

5
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**PROPUESTA DE INTERPRETACION DE
LA CSARDAS MACABRE PARA PIANO
SOLO DE F. LISZT**

T E S I S
Que para obtener el título de
LICENCIADA EN PIANO
Presenta

ALICIA MAGDALENA ROMERO LOPEZ -

Directores: Mtro. Francisco Viesca T.
Mtra. Monique Rasotti A.

México, D. F.

Junio, 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

RECONOCIMIENTOS

A la maestra Margarita Covarrubias, por haberme enseñado los primeros pasos en este maravilloso mundo del piano.

A los maestros Francisco Viesca y Monique Rasetti por la amistad que me brindaron, la paciencia que me tuvieron a lo largo de estos años y la dirección de éste trabajo de tesis.

AGRADECIMIENTOS

A mi maravillosa madre Alicia, que con su cariño, amor y valor me ha guiado por el camino correcto.

A mi hermana Roberta, por la compañía y apoyo que siempre ha demostrado.

A mi muy querido esposo Francisco, que siempre tuvo una palabra de aliento para los momentos más difíciles y por su apoyo incondicional

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN	1
1.1 Fundamento filosófico	1
1.2 Definición de términos	2
CAPÍTULO 2. INTERPRETACIÓN PROBLEMAS Y SOLUCIONES	3
CAPÍTULO 3. PROPUESTA METODOLÓGICA	8
3.1 Comprensión de la partitura	9
a. Análisis del estilo	9
b. Primera lectura	12
3.2 Desarrollo psicomotriz: problemas y soluciones	12
3.3 Interpretación	14
a. Fraseo y articulación	14
b. Dinámica	14
c. Agógica	14
d. Evaluación y propuestas	15
3.4 Preparación para la presentación en público	15
CAPÍTULO 4. CSÁRDÁS MACABRE: PROPUESTA INTERPRETATIVA	17
4.1 Comprensión de la obra	17
4.2 Problemas técnicos y soluciones	20
4.3 Interpretación	30
CONCLUSIONES	32
APÉNDICE: CSÁRDÁS MACABRE, EDICIONES SCHIRMER Y PETERS	
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Durante mi formación académica fui adquiriendo los conocimientos que ahora son parte de mi técnica a través de un proceso desarticulado, es decir, cada uno de los elementos que la integran los adquirí en tiempos distintos generados por la necesidad de resolver los problemas que se me presentaban en cada obra y no como la consecuencia de un método de trabajo. Esto ocasionó que me tomara el doble o tal vez el triple de tiempo aprender una obra y lograr una interpretación lógica y expresiva que pudiera llegar a ser trascendente. Por esta razón, creo importante que todo estudiante considere que la técnica no es solamente el desarrollo de la habilidad psicomotriz.

El presente trabajo tiene por objetivo elaborar una propuesta de interpretación basada en una metodología de trabajo a seguir durante el aprendizaje de una obra, que incluye el análisis del estilo (tratamiento compositivo, textura y contexto formal, clímax, cadencias, tensiones y distensiones), el desarrollo de habilidades psicomotrices y la preparación para la ejecución pública.

En función del objetivo citado el trabajo se divide en cuatro capítulos a través de los cuales se pretende demostrar que al prestar una justa atención al desarrollo tanto de las habilidades psicomotrices como de la capacidad interpretativa, fundamentando ambas en la comprensión de la obra, la ejecución será de más fácil dominio y mayor calidad. El primero de ellos, justifica la presencia del intérprete en la música partiendo de un contexto filosófico; el segundo, muestra un marco de referencia a partir del cual se entran los aspectos que a mi juicio integran la técnica; en el tercero, se explican en forma detallada cada uno de los elementos que integran a la técnica así como la importancia de seguir un método de trabajo que permita la utilización de cada uno de ellos y finalmente, en el cuarto capítulo se aplica lo ya expuesto en la Cuarta Música de F. Liszt con el objetivo de ilustrar y remarcar la importancia de cada uno de los elementos de la técnica así como la de poseer un método de trabajo.

CAPÍTULO 1

EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN.

1.1. FUNDAMENTO FILOSÓFICO.

El arte es una constante de lo humano, algo que necesita el hombre para existir y desenvolverse. El arte tiene su fundamento en el hecho de la comunicación humana, la cual sólo es posible, gracias a que los individuos se transmiten sus propósitos y emociones; sus pensamientos y decisiones, expresándolos acorde a sus posibilidades físicas e intelectuales (Lenguaje escrito, danza, música, teatro, artes plásticas, etc.).

La rama de la Filosofía que estudia los problemas relativos al arte y la belleza, así como las manifestaciones esenciales de uno y otro es la Estética, disciplina del conocimiento que tiene ante sí una serie de problemas configurados y ubicados en torno de la realidad del arte; esta realidad, se manifiesta en las obras creadas y en quienes como protagonistas intervienen en la actividad artística.

Entre los temas capitales de la Estética figuran:

1. La creación artística. Se pregunta por las etapas artísticas a través de las cuales las obras cobran vida objetiva. El hacer artístico es un imaginar y ejecutar. Necesitado de una técnica, el artista la va adaptando a su proyecto, el cual, se torna obra creada (inventada) tras una lucha y recíproco apoyo, entre la forma intuida y los materiales empleados. Podemos resumir entonces que el acto de creación se produce en dos momentos: a) inspiración-proyecto, y b) invención-ejecución.

2. La contemplación estética. El contemplar estético es intuir y experimentar ya sea una obra de arte o un hecho natural susceptible de provocar un sentimiento de belleza. El artista crea para que su obra sea contemplada: habla a través de su obra (con lo cual el arte cumple una función de comunicación) y el espectador contesta convirtiéndose así en el segundo interlocutor. De ahí surge la pregunta: ¿Cuáles son las condiciones objetivas en la contemplación estética? De manera parecida a la creación, la contemplación estética tiene sus fases que son: a) entonación-ensayo; b) comprensión-alcance. Tras de tener un tono afectivo contemplando la obra, el espectador ensaya, comprende y vive el valor de la obra.

3. La axiología del arte. Muestra cómo toda obra de arte es portadora de valores y cuales son estos. Varios autores lo denominan categorías estéticas.

4. La personalogía del arte. En el arte no solo existen los creadores y los espectadores (estos últimos aislados o como público). Entre unos y otros se dan, en algunas ocasiones, otros protagonistas como los intérpretes en ciertos géneros artísticos (música, teatro y danza).

5. La interpretación ergológica. Existen obras de arte que una vez creadas, han de ser interpretadas para realizarse de manera plena. En la

música se requiere de intérpretes, cantantes, directores de orquesta, etc. Sin estos, no se logra el cumplimiento de todos los valores contenidos en la obra de arte. El estudio de la interpretación de las obras, se denomina ergología (cuyo raíz etimológica proviene del griego ergón: trabajo, obra). El intérprete es por ello otro interlocutor, el tercero. La actividad estética de la interpretación, trae consigo la realización de otras calidades artísticas. Por ejemplo, el buen actor, hace posible la audición y visualización del drama, aunque, al actuar, él mismo se produce como portador de valores propios, los valores propios de la ejecución.

Concretamente el objetivo de la labor estético-musical¹ para el intérprete es el de obtener puntos de referencia hacia que permitan evaluar en qué medida sus conceptos musicales (valores propios de la ejecución) pueden transportarse a otras épocas o zonas, así como éstos, fueron también efectivamente concebidos por sus autores.

1.2 DEFINICIÓN DE TÉRMINOS (II)

Con lo ya expuesto podemos decir, sin lugar a dudas, que es esencial en la actividad musical un intermediario entre el compositor y el espectador cuya función sea la de traducir (en la medida de lo posible) las ideas del compositor (valores de la obra) y darlos a vida. Como podemos observar, dicho intermediario realiza dos funciones: interpretar y ejecutar; de ahí que lo llamemos intérprete o ejecutante.

Al igual que el creador, el intérprete requiere de una técnica, es decir, debe de contar con una serie de procedimientos y recursos que le permitan realizar su función.

Por último a través del conocimiento del estilo el intérprete podrá obtener los puntos de referencia que le permitan decidir la forma en que ejecutará una obra, ya que bajo este límite se revelan aquellas características distintivas de la música de un compositor, período histórico o zona geográfica².

