*) Akzente und Zeichen für Metrik

1 3 5
1
2
2

ped. *

ped. *

p

f

4
4 4 4
1 2 4 5
3 2 3

ped. *

ped. *

5 4 2

3 4 3 1 4 2 3 5 3 1 3
1 4 2 4 1 1 4 2 2 1 1

rf

rf

rf

5 4 2

rf

ped. *

5 4 1 3 4

5 3 1 3 2 3
3 1 1 3 2 3 1 2 3 2 3 1 2 3 2 3 1 2 3

3 1 2 3 2 3 2 3 1 3 2 3 3 3 2 3 1

dimin.

cresc.

f

3 2 3 2
1 2 3 1 4 3 2 3 4 3 5 1

Ex. 16. Zweck ist das Studium der Bassfiguren, die meist in Längen u. Kürzen fortschreiten, delikat u. schwer sind. Einige Stellen bezeichne ich wieder mit \vee — alle Nuancen lassen sich nicht bezeichnen, in anderen Tonstücken auch nicht. Diese Etuden schaffen Rath u. Hilfe für alle Fälle. Beethoven.

Moderato con espressione (♩=116.)

16

p *f* *poco più f* *dimin.*

*) Akzente laut Handexemplar

System 1: Treble clef contains eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Bass clef contains a continuous sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 2: Treble clef contains chords and rests. Bass clef continues the sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 3: Treble clef contains eighth-note chords. Bass clef contains a sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 4: Treble clef contains chords and rests. Bass clef continues the sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *fz*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 5: Treble clef contains chords and rests. Bass clef continues the sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *fz*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 6: Treble clef contains chords and rests. Bass clef continues the sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *fz*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Ex. 21. Zweck ist der Accent der fünften Note jeder Gruppe, die meist als kleine Secunde erscheint. Ein trochäisches Versmaß liegt jeder Gruppe zu Grunde, erste Note schwer u. lang, fünfte aber weniger. Beethoven.

Moderato (♩. = 84)

21

mf (*legato*)

cresc.

f

dol.

f

p

cresc.

*) Akzent laut Handexemplar

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Second system of a piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Third system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* and *dim.*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Fifth system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Sixth system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Ex. 23. Die Melodie im innigsten Zusammenhange führt die erste Note jeder Gruppe, darum darf der fünfte Finger die Taste nicht eher verlassen, bis die nächste Melodienote anzugeben ist. Nur so wird die Bindung im Zusammenhange erzielt. Beethoven.

23

Con brio (♩ = 152)

The score consists of seven systems of piano and bass staves. The right hand (treble clef) plays a continuous melodic line with various dynamics and articulations. The left hand (bass clef) provides a simple accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece is marked 'Con brio' and '♩ = 152'. Dynamics include *f*, *p*, *ff*, *dim.*, and *fz*. The piece ends with a fermata over the final notes.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The first measure is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a series of sixteenth-note runs with various fingering numbers (1-5) and slurs. The left hand has a bass line with some rests and notes. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic marking.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A *dim.* (diminuendo) dynamic marking is present in the middle of the system.

Third system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

Fourth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is present at the end of the system.

Fifth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A *dimin.* (diminuendo) dynamic marking is present in the middle of the system.

Sixth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

Seventh system of the musical score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingering. The left hand has a bass line with notes and rests. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is present at the beginning, and a *dim.* (diminuendo) dynamic marking is present in the middle of the system.

Ex. 29. Zweck ist, die Hand leicht abziehen zu lernen; er wird erreicht, wenn sie sich stets auf die erste Note der beiden verbundenen stellt u. im fast senkrechten Aufheben die zweite Note berührt. Beethoven.

Presto (♩ = 132)

29

mf

sfz

sf

f

p

f

p

f

mf

sf

sf

First system of musical notation. The treble staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble staff continues the complex rhythmic pattern. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *cresc.* and *ff*. A first ending bracket is shown in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff continues the complex rhythmic pattern. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *sf* and *dim.*.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the complex rhythmic pattern. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *sf* and *cresc.*.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the complex rhythmic pattern. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *f* and *p*.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the complex rhythmic pattern. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *f* and *ff*. The system ends with a double bar line and repeat signs.

60 ausgewählte Etüden für Klavier

J. B. Cramer
(1771 – 1858)

1

Allegro (♩ = 132)

ff *p sempre legatissimo* *cresc. -*

№ 1
der
Orig. Ausg.