¹ Moser, Hans; *Estética de la música*. U.T.H.E. A. México; 1966; p 27.

² "Style". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (s.p.i.); p316.

CAPÍTULO 2

INTERPRETACIÓN: PROBLEMAS Y SOLUCIONES.

La personología del arte, nos indica que en las obras musicales tenemos los siguientes protagonistas:

- El creador de la obra de arte quien plasma su proyecto en la partitura (composición).
- El intérprete quien con la ejecución de la obra y el hacerla viva, logra el cumplimiento tanto de los valores contenidos en ésta como de los intrínsecos a la ejecución³.
- El espectador que al escuchar la obra, le produce un tono efectivo y logra vivirla solo al comprenderla en su justo valor (contemplación estética).

Como se puede observar, el intérprete es un personaje fundamental para lograr la comunicación entre el creador y el espectador, ya que es el medio a través del cual se deberán transmitir de manera plena los valores que contiene la obra.

Ahora bien, como ya señalé para poder realizar la función que el intérprete tiene dentro de la "vida artística musical", éste deberá poseer una técnica que le permita recrear la obra musical. Cabe preguntarse en el caso particular de la música para piano, ¿cuáles son los procedimientos y recursos de los que se debe servir el intérprete para lograr la recreación de la obra musical?. A continuación presento en forma sintética las ideas y conceptos de Alfred Cortot, Josef Lhevine, Karl Leimer y Tobias Matthay (grandes pianistas de inicios y mediados del s.XX que plasmaron sus inquietudes sobre la interpretación y enseñanza del piano en libros, recopilaciones de clases magistrales, grabaciones, etc.) con la finalidad de establecer los procedimientos y recursos de la técnica de piano.

La perspectiva de Alfred Cortot.

Para Cortot, interpretar es "recrear en sí" la obra que se toca. Para lograr una adecuada interpretación (con las mínimas posibilidades de error) es necesario contemplar el desarrollo de la técnica instrumental así como situarse en las condiciones en que la obra se produjo.

En cuanto al desarrollo de la técnica instrumental, nos dice que ésta debe de estar sometida estrictamente a la preocupación de la "interpretación poética", para que con ello se diversifique, se haga flexible y confiera a la ejecución esos tintes variados que por sí solos hacen comprensibles y vivientes las obras musicales, cualquiera que sea el género al que pertenezcan.

³ Se refiere a los conceptos musicales que el intérprete utiliza o aplica en su ejecución, los cuales no necesariamente coinciden con los del compositor (valores de la obra) cuando éstos carecen de un fundamento estético (Cap. I).

Para reducir las probabilidades de error en la interpretación es necesario que el intérprete indague todo lo que pueda informarlo sobre las intenciones de los autores contemplando:

1. Apellido, nombres, lugar y fecha de nacimiento y muerte de los autores.
2. Nacionalidad.
3. Título de la obra, número de opus, fecha de composición y dedicatoria.
4. Circunstancias que han rodeado la composición, indicaciones dadas por el autor.
5. Plan (forma, movimientos, tonalidades)
6. Particularidades salientes (análisis armónico, influencias sufridas, analogías, filitaciones)
7. Carácter y sentido de la obra (apreciación del ejecutante).
8. Comentario estético y técnico, consejos para el estudio e interpretación.

Finalmente, Cortot considera que el intérprete debe de estar en un continuo proceso de autoconocimiento ya que considera que "la música no es sino el espejo en el que inscribimos nuestra imagen".

El enfoque de Josef Lhevine.

En su libro "Basic Principles in Pianoforte Playing", Lhevine da una serie de consejos, que van desde su concepción de lo que es el instrumento, la enseñanza inicial, los conocimientos básicos hasta como obtener un sonido "bello" a través de un toque refinado y preciso, así como del manejo del pedal.

Para Lhevine el piano es un instrumento que "permite la producción de diferentes calidades de sonido en un amplio rango cuya producción es controlada por el toque".

Con respecto al aprendizaje del instrumento, considera que:

1. Los conocimientos básicos que debe tener el ejecutante para lograr un dominio posterior del instrumento son:
 - a) Conocimiento de todas las escalas.
 - b) Agilidad en la lectura.
 - c) Conocimientos de armonía.
 - d) Entrenamiento auditivo.
 - e) Modalidades de toque.
2. Ya que se tiene pleno dominio de los conocimientos básicos, el ejecutante esta en posibilidades de desarrollar los siguientes aspectos:
 - a) Escuchar lo que se está tocando.
 - b) Conocimiento amplio de notación.
 - c) Manejo de silencios.

d) Articulación.

e) Noción rítmica

Finalmente, una vez que el ejecutante tiene pleno dominio de los aspectos anteriores, está en posibilidades de adquirir, mediante una serie de actividades y ejercicios:

1. Un toque preciso, delicado ó potente según se requiera.
2. La producción de un sonido "bello".
3. El manejo adecuado del pedal.

La perspectiva de Karl Leimer.

En el libro la "Moderna Ejecución Pianística", se presenta el método de ejecución pianística de Karl Leimer, quien considera que la técnica es un producto del trabajo mental, pero que el trabajo mental verdaderamente intenso se realiza con muy poca frecuencia en la enseñanza y redonda en una concentración deficiente de los alumnos. Leimer educa al alumno en primer término para el autocontrol, indicándole que se escuche efectivamente a sí mismo; además, considera que es de gran importancia evitar todos los movimientos que no sean indispensables y de relajar aquellos músculos que momentáneamente no estén en actividad durante la ejecución.

Acerca de la interpretación, Leimer considera que:

1. La verdadera interpretación convincente solo se alcanza con el concurso del sentimiento e intelecto.
2. La interpretación depende del acertado tipo de toque que se emplee.
3. Para encontrar el tipo de toque mas apropiado, aquel que permite realizar la interpretación con la mayor justeza y buen gusto, es necesario que se ensayen las ventajas de los distintos tipos de toque y los domine.
4. Para la correcta interpretación de un pasaje, es necesario establecer la extensión de la idea inicial y su punto culminante, luego, se requiere dominarla técnicamente a fin de que el ejecutante esté capacitado para reproducir sin palabras lo que siente.

Finalmente Leimer considera que una ejecución pianística técnicamente inobjetable, que incluya un bello sonido, se logra a través de un permanente escucharse a sí mismo.

El enfoque de Tobias Matthay.

En su libro "Musical Interpretation", Matthay aborda la enseñanza del instrumento, la relación maestro alumno y aspectos específicos como el uso del pedal, análisis musical y agógica. El aspecto mas relevante es la enseñanza del instrumento. Matthay considera que la enseñanza de la interpretación es muy compleja, por lo que se recomienda que el profesor seleccione los aspectos en los que el alumno es menos propenso a comprender y por ende realizar una interpretación

equivocada. Los aspectos que se deben cuidar durante el aprendizaje de una obra son:

1. La diferencia entre la práctica consciente y la repetición sin sentido.
2. Proceso de análisis de la obra.
3. Conceptos correctos de tiempo y forma.
4. Manejo de la agógica durante la ejecución.
5. Uso del pedal.

Sin embargo el aprendizaje de la obra se logrará si el alumno, orientado por el profesor, aplica sus conocimientos durante el estudio de la obra; estudia concentrado y desarrolla la imaginación; y realiza un correcto trabajo psicomotor y de análisis musical.

En las clases, el profesor debe de escuchar la interpretación del alumno con objeto de detectar errores (de agógica, dinámica, digitación, tempo, rítmica, etc.); preguntarse a qué se deben los errores detectados (digitación, velocidad, incomprensión de la obra, etc.) y finalmente explicarle al alumno cuales son los errores que ha cometido para que, entre los dos (maestro y alumno), encuentren la manera de corregirlos. Es importante remarcar que, para que su función sea fructífera, el profesor debe conocer perfectamente la obra que está estudiando el alumno.

Observaciones.

En las ideas de estos distinguidos pedagogos y pianistas se destacan, a mi juicio, los siguientes puntos:

1. Consideran a la técnica como el desarrollo de habilidades psicomotrices.
2. Utilizan de manera indistinta las palabras intérprete y ejecutante para designar conceptos diferentes.
3. Para lograr una adecuada interpretación, consideran necesario que el ejecutante realice un trabajo intelectual que consiste básicamente en: a) escucharse a sí mismo de modo permanente, b) elija el tipo de toque necesario para una frase, sección, pasaje, etc.; c) comprenda la partitura y se sitúe en el momento de creación de la obra (en un inicio orientado por el profesor).
4. Proponen formas de trabajo que doten al pianista durante su proceso de formación de un criterio en el que se fundamenten sus interpretaciones.

Sin embargo, con base en el papel del intérprete dentro de la música (definido por la estética) es importante observar que:

1. El desarrollo de las habilidades psicomotrices (que permiten al pianista la ejecución de la obra) no garantiza ni da por consecuencia la transmisión de los valores estéticos que ésta contiene.
2. Ninguno propone de manera clara que el pianista deba tener conocimientos acerca del estilo⁴ con el que fue creada la obra de arte, para poder descubrir y comprender los valores que ésta contiene.

⁴ Forma de manifestación de las categorías estéticas en una obra.

3. Los criterios, reglas o fundamentos en los que se puede basar el pianista para decidir determinado tipo de toque, uso del pedal, dinámica, agógica y tempo, en una composición musical, no son enunciados por ninguno de los autores o en su defecto, no se aborda este aspecto con profundidad, a pesar de que éstos, son el medio de manifestación de los valores estéticos de una obra³.

4. No se abordan aspectos como: métodos de memorización, preparación para la presentación en público y conocimientos sobre el mecanismo de producción de sonido del instrumento, lo cual es de suma importancia considerando que la función del intérprete es la de ser un intermediario entre el creador y el espectador y por ende debe formar parte de la técnica (en el sentido amplio) de todo instrumentista.

Tomado en cuenta tanto el papel del intérprete en la práctica musical como las ideas y conceptos de Gortot, Lhevine, Leimer y Matthey, etc. concluimos que el pianista debe poseer una técnica que le permita desarrollar las habilidades psicomotoras necesarias para la ejecución de la obra; adquirir los conocimientos del estilo con el que es creada para comprender los valores que ésta contiene y establecer los criterios que justifiquen la utilización de los diversos recursos expresivos (determinado tipo de toque, uso del pedal, agógica, dinámica y tempo); y prepararse para la presentación en público (métodos de memorización, control en el escenario, concentración) para lograr una interpretación convincente.

Los procedimientos y recursos de los que el pianista hace uso son producto de una actividad personal y de su formación. Desde esta perspectiva, cada pianista posee su propia técnica y en la medida en que ésta le permita dominar los aspectos ya mencionados, logrará una interpretación eficiente o deficiente, expresiva, indiferente o aburrida, trascendente o intrascendente.

³ De acuerdo con el objetivo de la actividad estético-musical para un intérprete

CAPÍTULO 3

PROPUESTA METODOLÓGICA

Se ha planteado que el pianista debe poseer una técnica que le permita dominar tres aspectos (desarrollo psicomotriz, conocimiento del estilo, y presentación en público) para lograr una interpretación eficiente, expresiva y convincente. Por tanto, podemos decir que la técnica está constituida por tres ramas. La primera de ellas, a la cual llamaremos rama analítica, se refiere a los conocimientos sobre el estilo así como el desarrollo de una cultura general; la segunda rama, que tiene por objetivo desarrollar las habilidades psicomotrices la denominaremos rama psicomotriz; y por último la rama de integración, en la cual se conjugan los conocimientos y habilidades desarrollados en las dos ramas anteriores así como la preparación del pianista para la presentación en público.

Ahora bien, durante el proceso de aprendizaje de una obra, las tres ramas se manifiestan simultáneamente, variando su profundidad y nivel de dominio según las características y necesidades del pianista. Por ejemplo, si el pianista va a estudiar una obra de Bach por primera vez, tal vez en primera instancia estudiará el aspecto psicomotriz, en lo que adquiere información sobre la obra (estilo). Posteriormente con base en la información obtenida, decidirá la realización de la articulación, ornamentación, dinámica, agógica y velocidad de ejecución; de ser necesario, realizará ejercicios que desarrollen las habilidades psicomotrices que requiere para ejecutar lo decidido anteriormente y finalmente memorizará la obra para la presentación en público. La adquisición de la seguridad y dominio de la obra por el pianista, se obtendrá con las presentaciones en público proponiéndose objetivos específicos, es decir, tal vez en una primera presentación de prueba (informal) se tenga el objetivo de verificar la memorización sin importar mucho la velocidad de ejecución, en una segunda presentación ejecutará la obra a una mayor velocidad, etc. Estos objetivos estarán definidos por las necesidades del pianista y seguramente durante este proceso surgirán cuestionamientos que motiven cambios en la ejecución de la obra, los cuales la llevarán a su perfeccionamiento.

Por lo planteado anteriormente, durante el aprendizaje de la obra están inmersas una serie de actividades enfocadas a la adquisición de la técnica y a la integración y desarrollo pleno de cada una de sus ramas constituyentes, es decir:

1. Actividades para adquirir conocimientos sobre el estilo.
2. Actividades para desarrollar habilidades psicomotrices.
3. Actividades para preparar la presentación en público

A continuación presentaré una serie de actividades específicas para cada rama de la técnica, las cuales, se han seleccionado de la literatura que existe sobre éste tema, de recomendaciones, consejos y sugerencias de clases magistrales y cursos de perfeccionamiento pianístico así como de las reflexiones y experiencias que la autora de este trabajo ha tenido durante su formación académica. Las actividades se han clasificado como se muestra con objeto de dar un orden lógico, el cual de ninguna manera implica que dichas actividades

sean independientes o ajenas a cualquiera de las otras ramas o que se deban realizar siguiendo dicho orden.

RAMA ANALÍTICA	RAMA PSICOMOTRIZ	RAMA DE INTEGRACION
<ul style="list-style-type: none"> Comprensión de la partitura: Análisis del estilo. Primera lectura. 	<ul style="list-style-type: none"> Desarrollo de habilidades psicomotrices. 	<ul style="list-style-type: none"> Interpretación Evaluación Preparación para la presentación en público.

Tabla 1. Clasificación de las actividades de las ramas de la técnica

3.1 Comprensión de la partitura.

El pianista podrá transmitir los valores de la obra de manera plena si los conoce y posee las habilidades psicomotrices requeridas; es decir, si comprende la obra a estudiar. Los valores que la obra contiene se pueden conocer a través del análisis del estilo, y las habilidades psicomotrices requeridas se pueden desarrollar con ejercicios específicos. En los siguientes incisos se describen de manera detallada los aspectos a considerar en el análisis del estilo, así como una estrategia de estudio que permita la detección de problemas psicomotrices.

a) Análisis del estilo.

A mi juicio, los lineamientos para realizar el análisis del estilo de una obra propuesto por Jean La Rue en su libro "Guidelines of Style Analysis", se presentan de una manera integral y ordenada a través de una metodología que nos permite tener un conocimiento orgánico de cualquier partitura. A partir de él, el pianista puede auxiliarse para decidir la manera en que utilizará los recursos expresivos.

En la tabla 2, se muestran de forma esquemática los lineamientos a seguir en el análisis del estilo, los cuales se describirán brevemente.

ANTECEDENTES	OBSERVACIONES	CONCLUSIONES
<ul style="list-style-type: none"> Marco histórico de referencia 	<ul style="list-style-type: none"> Dimensiones del análisis <ul style="list-style-type: none"> - Pequeña - Mediana - Grande Elementos sujetos de análisis <ul style="list-style-type: none"> - Armonía - Melodía - Ritmo - Sonido Forma <ul style="list-style-type: none"> - Fuentes de movimiento <ul style="list-style-type: none"> • Cambios generales • Cambios específicos - Estructura <ul style="list-style-type: none"> • Articulación • Continuidad <ul style="list-style-type: none"> - Recurrencia - Desarrollo - Contraste - Respuesta • Grado de control • Formas convencionales 	<ul style="list-style-type: none"> Logros en la forma Balace Originalidad y riqueza de recursos Consideraciones adicionales <ul style="list-style-type: none"> - Novedad - Popularidad

Tabla 2. Lineamientos del análisis del estilo propuestos por Jean La Rue.