(5)

(10)

ffz *f* *dimin.*

Jede Hand übe ihren Part zuvörderst allein, in langsamem Zeitmaße und gleichmäßiger Stärke. Zur Gegenprobe diene hierauf der Versuch, das Zeitmaß zu beschleunigen und ein unterschiedsloses *mezzo piano* an die Stelle des *forte* zu setzen. Beim Hervortreten der geringsten Undeutlichkeit kehre man hierauf zur ersten Methode zurück. Das Zusammenspiel beider Hände beginne erst nach erlangter Bewältigung der mechanischen Schwierigkeiten. Das Studium des Vortrages der „*crescendos*“ und „*diminuendos*“ u.s.w. hat sich hierauf in gleicher Weise zu entwickeln, d.h. dem Zusammenspiel beider Hände hat die Übung jeder einzelnen Hand in richtiger Ausführung der dynamischen Vorschriften wiederum vorherzugehen. Diese Grundsätze sind natürlich für das Studium aller dieser Etuden zur Geltung zu bringen.

Der Lehrer dringe auf ein systematisches Arpeggieren, wo diese Ausführungsart vorgeschrieben ist, ebenso gewissenhaft auf die Unterlassung der Manier des successiven Anschlages, wo dieselbe nicht ausdrücklich vorgezeichnet ist.

Die Gestattung der geringsten Willkür in besagtem Punkte beim Anfange des Unterrichts führt unausrottbare Nachteile mit sich.

Der erste arpeggierte Akkord werde folgendermaßen ausgeführt:

Der Unterschied in der Ausführung der beiden arpeggierten Akkorde ist einesteils bedingt durch deren verschiedenen Dauerwert, andernteils durch die Verschiedenheit des Zusammenklangs ihrer Formen in beiden Händen. Die Notwendigkeit des Nacheinander beider Hände in Takt 1 ergibt sich aus der Klangdürftigkeit, welche durch eine ähnliche Ausführung wie in Takt 10 deshalb entstehen würde, weil die Oberstimme in einer Entfernung von drei Oktaven nur die Baßtöne verdoppelt.

23

Presto (♩ = 100)

No 2
der
Orig. Ausg.

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked "Presto" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first system begins with a dynamic marking of *f* and includes fingerings such as 1, 2, 3, 5, 4, 1, 2, 4, 4, and 3. The second system contains a measure marked with a circled (5), indicating a measure rest. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and features various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs) throughout. The piece concludes with a final measure containing fingerings 2, 4, 3, 4, 3, 4, 5.

(15)

Musical notation for measures 15-19. Treble and bass staves. Fingerings: 1, 2, 1, 1, 2, 3, 1, 2, 5, 1, 1, 2. Accents (>) are placed over notes in measures 15, 16, 17, and 19.

(20)

Musical notation for measures 20-24. Treble and bass staves. Dynamics: *ten.* (measures 20-21), *dim.* (measures 22-23). Fingerings: 1, 2, 4, 2, 5, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 3, 4. Measure 24 has a fermata over the first note.

Musical notation for measures 25-29. Bass staff. Dynamics: *p smorz.* (measures 25-26), *più p* (measures 27-29). Fingerings: 3, 2, 5, 3, 4, 3, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 2.

(25)

Musical notation for measures 30-34. Treble and bass staves. Dynamics: *pp cresc.* (measures 30-31), *f* (measures 32-34). Fingerings: 2, 3, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 3, 2, 1.

Musical notation for measures 35-39. Treble and bass staves. Dynamics: *ff* (measures 35-36), *sfz* (measures 37-38), *ten.* (measures 38-39). Fingerings: 2, 1, 4, 3, 2, 3, 2, 1. Measure 39 has a fermata over the first note.

Diese Etüde war als Nr. 2 (wie im Original) nicht an ihrem Platze. Der Wechsel zwischen raschem Ausdehnen und Zusammenziehen der Hand, die an die schwächeren Finger gestellten Zumutungen verlangen schon einen höheren Grad technischer Entwicklung als er bei Nr. 1 vorausge-

setzt wird. Nachdem jedoch die Übungen 11, 13, 21 vorausgegangen sind, wird die Aufgabe jetzt unschwer gelöst werden können. Die Notwendigkeit der Separatübung für die linke Hand braucht nicht erst nachgewiesen zu werden.

Allegro (♩ = 104)

No 4
der
Orig. Ausg.

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Allegro with a quarter note equal to 104 beats per minute. The first staff is marked *f* *sempre legato*. The second staff contains fingerings. Measure 5 ends with a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, measures 6-10. The first staff continues the melodic line with fingerings. The second staff contains fingerings. Measure 10 ends with a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation, measures 11-15. The first staff continues the melodic line with fingerings. The second staff contains fingerings. Measure 11 is marked *cresc.*. Measure 15 ends with a dynamic marking of *f*.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The first staff continues the melodic line with fingerings. The second staff contains fingerings. Measure 16 is marked *dim.*. Measure 20 ends with a dynamic marking of *p*.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The first staff continues the melodic line with fingerings. The second staff contains fingerings. Measure 21 is marked *cresc.*. Measure 25 ends with a dynamic marking of *f*.

Sixth system of musical notation, measures 26-30. The first staff continues the melodic line with fingerings. The second staff contains fingerings. Measure 26 is marked *f*. Measure 30 ends with a dynamic marking of *f*.

Ein vollendeter Vortrag dieses schönen Musikstücks erreicht zwar schon ein ziemlich reif entwickeltes theoretisches Bewußtsein des Spielers, jedoch kann auch durch die rein technische Beschäftigung mit dieser Etüde auf jene Entwicklung mit Erfolg hingearbeitet werden. Aufgabe des Lehrers bleibt es, die im individuellen Falle angemessenen Erklärungen in harmonischer Beziehung zu gewähren, z.B. dem Schüler die Stellen anzugeben, wo die Baßnote als weitertönend zu denken ist, ihm die jedesmalige Tonalität begreiflich zu machen, vor allem aber die Gefühlsempfänglichkeit für die me-

lodischen Flexionen der einzelnen Stimmen und ihr kontrapunktisches Zusammentreffen anzuregen.

Die Notwendigkeit der Separatübung jeder Hand versteht sich von selbst.

In Takt 15-17 hat der Herausgeber es für praktisch gehalten, die höchst unbequeme Kreuzung beider Hände allerdings zu Ungunsten der „optischen“ Erscheinung durch einfache Vertauschung der Stimmführung zu beseitigen.

5

Vivace (♩ = 108)

№ 6
der
Orig. Ausg.

fz *dim.* *fz*

dim. *fz*

fz

(5)

(10)

dim. (15)

5 3 1 4 2 3 1 2 5 3 1 4 2 3 1 5 3 4 2

1 3 4 1 3 2 4 1 3 1 3 4 2 1 3 2 4 1 3 1 3 4 1 3 4 3

cresc. - - - - - mf

(20)

5 4 2 5 2 4 1 4 1 4 4 5 2 3 2 3 5 2 3 5

1 5 2 5 2 4 1 4 1 4 1 2 3 2 3 2 3 5

f - - - - - ff

2 3 4 1 3 1 4 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

25 1 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

fz 35 3 3 1 3 1

(30)

1 2 4 2 4 2 30 1 2 3 4 3 2 1

fz 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1

Das, was man gemeinhin „Bravour“ zu nennen pflegt, kann durch richtiges Studium dieses Stücks, auch seitens eines Anfängers demselben bald beigebracht werden: Deutlichkeit, kräftige Gleichmäßigkeit, Taktfestigkeit. Von dynamischen Schattierungen kann im Großen und Ganzen abgesehen werden.

Der Hauptnutzen aus dieser Etüde wird sich dann einstellen, wenn der Spieler nach Bewältigung aller einzelnen „Steine des Anstoßes“ dieselbe ein halb Dutzendmal hinter-

einander mit gesteigerter Kraft und Geschwindigkeit gewissermaßen abrollt.

Die 32stel der rechten Hand (Takt 2, 4, 6, 28, 29) können mit dem 3. Triolen-Sechzehntel in der linken Hand zusammentreffen. Die Tradition z.B. für den Vortrag des D dur Präludiums und der E moll Fuge aus dem zweiten Teile von Bachs wohltemperiertem Klavier rechtfertigt eine solche Akkomodation.

Für die Finger in Takt 21 u. 22 sind auch andere Fingersätze: 2 3 4 oder 3 4 5 statthaft.

Allegro moderato (♩ = 132)

No 9
der
Orig. Ausg.

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *mf* dynamic marking. The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-5. A *ten.* (tenuto) marking is present. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings.