Antecedentes.

- Marco histórico de referencia

Es necesario contar con información tanto del medio social y artístico que circundaron a la obra, como de los procedimientos convencionales de composición de piezas similares a la que se estudia y analiza a fin de poder realizar observaciones relevantes y consistentes; de lo contrario, se podría atribuir originalidad y sofisticación a una convención ó considerar como una convención a una técnica compositiva sofisticada y original con respecto a su época.⁶

Observaciones

- Dimensiones del análisis

El análisis que permite al pianista tener una visión de la obra en su totalidad, es aquel que la concibe como un todo (no como partes o colección de partes). Con base en esta concepción es necesario realizar el análisis en tres "dimensiones" las cuales son:

1. Pequeña.- análisis de motivos, subfrases y frases.
2. Mediana.- análisis de secciones, períodos, enunciados, partes, párrafos.
3. Grande.- análisis de movimientos, piezas, conjunto de piezas.

En cada dimensión, se deberán analizar los distintos aspectos de la obra tales como:

Dimensiones		
Pequeña	Mediana	Grande
Contraste dinámico para individualizar temas.	Carácter individual de las partes (secciones) de una pieza.	Cambios de registro entre movimientos.
Elaboración del tema y su tensión (contrapuntística o armónica).	Modificaciones ornamentales o de tensión.	Contraste y desarrollo de tensiones entre movimientos.
Movimientos múltiples grado: compás, diapasón, giro y dirección.	Tipos de melodía.	Desarrollo temático y armónico entre movimientos y piezas.
	Elementos de expresión y dicción.	Relación de métrica y tempo.
		Variedad en formas empleadas.

Tabla 3. Elementos de análisis por dimensiones

⁶Por ejemplo (La Rus, 1970), la progresión $V^7 - I$ aparece ocasionalmente en obras del s.XIV, lo cual debe de llamar la atención al encontrarlo en una obra de éste periodo; sin embargo, en obras del s. XVIII, dicha progresión es una cadencia de uso frecuente por lo que no es una observación relevante en el análisis de una obra del mencionado siglo.

- Elementos sujetos de análisis: sonido, armonía, melodía y ritmo.

La realización de un análisis del manejo de la sonoridad, la armonía, la melodía y el ritmo en cada una de las dimensiones antes mencionadas, provee información a cerca de los recursos empleados por el compositor que, aunadas al análisis de la forma y movimiento, permitirán al pianista elaborar una evaluación. Los aspectos a considerar en el análisis de cada uno de estos elementos son:

SONIDO	ARMONIA	MELODIA	RITMO
Timbre: selección, combinación, grado de contraste entre modalidades de toque.	Funciones principales: color y tensión. Manejo de la tonalidad: modal, local, atonal, serial, etc.	Rango: timbre. Movimiento: grado conjunto, grado de ajuste, ornamentación.	Vocabulario y fluencia de duraciones y patrones. Métricas: irregular, regular, cívica, atípica.
Textura: homofónica, contrapuntística, armónica, etc.	Vocabulario acorde: alteraciones, disonancias, progresiones, sucesiones, etc.	Patrones: ascendente, descendente, ondulatorio.	Tempo Ritmo armónico y textural.
Dinámicas: gradual, tipos y fluctuación.	Ritmo armónico	Carácter	Patrones de cambio.
Rango: timbre, efectos especiales, explotación de los recursos pianísticos.		Tipo: modal, tonal, modalista, etc.	Ómnibus: polirrítmico, sincopación.

Tabla 4. Elementos básicos del análisis.

- Forma.

En términos musicales, se entiende por movimiento⁷ a la extensión compleja del ritmo que resulta de los cambios que ocurren en todos los elementos (armonía, melodía, ritmo y sonido). Ahora bien, la fuerza o vigor de dicho movimiento depende de la frecuencia y complejidad con la que se realicen estos cambios, los cuales se pueden distinguir en tres estados generales.

- i) Estabilidad.- armónicamente se designa a pasajes con acordes sostenidos, sin modulaciones.
- ii) Actividad local.- cambios frecuentes que se reflejan en términos de armonía en oscilaciones tónica-dominante, pedales ornamentales, ostinatos.
- iii) Movimiento dirigido.- cambios que producen una sensación de dirección -inicio, climax, fin- Ejemplos de este movimiento son los crescendos y strettos.

Por otro lado, la forma se puede definir como la sintaxis musical. Desde el punto de vista de la "puntuación" empleada en las piezas musicales, podemos situarla en cualquiera de las siguientes opciones básicas: recurrencia, desarrollo, pregunta-respuesta y contraste.

⁷ Rue, Jean La; *Guidelines for style analysts*; Norton; N.York; 1970, p.12-14.

Teniendo en mente estas opciones, es posible identificar rápidamente cual se ha utilizado y reconocer en toda la obra patrones característicos que darán la pauta para definir su forma y tener claridad en su estructura.

Conclusiones

El proceso de observación tiene por objeto descubrir elementos de control o estructurales de la obra, que generen su movimiento y forma, y caracterizar a la obra dimensionalmente. Una vez identificados los elementos estructurales, el pianista estará en posibilidades de realizar la comparación con el marco histórico de referencia para que decida la manera en que utilizará los recursos expresivos.

b) Primera lectura

Bajo esta denominación se enmarca un método para el aprendizaje de la obra⁸ cuyo objetivo es ejecutar la obra realizando las indicaciones (agógica, dinámica, articulación y fraseo) de manera fluida y limpia. En función del objetivo es conveniente contar con una edición que sea fiel, en lo posible, al manuscrito original así como los conocimientos y cultura suficientes para su comprensión. De no ser así es recomendable la asesoría de un maestro.

El estudio de la obra se recomienda realizarlo de la siguiente forma:

1. Realizar una lectura previa de principio a fin.
2. Organizar y analizar la obra en secciones para que una vez jerarquizadas:
 - i) Estudiar de la sección más difícil a la más fácil.
 - ii) Estudiar secciones similares una tras otra procurando utilizar, en ambas, la misma digitación en la medida de lo posible
 - iii) Analizar, relacionar, agrupar y buscar, hasta lograr entender la lógica de cada frase de la sección que se estudie, para facilitar su aprendizaje.

3.2 Desarrollo psicomotriz: problemas y soluciones

Otro tipo de actividades que es necesario realizar para tener una técnica completa, es el referido a ejercicios específicos para desarrollar las habilidades psicomotrices, de hecho, varios autores consideran que la técnica está constituida únicamente por este tipo de actividades. En este caso las habilidades específicas a desarrollar son:

⁸ Suarez, M. 1990

- a) Control e independencia de cada dedo
- b) Control e independencia de cada mano
- c) Dominio de las distintas modalidades de toque
- d) Coordinación
- e) Desarrollo de fuerza, velocidad y extensión de los dedos
- f) Control y dominio en el uso del pedal

Dado que en la literatura pianística se describen múltiples ejercicios para desarrollar cada una de las habilidades ya mencionadas, es conveniente que el pianista elija los ejercicios que va a realizar, o en su defecto los diseñe, con base en las deficiencias que desea superar (técnica pura) o bien, por la necesidad de desarrollar o reforzar las habilidades que requiere la obra en estudio (técnica aplicada).

Los ejercicios que más abundan en la literatura son para el control, extensión e independencia de los dedos. Como ejemplo tenemos los métodos Hanon y Baschit, así como la realización de escalas y arpeggios en todas las tonalidades mayores y menores; sin embargo las formas de realizarlos que se presentan en algunos métodos son limitadas; por lo que se sugieren las siguientes opciones, con el objeto de desarrollar el dominio de las distintas modalidades de toque, fortalecimiento de los dedos y coordinación:

- Encadenar el ejercicio en forma cromática, realizando el transporte de manera mental
- Realizar el ejercicio en distintas intensidades con las siguientes combinaciones:
 - Mano derecha e izquierda en forte
 - Mano derecha e izquierda en piano
 - Mano derecha en forte y mano izquierda en piano
 - Mano derecha en piano y mano izquierda en forte
 - Ambas manos con reguladores llegando a forte al ascender y llegando a piano al descender
- Realizar el ejercicio con diferentes patrones rítmicos.
- Realizar los ejercicios en 2 vs 3, 3 vs 2, 4 vs 3, 3 vs 4
- Realizar el ejercicio en movimiento contrario
- Realizar el ejercicio con diferente articulación; al menos en staccato, legato, portato

Con respecto al dominio en el uso del pedal, es conveniente que el pianista desarrolle la coordinación mano-pie, y el control del pie. Desafortunadamente existe poca información sobre este tema, por lo que se recomienda el texto programado "Los pedales del piano" de Francisco Vieca (Biblioteca E.N.M.), el cual es un trabajo de tesis en el que se explica de manera clara el

funcionamiento de los pedales, se proporcionan ejercicios para desarrollar el control del pie, así como la coordinación mano-pie, y se sugieren algunos criterios para la pedalización de la obra en estudio.

3.3 Interpretación

Dado que el pianista es un intermediario entre el público y el compositor, uno de sus objetivos es traducir, en la medida de lo posible, la idea del compositor o presentar su obra en una de sus posibles versiones de manera expresiva y estilísticamente correcta. A diferencia del lenguaje escrito, la simbología musical se ha enriquecido al paso del tiempo y el significado de algunos símbolos depende de su contexto. He aquí el punto donde se intersectan los aspectos analíticos con el desarrollo psicomotriz, ya que a partir de la comprensión de la obra el pianista podrá determinar la extensión de las ideas y su entonación, es decir, el fraseo, la articulación, la dinámica y la agógica, considerando sus habilidades psicomotrices.

a) Fraseo y articulación

Tener una clara idea de las frases, semifrases, motivos, etc. es fundamental para decidir la articulación⁹ a utilizar; y en el caso de que el fraseo¹⁰ y/o la articulación estén indicados, el pianista debe asegurarse de que ambas sean congruentes, ya que siempre está presente la posibilidad de un error en la edición. Además, el conocer las frases que componen la obra es análogo a conocer las oraciones de un texto, lo cual implica que en la ejecución debe indicarse claramente el inicio y terminación de éstas, así como su carácter y jerarquía.

b) Dinámica

La dinámica¹¹ es un recurso expresivo con el cual es posible indicar el carácter de las frases e inclusive de segmentos y secciones. Además es un recurso que permite generar "ilusiones auditivas" en fragmentos cuya estructura así lo requieran. Por lo anterior es indispensable establecer el rango dinámico y planos sonoros a utilizar, lo cual es posible una vez que se ha comprendido la obra (estilo, fraseo y articulación)

c) Agógica¹²

La "entonación" de las frases es posible obtenerla con éste recurso expresivo en conjunción con la dinámica. Es importante que el pianista nunca pierda la proporción del tiempo de la obra ya que el uso exagerado de este recurso puede llevar a una confusión de ideas para el oyente e inclusive la pérdida de continuidad y fluidez en el discurso.

⁹ Se refiere a las características de ataque y disminución de sonidos separados o agrupados y los medios por los cuales se producen estas características. Así staccato y legato son dos clases de articulación.

¹⁰ Demarcación de las cadencias al final de las frases, semifrases y motivos por medio de acentos y matices prudentes que destaquen la estructura melódica y armónica de la música.

¹¹ Aspecto relacionado con los grados de intensidad de un sonido

¹² Denota todas las sutilezas logradas por la modificación del tiempo.

d) Evaluación y propuestas

Cuando el pianista ha comprendido la partitura, ha solucionado los problemas psicomotrices y ha realizado un trabajo de interpretación, debe elaborar una propuesta de ejecución derivada del trabajo anterior, es decir, comparar lo que está en la partitura con las posibilidades expresivas derivadas del trabajo interpretativo, considerando sus propias limitaciones, preferencias y gustos con el objeto de tomar decisiones que permitan la transmisión de los valores estéticos de la obra durante su ejecución de manera consciente y segura.

3.4 Preparación para la presentación en público

El aprendizaje de la obra no garantiza que su ejecución en público sea igual de satisfactoria que en el estudio o salón de clases. Se requiere de autocontrol, el cual lo da la experiencia en el escenario y la realización de actividades que brinden seguridad al pianista ante alguna eventualidad durante la presentación. La experiencia en el escenario se adquiere, veiga la redundancia, con presentaciones periódicas dirigidas, es decir con objetivos definidos. En un inicio las presentaciones pueden ser grupales, con objeto de desarrollar seguridad, confianza, concentración y dominio sobre las obras de un programa completo en forma doctórica, y culminar con la presentación del pianista como solista, realizando varias presentaciones con el mismo programa.

Las actividades¹³ que el pianista puede realizar para poder resolver alguna eventualidad durante la presentación son:

1. Escoger, dominar y conservar conscientemente en la memoria algunos fragmentos de la obra que puedan fungir como puntos de apoyo. Estos puntos de apoyo se deben escoger considerando que formen parte del esqueleto de la obra, brinden seguridad (sobre todo al llegar a ellos) y finalmente que sea posible empezar en ellos en caso de error u olvido.

2. Desarrollar la habilidad de reaccionar en forma instantánea en caso de error u olvido. En tales eventualidades, las reacciones en orden jerárquico serían:

- a) Continuar la ejecución sin detenerse ni corregir.
- b) Omitir unas cuantas notas o pulsos sin detenerse.
- c) Improvisar una parte hasta poder continuar con lo escrito.
- d) Saltar al siguiente punto de apoyo sin pausa.
- e) Repetir una sección instantáneamente como último recurso.

3. Realizar, en forma habitual, los siguientes pasos antes de iniciar una ejecución.

- a) Recordar cómo es conveniente reaccionar ante errores u olvidos.
- b) Repasar mentalmente los puntos de apoyo y los primeros compases de la obra.

¹³ Suarez, M. 1990

- c) Recordar que es mejor concentrarse en la expresividad, las notas y las secciones siguientes, que en el miedo, pensamientos negativos o errores.

4. Generar, en la medida de lo posible, el contexto de una presentación en público ya sea tocando en frío y de principio a fin la obra, antes de estudiar; promover el tocar ante oyentes, grabar la ejecución, etc.

Además de realizar las actividades anteriormente descritas, es conveniente que el pianista pueda ejecutar la obra a una velocidad mayor a la que tiene pensado ejecutarla en la presentación, leer la partitura manteniendo la imagen sonora y concientizando los puntos de reposo, climax, inicio, fin, suspensivos, etc. así como la preparación para llegar a estos y por otro lado familiarizarse con el piano en los ensayos para poder realizar los cambios necesarios de pedal y planos sonoros de acuerdo a las posibilidades del instrumento y la acústica de la sala en la que se realizará la presentación.

Por último, con respecto a la memorización, es necesario que ésta no sea la mayor preocupación del pianista durante la ejecución pública; por ello es recomendable memorizar manos separadas la obra o bien cuando ésta es muy compleja (obras polifónicas por dar un ejemplo) se puede utilizar el siguiente método:

1. Elegir un fragmento del máximo tamaño que pueda ser captado y retenido instantáneamente y tocado de memoria en un par de segundos.
2. Tocar el fragmento de la siguiente forma:
 - a. Descansar un par de segundos.
 - b. Ensayarlo en la mente.
 - c. Ejecutarlo.
 - d. Verificar su correcta ejecución.
3. Repetir el paso anterior hasta cinco veces, solo para afianzar el fragmento.
4. Aprender y unir los fragmentos de la siguiente forma:

1) A.	8) CD.	15) G.	22) DE.
2) B.	9) AB, CD.	16) H.	23) ABCDE, DEFGH.
3) A,B.	10) ABCD.	17) G,H.	24) ABCDEFGH.
4) AB.	11) E.	18) GH.	25) I.
5) C.	12) F.	19) EF, GH.	26) etc.
6) D.	13) E, F.	20) EFGH.	
7) C,D.	14) EE.	21) D,E.	
5. En el mismo día, después de un mínimo de dos horas que no se haya tocado lo recién memorizado, primero tratar de ejecutarlo de memoria, aunque sea con pausas, y después, reestudiarlo replegando todo el proceso.