Second system of the musical score. It includes a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff and a *trm* (trill) marking in the treble staff. The *ten.* (tenuto) marking continues. The dynamics shift to *p* (piano) in the treble staff. Fingerings are clearly marked throughout.

Third system of the musical score. It features a *trm* (trill) marking in the treble staff and a *ten.* (tenuto) marking in the bass staff. The system is marked with a measure number (43) and includes various fingerings.

Fourth system of the musical score. It includes a *ten.* (tenuto) marking in the treble staff and *sfz* (sforzando) markings in the bass staff. The system is marked with a measure number (10) and contains detailed fingerings.

Fifth system of the musical score. It features *sfz* (sforzando) markings in both the treble and bass staves. The system is marked with a measure number (15) and includes various fingerings.

Da in dieser Etüde keine typische kürzere Figur durchgeführt wird, vielmehr mannigfaltige Figuren aneinandergereiht erscheinen, so ist es als zweckmäßig anzuraten, zusammengehörige kleinere Gruppen je einem besonderen Vorstudium zu unterwerfen. So werde z. B. Takt 1 erst allein, dann in Verbindung mit Takt 2 geübt, ferner die Figur in Takt 3 weitersponnen, ebenso die in Takt 9 auftretende u. s. w.

Daß der Part der rechten Hand ebenfalls ein besonderes Eingehen verlangt, liegt am Tage. Eine sorgfältige Aufmerksamkeit ist namentlich der richtigen Phrasierung, der musikalischen Interpunktion zuzuwenden, welche durch den An-

fang und das Ende der *Legato*-Bogen genau gekennzeichnet ist.

Nachfolgende Ausführung der Trillerstelle Takt 2, 6, 8 u. s. f. mag als noch geschmackvoller als die Takt 2 ausgeschriebene neben dieser notiert werden:

Durch den verzögerten Eintritt des *cis* gewinnt die Nebennote *d* eine erhöhte melodische Vorhaltsbedeutung. Diese Ausführungsweise ist namentlich für Takt 6 u. 26 zu empfehlen, um eine zufällige Quintenparallele von Oberstimme und Bass $\begin{matrix} d \text{ cis} \\ g \text{ fis} \end{matrix}$ zu vermeiden.

4

Allegro con spirito (♩ = 132)

No 13
der
Orig Ausg.

f e sempre legato

3 1 4 2 3 4 2 4 3 2 1 2 3

5 1 3 1 5 1 4 3 2 1 2 3 5 1 4 1

1 1 3 2 1 2 3 5 1 2 1

3 3 3 2 3 2 5 1 3 5 1

(5)

3 1 2 4 2 3 1 2 3 2 3 4 2 3

1 3 3 3 1 4 3 2 1 4 1 2 1 3 2 3 4 2 4

2 2 3 1 3 1 2 3 2 3 4 2 3 1 2 3 2 3 4 1 4 2 1 4 5 (10) 2 3 1 4 2 4 2 3 1 3 1 4 2 3 1 3

dimin.

1 2 3 2 4 1 1 3 2 4 2 1 2 1 2 2 4 2 1 4 1 3 2 1 3 2 3 1 2 4 2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4

1 4 2 4 2 3 1 3 1 4 2 3 1 3 1 4

cresc.

2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 1 3 2 4 2 4 1 1 4 3 1 5 3 1 1 1 1

Musical score for a piano etude, measures 14-25. The score is in G major and 3/4 time. It features intricate fingerings and dynamic markings such as *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *fz*. The piece concludes with a fermata and a final chord.

Eine zweckmäßigere Verteilung der Figuren in Takt 14-17, auch 25 unter die beiden Hände schien aus rhythmischen wie rein mechanischen Gründen geboten. Zu den letzteren zählt die Regel, bei Kreuzung der Hände den Gebrauch der Daumen zu vermeiden, welche durch Heranziehung der ganzen Handfläche in das Spiel die Leichtigkeit der Bewegung jeder Hand verkümmern.

Der für Takt 10-11 gegebene Fingersatz ist für alle ähnlichen Rückungen in denjenigen Tonarten maßgebend, welche nicht sämtliche Obertasten beschäftigen. Beim Transponieren dieser Etude nach „H“ oder „Des“ würde hingegen für die linke Hand: 1 3 2 4, 1 3 2 4... für die rechte: 1 4 2 3, 1 4 2 3... vorgezogen werden dürfen.

30

Maestoso (♩ = 76)

No 15
der
Orig. Ausg.