CAPÍTULO 4 CSÁRDÁS MACABRE: PROPUESTA INTERPRETATIVA

En el presente capítulo se ilustra la metodología antes propuesta aplicándola a la obra para piano solo de F. Liszt titulada Csárdás Macabre. El orden en el que se aborden los elementos de la metodología es el mismo en el que fueron presentados, insistiendo que no necesariamente ocurre así en la praxis; en su contenido se pueden encontrar tanto aspectos que podrían ser considerados como elementales -sin embargo en mi opinión la omisión de los mismos podría significar la diferencia entre una excelente interpretación o la ejecución de un discurso incomprensible- como recomendaciones y sugerencias particulares ya que éstas inevitablemente surgen de las necesidades de la autora.

4.1 Comprensión de la obra

A continuación se presenta el análisis del estilo de la Csárdás Macabre, siguiendo los lineamientos dichos anteriormente así como una breve descripción de las dificultades psicomotrices de la obra.

1. Antecedentes.

Para descubrir los valores estéticos de la Csárdás Macabre es conveniente tener conocimiento tanto de la biografía de Liszt, los rasgos distintivos de sus composiciones, así como las características generales y específicas del periodo musical en el que se desarrolló.

a. Liszt: vida y obra.

Compositor, pianista y maestro húngaro (1811-1886). En sus obras se observa el desarrollo de nuevos métodos compositivos tanto en el uso de recursos y técnicas como en el de la creatividad e imaginación, los cuales se pueden considerar como el preámbulo, incluso una anticipación, a las ideas y procedimientos de la música del siglo XX. Entre sus innovaciones destacan el método de transformación de temas que revolucionó la forma, la creación del poema sinfónico y una continua experimentación de la armonía en forma radical.

Los acontecimientos más importantes de su vida¹⁴ y que influyeron en su personalidad se resumen en la siguiente cronología.

AÑO
1817

ACONTECIMIENTO

A la edad de seis años manifiesta un gran interés por la música gitana y religiosa; y comienza a desarrollar un profundo sentimiento religioso que lo acompañará toda su vida. Su padre, oficial al servicio del príncipe Esterházy, comienza a darle clases de piano a la edad de 7 años y a los 8 comienza a realizar composiciones en forma elemental. Realiza a esa misma edad su primera presentación pública en Badem.

¹⁴ "Liszt F." *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, (s.p.i), p 28-73.
Searle, H; *The Music Of Liszt*; Dover; N.Y.;1966;p 124-154

- 1821 La familia se muda del sur de Alemania a Viena, en donde Franz inicia sus estudios de piano con Czerny y de composición con Salieri gracias al apoyo de varios magnates húngaros que deciden apoyar su educación después de haberlo escuchado en el palacio del príncipe Esterházy.
- 1822 Ofrece su primer concierto, teniendo gran éxito.
- 1823 La familia se muda a París, en donde es rechazado en el conservatorio por Cherubini. Realiza giras a Munich, Stuttgart y otras ciudades germanas.
- 1827 Las giras constantes comienzan a mermar su salud y expresa sus deseos de convertirse en sacerdote. Meses después deja las giras y se gana la vida como maestro de piano.
- 1828 Su salud recae nuevamente y vuelve a expresar su inclinación al sacerdocio, pero es disuadido por su madre a olvidar esa idea. El Abate de La mazzais fungo como su padre espiritual y lo introduce a las ideas de los Santos-simonianos. Durante los próximos años su educación general se enriquece y conoce a artistas y escritores como Victor Hugo, Lamartin y Heine.
- 1830 Compose la sinfonía Revolucionaria, inspirado en la revolución de Julio de ese año. Conoce a Berlioz y queda profundamente impresionado con su obra.
- 1831 Escucha a Paganini por primera vez y decide transferir al piano los maravillosos efectos que éste violinista produce en su instrumento. Al año siguiente escribe La Campanella.
- 1833 Realiza varias transcripciones de la música de Berlioz al piano. Conoce a Chopin e inicia una amistad que despertará en él el aspecto romántico y poético de su personalidad.
- 1834 Compose la pieza titulada Armonías poéticas y religiosas así como el conjunto de piezas titulado Apariciones, las cuales reflejan por primera vez madurez, originalidad y un fuerte contraste con los trabajos de corte virtuoso y brillante antes realizados. Conoce a George Sand y la Condesa Marie d'Agoult, iniciando con esta última un romance.
- 1835 La condesa abandona a su esposo para reunirse con Liszt en Ginebra, lugar en donde nace su primera hija de nombre Blándina. Escribe un manual de técnica de piano (el cual se perdió posteriormente) y artículos en el Revue et gazette musicale de Paris en los que enfatiza la superioridad del artista con respecto al resto de los miembros de la comunidad.
- 1836-37 Vive con la condesa en Suiza e Italia y ocasionalmente visita París. Compose las obras tituladas Album de un viajero, Años de Peregrinaje (libro I), y transcribe tres sinfonías de Beethoven al piano.

- 1837 Viaja con la condesa a Italia en donde escribe las versiones originales de las piezas que formaron el segundo libro de Años de Peregrinaje, la primera versión de los estudios Paganini y 12 grandes estudios. Nace su segunda hija llamada Cosima.
- 1838 Ofrece una serie de conciertos en Viena y algunas ciudades italianas. Realiza la primera versión de la obra Totentanz.
- 1839 Nace el tercer hijo de Liszt llamado Daniel y su relación con la condesa comienza a deteriorarse. Visita Hungría y propone la fundación del Conservatorio Nacional de Budapest, entra en contacto nuevamente con la música gitana y comienza a transcribirla al piano.
- 1840-47 Realiza giras por toda Europa y en los veranos se reúne con la condesa y sus hijos en la isla Nonnenwerth hasta 1844, fecha en la que la pareja se separa definitivamente. Tiene varios romances. Continúa componiendo. Inicia los bocetos orquestales de la sinfonia Fausto. En 1842 es nombrado Director de música en Weimar. En 1847 conoce a la princesa Carolina Seyn-Witzgastein en una visita a Kiev. La princesa convence a Liszt de dejar su carrera como concertista para dedicarse por completo a la composición.
- 1848 Decide mover su residencia a Weimar y ocuparse de su cargo como director de tiempo completo. A la princesa se le niega el permiso de divorcio y decide vivir con Liszt en Altenburg al año siguiente.
- 1849-1860 Liszt se dedica a revisar y componer la gran mayoría de sus obras más conocidas así como a dirigir las obras de contemporáneos como Wagner, Verdi y Donizetti con la orquesta de Weimar. Su actividad como maestro atrae a numerosos alumnos, entre ellos Hans von Bülow. Weimar se conoce entonces como "La nueva escuela alemana". Sus hijas Cosima y Blandine contraen matrimonio con Bülow y Emile Ollivier respectivamente y su hijo Daniel muere a la edad de 20 años en 1859.
- 1861 Viaja a Berlin, Paris y Roma. En Roma pretende casarse con la princesa, sin embargo, el Papa decide al último momento revocar su consentimiento de divorcio a la princesa, con cual se ve frustrado el deseo de la pareja.
- 1862-69 Radica la mayor parte del tiempo en Roma y se dedica a componer música sacra. La muerte de su hija Blandine a la edad de 26 años lo inspira para realizar las variaciones sobre el tema de la pasacalle de la Cantata núm. 12 de Bach. En 1865 toma los órdenes menores de la iglesia católica (abate) y pasa algún tiempo en la Villa del Este, en Tivoli. Cosima inicia un romance con Wagner, el cual da como consecuencia dos hijos ilegítimos y el distanciamiento entre éste y Liszt.
- 1869-72 Es invitado a dar clases de piano en Weimar y Budapest. A partir de entonces hasta su muerte realiza viajes regulares a Roma, Weimar y Budapest. Compositores como Rubinstein, Albeniz, Borodin y Faure lo visitan y entre sus alumnos destacan F. Lamonde, Sophie Menter, Moris Rosenthal, Eugen D'Albert y Felix Weingartner.

- 1872 Se reconcilia con Wagner y a partir de entonces participa en el Festival Bayroth y ocasionalmente ofrece recitales de piano con fines de apoyo a la caridad.
- 1886 Visita Londres donde es recibido por la Reina Victoria. Regresa a Bayroth sintiéndose enfermo y el doctor diagnostica que padece de pulmonía, la cual termina con su vida el 31 de julio.

Con respecto a la producción musical¹⁵ de Liszt, ésta es muy amplia y variada, lo cual se puede observar en la siguiente tabla:

Trabajos originales	Óperas	1
	Corales sacros	65
	Corales seculares	27
	Orquestales	24
	Piano y orquesta	6
	Música de cámara	9
	Piano solo	121
	Piano a cuatro manos	5
	Órgano	11
	Canciones	72
	Trabajos vocales	5
Recitativos	5	
Transcripciones y arreglos	Orquestales	17
	Canciones con orquesta	17
	Piano solo	78
	Transcrip. Para piano	117
	Duetos para piano	58
	Dos pianos	22
	Órgano	18
Arreglos vocales	6	
Obras inconclusas		15
Obras perdidas		66

Tabla 5. Resumen de la producción musical de Liszt

Sus composiciones pueden clasificarse o ubicarse en cuatro periodos¹⁶, que podrán ser de gran ayuda posteriormente para comprender las características del estilo de su obra. A continuación se presentan las obras más destacadas escritas para piano solo de cada periodo.

¹⁵ Searle, H; *The Music Of Liszt*; Dover, N.Y.; 1966; p 155-195

¹⁶ *Ibid.*, p 1.

PERIODO	OBRAS MAS IMPORTANTES
I TRABAJOS TEMPRANOS: 1842-39	Variaciones sobre un tema de Diabelli Años de peregrinaje: Suiza
II PERIODO VIRTUOSO: 1839-47	Estudios basados en Caprichos de Paganini Años de peregrinaje: Italia Armonías musicales y religiosas
III AÑOS EN WEIMAR: 1848-61	Sonata en Si menor Consolaciones Tres valses capricho Rapsodias húngaras
IV. PERIODO FINAL:	
1. Roma: 1861-69	Leyendas Rapsodia española En síve
2. Roma, Weimar, Budapest:	Cuadros Macabre Cuadros Obstinad La Nigambre gondola (II) Valses obitios Valses Moisés (3er y 4to) Balletta sin tonalidad Nubes grises

Tabla 6. Clasificación de las obras de Liszt segun H. Searle

A continuación trataré de definir algunos rasgos de la personalidad de Liszt a partir de los datos biográficos ya mostrados así como de la información que es posible extraer de textos escritos por la condesa d'Agoult, su alumno Amy Fay, artistas y amigos de la época y trabajos que diversos estudiosos han realizado¹⁷ sobre este tema.

Se cree que Liszt causó un profundo efecto en todos aquellos que lo conocieron. Sus cualidades escenciales (por ejemplo su abstracción romántica) y su afición por lo mundano combinadas con modelos elegantes pero arcaicos y una sensación diabólica de magia redondeaba una personalidad enigmática y fascinante. Aunque Liszt era ciertamente una masa de contradicciones, pues la inclinación a realizar una vida religiosa nunca lo abandonó y generó mortificación y dudas con respecto a su vocación como concertista y músico; conservó una personalidad única y comprensible durante toda su vida. Algunas personas que lo conocieron, entre ellos Chopin y Mendelssohn, encontraban sus repentinos cambios de humor irritantes.

No cabe duda que uno de los rasgos más importantes en el carácter de Liszt fue su generosidad con los demás: ayudó a una infinidad de compositores y ejecutantes tanto artísticamente como económicamente, nunca cobró por las clases que impartía y después de que se retiró formalmente de su carrera como virtuoso, sus apariciones públicas solamente eran en conciertos de caridad.

Las tres facetas de su carácter (como gitano, Franciscano y compositor) están simbolizadas: hasta cierto punto por sus viajes entre Budapest, Roma y Weimar,

¹⁷ *Ibid*

respectivamente, en los últimos años de su vida. El necesitaba el "ancla" de la Iglesia Católica pero al mismo tiempo estaba apasionado con la música gitana. Era habitual en Liszt el trabajo extenuante de largas horas y por lo regular necesitaba la ayuda del brandy para aguantar tal consumo de energía.

A lo largo de toda su vida, Liszt fué muy atractivo para las mujeres de su época, y al menos dos de ellas, Marie d'Agout y la princesa Sayn-Wittgenstein tuvieron una influencia considerable en su vida.

Por otro lado, se ha aceptado que Liszt fué el más grande pianista de su tiempo, posiblemente de todos los tiempos; desde un punto de vista técnico en el teclado sus logros han sido difícilmente igualados o superados. Berlioz alguna vez escribió en 1840 sobre la Música de Liszt: "... Liszt creó su música para él, y nadie más en el mundo puede ufanarse de que ha sido capaz de ejecutarla". Los dedos extremadamente largos de Liszt le daban un gran alcance pues era capaz de tocar décimas tan fácilmente como lo hacen la mayoría de los pianistas con las octavas, e incluso escribió secuencias consecutivas muy rápidas de décimas en varias obras, incluyendo su transcripción de la obra de Schubert *Divertissement à l'hongroise*.

Uno puede darse una idea del efecto de las ejecuciones de Liszt en sus contemporáneos a partir de las siguientes dos descripciones, la primera ubicada en los inicios de su carrera y la segunda el final de la misma. Charles Hallé, entonces estudiante en París y pianista, oyó por primera vez a Liszt en 1836 y escribió:

"Tales maravillas en la ejecución no las hubiera podido imaginar. El era un gigante y Rubinstein dijo la verdad, (en un momento en que sus triunfos eran grandiosos) que frente a Liszt todos los demás pianistas eran niños. Chopin se llevó con él hacia una tierra de ensueño en la cual se hubiera gustado permanecer por siempre pero Liszt era el resplandor que subyugó a la audiencia con un poder que nadie podía resistir. Para él no había dificultades de ejecución, lo más increíble es que parecía juego de niños bajo sus dedos. Uno de sus mayores méritos era su ejecución de claridad cristalina la cual nunca falló ni en los pasajes más difíciles (para algunos imposibles); era como si él los hubiera fotografiado con el mayor detalle en los oídos de sus escuchas. El poder que él sacaba de su instrumento jamás lo había escuchado".

Cincuenta años después, J. A. Fuller Maitland escuchó a Liszt tocar en Londres en el último año de su vida y posteriormente escribió lo siguiente: "Su ejecución fué algo para nunca olvidarse o alcanzarse por otro artista. La calma brillantez de sus pasajes rápidos, la noble proporción que mantenía entre las partes y el significado y efecto con el que ejecutaba la música eran los aspectos más imponentes".

Por último, Liszt ha recibido el crédito de haber inventado el recital moderno de piano, ya que introdujo veladas completas de música seria para piano como una característica regular en la usanza de conciertos públicos.

b. Periodo romántico

El Romanticismo se puede ubicar en el periodo histórico que va desde finales del s. XVIII hasta casi mediados del s. XIX. Los obstáculos con los que se tropieza cuando

se pretende abordar la definición del romanticismo son de todo orden; entre ellos destacan la diversidad de manifestaciones que se han llamado o se llaman románticas, la amplitud geográfica en la que se producen y los distintos momentos en que surgen. El romanticismo supone una ruptura con una tradición, con un orden anterior y con una jerarquía de valores culturales y sociales en nombre de una libertad auténtica. Respecto al género al que pertenecen tales manifestaciones, no se puede limitar al dominio de la literatura, en la medida en que aquellas derivan de una concepción de la vida que se proyecta en todas las artes y que constituye propiamente la esencia de la "modernidad" a finales del s.XIX. Por consiguiente hay también un romanticismo en la música.

Según Marcel Brion¹⁸, lo "romántico" es un estilo y una concepción de la vida; es algo que se expresa de una forma determinada, no limitada en el tiempo y el espacio, aunque hay una determinada época que sirve de base a todas las manifestaciones románticas y en que se delimita un género literario y demás concepciones artísticas.