The musical score is written for piano and consists of 15 measures. The tempo is Maestoso with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. Dynamics include *ten.* (tension), *f* (forte), *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *marc.* (marcato). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 3, 4, 5, 10, and 15 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a fermata over the final note.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with fingerings 2, 1, 5, 2, 1, 5 and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *f*. Measure numbers 45 and 46 are indicated above the staff.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 5, 2, 5 and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. Measure numbers 19 and 20 are indicated above the staff.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 5, 4, 5 and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. Measure numbers 21, 22, and 23 are indicated above the staff.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 5, 4, 5 and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. Measure numbers 24, 25, and 26 are indicated above the staff.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 4, 4, 2, 2 and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. A *cresc.* marking is present. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated above the staff.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 4, 4, 2, 2 and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p*. Measure numbers 30, 31, and 32 are indicated above the staff.

Eine gründliche Analyse der Übungsfigur: und beim ersten Lesen wird den Spieler vor unwillkürlichen Verwirrungen der Finger in der Folge schützen. Die Abweichung im zweiten Viertel der rechten Hand Takt 29 ist melodisch begründet, wogegen im vierten Achtel von Takt 35 g logischer erscheinen möchte als f.

Takt Doch wäre in raschem Tempo auch: statthaft.
Takt 13-15 auch Takt 21-22 würde der Fingersatz für kleinere Hände sein: 2 1 5 1, 5 1 2 3, 2 1 5 1.
Gemäß rhythmischer Ausführung würde folgende Schreibweise für den Baß richtiger sein:

8

Moderato con espressione (♩ = 132)

№ 16
der
Orig. Ausg.

The musical score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Moderato con espressione' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *poco più f* (a little more forte) in the second system, *ten.* (tenuto) in the third system, *mf* (mezzo-forte) in the fourth system, *sfz* (sforzando) in the fifth system, and *cresc.* (crescendo) in the sixth system. The piece concludes with a *f* (forte) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some measures contain slurs and accents. Measure numbers 4, 5, 10, and 15 are clearly marked at the start of their respective systems.

(20)

(25)

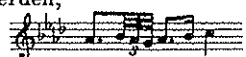
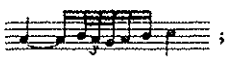
(30)

Zunächst wird diese Etüde als eine Geläufigkeitsübung für die linke Hand aufgefaßt werden. Der Lehrer achte darauf, daß in dieser Beziehung das Gefühl für die Führung des Basses inmitten der Bemühungen um gleichmäßigen Anschlag stets rege bleibe. Dieses Gefühl hat sich in einer, wenn auch nicht allzu merklichen, Akzentuierung der die Modulationschritte kennzeichnenden Töne kund zu geben. Es versteht sich von selbst, daß die Akzente nicht ohne Not zu häufen sind, wie denn z.B. die Takte 1 und 2 eine wiederholte Betonung der tiefsten Note nicht zulassen. Dagegen sind im Takt 5 neben dem ersten und dritten Viertel auch das vierte und achte Achtel leise zu markieren, in Takt 6 und 7 jedes Viertel, wogegen in den Takten 23 und 31 das zweite Viertel wegen der ruhenden Harmonie keinen Akzent verträgt.

Nicht minder nützlich wird sich das Separatstudium der

rechten Hand für verständigen und schönen Vortrag erweisen. Auf Beobachtung des scheinbar komplizierten Fingersatzes ist sorgsam zu wachen, die Rücksicht auf die verschiedenen Anschlagsarten und die richtige Deklamation der melodischen Phrase haben ihn diktiert.

Der Doppelschlag im Takt 29 kann auf zweierlei Art ausgeführt werden,

entweder:  oder:  ;

doch erteilt der Herausgeber der letzteren Weise den Vorzug, weil sie die Integrität der Tonfolge (Höhe auf dem zweiten Viertel) rhythmisch strenger festhält und die auf dem dritten Achtel durch den Zusammenklang mit dem Basse entstehende Dissonanz *g* nicht übelklingend genannt werden kann.

Moderato (♩. = 84)

No 21
der
Orig. Ausg.

4 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 2 3 2 3 2 1

mf *ten.* *ten.*

2 3 2 1 2 1 2 3 4 5 3 2 1 4 1 2

ten. *ten.*

(5) 2 4 2 3 2 1 2 3 4 2 3 2 1

dolce *ten.*

1 2 4 3 2 1 3 4 2 3 3 2 1 4 2 1

ten. *ten.*

(10) 4 3 2 1 2 3 2 1 3 2 1 2 1

p *ten.* *cresc.* *ten.*

f *ten.* *ten.*


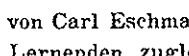
(15)

(20)

Die chromatischen Schritte in der Figur der rechten Hand sind anfangs zu akzentuieren.

Nicht zu unterschätzen ist die Nebenbedeutung dieser Etüde als *Staccato*-Übung für die linke Hand. Der Phantasie des Spielers schwebte dabei der Effekt eines *Pizzicato* auf

dem Violoncell vor. Der Fingersatz wird genauer Beachtung empfohlen.

Variante zum  von Carl Eschmann, der dem Nebenstudium:  Lernenden zugleich empfiehlt, das zweite Sechzehntel mit dem Daumen auszuhalten.

Die bei Nr. 27 empfohlene Methode des Herrn Louis Köhler ist auch hier mit Vorteil in Anwendung zu bringen.

Als Vorübung diene folgende vereinfachte Umstellung der Figur:

Um ein unbeholenes Absetzen und Springen bei aufsteigender Verknüpfung der Figuren vermeiden und das vorgeschriebene *Legato* ausführen zu lernen, wird die Vorstudie des Verbindens des je vierten mit dem nächstfolgenden er-

sten Zweieunddreißigstel sich zweckdienlich bewähren z. B.

Transposition dieser Etüde in andere Tonarten wird in technischer wie musikalischer Hinsicht ersprießlich sein; des gleichen auch Ersetzung des *Legato* durch die verschiedenen Gattungen des *Staccato*, wie dieselben durch Anschlagsstärke und Zeitmaß bedingt werden.

No. 29
der
Orig. Ausg.

Allegretto (♩ = 132)
5 4 simili
1 2

mf sfz

(5)

sfz marc. p

(10)

mf p f

(15)

mf sfz

(20)

sfz



(25)

(30)

(35)

(40)

(45)

Doppelgriffe wie die gegenwärtigen sind von Anfängern leichter zu bewältigen als z. B. Terzengänge, weil die Kraft der ganzen Hand die Schwäche der einzelnen Finger zu unterstützen vermag. Hauptaugenmerk ist auf ein elastisches Aufheben der Hand nach je einer Bindung von zwei Noten zu richten, so daß die Ausführung folgende Gestalt annimmt:  u. s. w. Ja, es ist sogar anzuraten, zur Übung hierin eine noch längere Pause eintreten zu lassen, z. B. 

Der linken Hand ist Gelegenheit geboten, ihre im vorigen Stücke begonnenen *Staccato*-Exerzitionen fortzusetzen. Die eingestreuten Zweiunddreißigstel (Takt 8, 10 u. s. w.) erfordern große Schnellkraft.

Varianten (Carl Eschmann): 

Dieselben lassen sich auch in Takt 25 u. 26 (viertes Achtel) wohl durchführen.

RECITAL

*Preludio y fuga no. II a 4 voces en Do menor
Libro II, Clave bien temperado*

*Johann Sebastian Bach
(1685-1750)*

*11 Estudios para piano de Johann Baptist Cramer (1771-1858) "Con manuscritos
de L. V. Beethoven"*

(1770-1827)

Estudio no.1 Allegro en Do Mayor

Estudio no. 2 Presto en Mi menor

Estudio no. 4 Con moto en Do menor

Estudio no. 6 Vivace en La menor

Estudio no. 9 Allegro moderato en Sol Mayor

Estudio no.13 Spiritoso en La Mayor

Estudio no.15 Maestoso en Mib Mayor

Estudio no.16 Moderato con espressione en Fa menor

Estudio no. 21 Moderato en Sol Mayor

Estudio no. 23 Con brio en La Mayor

Estudio no. 29 Presto en Do Mayor

Sonata No. 17, Op.31 no.2 en Re menor

*Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)*

Allegro

Adagio

Allegretto

Concertino en Sol Mayor

René Jean Desiré Francaix

(1912-1997)

Presto

Lento

Minuet

Rondo

Paisajes

Frederic Mompou i Dencausse

(1 8 9 3 - 1 9 8 7)

I. La fuente y la campana

II. El lago

III. Carros de Galicia

Relato Op. 2 no.7 "A la memoria de Bill Evans"

Alejandro Corona

(n.1954)