Con respecto al origen del término¹⁹, en su libro *De l'Allemagne*, Mme. De Staël dice que el término romántico "ha sido introducido nuevamente en Alemania para designar aquella poesía, cuyas fuentes se encuentran en los cantos de los trovadores, y que ha nacido de la caballería y el cristianismo.." En este país, el término adquiere el verdadero significado que le corresponde, en la medida que con él se nombra a la nueva poesía, sin embargo su etimología²⁰ revela distintos usos y frecuentemente muy alejados del que se le dará posteriormente. Por ejemplo, Rousseau es el primero en *La Nouvelle Héloïse* en hacer que el término romántico signifique un sentimiento y no un lugar. La transformación del adjetivo "romántico" que designase un ideal estético se debe a F. Schlegel, el cual lo nombró por primera vez en el segundo número de la revista *Athenaeum* en 1798; indicando la supremacía de la poesía romántica. Según A. Lovejoy, F. Schlegel concibe en determinado momento un arte que, por oposición al ideal clásico, no toleraba las leyes de validez objetiva, en sus reflexiones se manifiesta la antítesis entre lo antiguo y lo moderno, no tanto sobre una base cronológica como filosófica. La poesía moderna era una poesía que rehúsa los modelos de Antigüedad recuperados por el clasicismo, y afirmaba nuevos valores estéticos, que afectaban al contenido y buscan la libertad en la forma. La elección de la palabra romántico para expresar las nuevas tendencias que afloraban en la poesía parece deberse entre otras razones a que "moderno" era un término demasiado cronológico e incompleto.

A partir de 1799 el significado concedido por los hermanos Schlegel se independiza del término de la etimología y empieza a ser difundido por Europa gracias a aquellos movimientos que se identificaban con lo "moderno" y con la "poesía interesante"

¹⁸ Gras M. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montecinos; España 1987; p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16-18

²⁰ Según Henri Peyre, en Francia el adjetivo romantique tardó un tiempo en derivar de romanque, término que procedía del italiano *romanesco*; el equivalente no pasó a formar parte del vocabulario inglés hasta más tarde, y en su principio sirvió para designar la arquitectura romana y el arte romano, conservando sin embargo su significado exótico, cuando se pretendía evocar con él las viejas novelas de caballería y la era de los trovadores; posteriormente fue utilizado en Francia transformado en *romantique* para referirse a los parajes de las ruinas que aparecían en las leyendas y relatos de la Edad Media.

Acerca del origen del movimiento romántico²¹, éste surge en Alemania, debido a la aparición en 1770 del movimiento Sturm Und Drang y entorno al cual se agrupan Herder, Hamman, Goethe y el joven Schiller. Los Sturmer continúan más radicalmente con la emancipación de la humanidad y su programa se puede encontrar escrito en *Über die neue deutsche Literatur* de Herder (1767). Esta obra simboliza la aceptación de una nueva literatura, una literatura moderna frente a la literatura clásica que importaba sus modelos del extranjero, concretamente de Francia. Cabe añadir que la búsqueda de una identidad nacional se hace coincidir con la necesidad de impulsar una cultura propia.

Por lo ya mencionado, el movimiento romántico carece de unidad y de uniformidad, aunque existen suficientes coincidencias entre diversos autores y manifestaciones que permiten darle coherencia e ideales característicos. No puede pretenderse que tal movimiento tenga una estructura y que su difusión sea producto de la facilidad con la que se imitan las modas, ya que a pesar de que tiene su origen en Alemania no significa que en el resto de Europa se deba a las mismas causas y responda a los mismos objetivos. De ahí que la unidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir, de concebir al hombre, a la naturaleza y a la vida. Por tanto, si se piensa en el movimiento romántico, teniendo en cuenta el marco geográfico, no se encontrarán dos movimientos iguales, pues en cada país se produce un movimiento que corresponde a los rasgos específicos de cada cultura nacional. Sin embargo, dichos movimientos llegan a superar las limitaciones de la lengua y de los temas nacionales.

Hablando concretamente de la música de este periodo, su concepción romántica reside en el hecho de que ésta, solo se entienda apartir de la unión con las demás artes, como apunta Schiller afirmando que "el distintivo del estilo perfecto en todos y cada una de las artes, consiste en ser capaz de suprimir las limitaciones específicas del arte en cuestión, sin por ello suprimir sus cualidades específicas.

La subjetivación del arte y la necesidad de que éste permitiera la proyección de cualquier individuo creador, produjo en el dominio de la música un abandono del ideal de creación musical basado en pura abstracción estructural. El compositor del siglo precedente no se proponía expresar sentimientos, sino hacer música según unas determinadas reglas, mientras que los compositores románticos entendían que la música debía reproducir estados anímicos y afectivos. Para este fin, la música exigía libertad y este fué el logro más importante de lo que se entendió por reforma del lenguaje musical: todos los elementos dinámicos se cuestionaron así como el equilibrio de la relación tonal de la sonata clásica.

Durante este periodo se disuelven progresivamente los esquemas formales clásicos y es sustituida por una forma que no conoce estructuras preconcebidas, que surge de las intuiciones o de la imaginación del compositor. Por otro lado, la lucha por la libertad armónica adquiere un significado más profundo, ya que ésta empieza a considerarse como una continua fluctuación de acordes, en los que el uso cada vez más libre de la disonancia acabará por conducir a el cromatismo wagneriano, elemento cuya incasante modulación desvirtúa el sentido de reposo propio de la tonalidad clásica.

²¹ Grae M. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos; España 1987; p.157

c. La música de Liszt

Hablar del estilo de composición de Liszt en forma detallada seguramente se llevaría varios libros, por lo que solo se enuncian a continuación las características²² más importantes. En la gran mayoría de sus obras originales, Liszt utilizó el procedimiento denominado transformación de temas, es decir, una serie de temas o motivos son sujeto de alteraciones o transformaciones, las cuales pueden ser de carácter rítmico, armónico, de registro, etc. Con respecto al manejo exclusivamente armónico de sus obras, Liszt utiliza frecuentemente el acorde de séptima disminuida y la triada aumentada²³ (las dos divisiones posibles de la octava en distancias iguales). Definitivamente los aspectos más interesantes del manejo armónico de diversos pasajes, se sustraen de una exposición sistemática, es decir se trata más bien de casos aislados y de soluciones originales y únicas para cada pasaje. De alguna manera la teoría armónica ha llegado a su fin y es necesario realizar interpretaciones armónicas con base en situaciones concretas. Por otro lado utiliza de manera novedosa la disonancia ya que ninguna nota anuncia la necesidad de resolución²⁴. Por último su obra para piano solo titulada "Bagatela sin tonalidad" escrita en 1885 deja ver las tendencias impresionistas, ya que sus acordes no son explicables en capes de terceras y parece mostrar una tendencia a establecer como base de una pieza una idea armónica central. En esta obra dicha idea es la triada aumentada con una segunda mayor añadida.

d. La Csárdás: origen y desarrollo

La Csárdás²⁵ es considerada como la síntesis de las características de las distintas danzas de Europa, independientemente de su peculiar compás, acompañamiento musical e interpretación. Los elementos que se fusionaron para dar origen a la Csárdás, danza nacional húngara, a principios del s.XIX son: reminiscencias del Verbunko, e influencias de danzas de la zona central del Danubio.²⁶

El Verbunko es una danza húngara de carácter nacional cuyo nombre viene de la palabra alemana *werben* que significa reclutamiento. Surge a mediados del s.XVIII y se utilizaba como una forma para reclutar hombres a las fuerzas armadas de los Habsburgos. Por ser una danza de carácter militar, ésta era bailada solamente por varones.²⁷

Se desarrollaron dos interpretaciones del Verbunko, tanto musical como coreográficamente. La primera se caracterizó por ser de estructura irregular, con una gran variedad de figuras²⁸, la cual se bailaba de manera individual en cualquier región de Hungría; las variaciones y figuras más antiguas se localizan en las regiones de Transilvania y Tisza. La segunda, se distingue por tener una estructura regular y estar organizada como un grupo de danzas; en algunas

²² Gillespie, John; *Five centuries of keyboard music*; Dover, N. York; 1965; p. 237-239

Motter, Diether de la; *La armonía*; Labor, España; 1989; p. 239-250

²³ El Soneto 47 de Petrarca ilustra claramente la utilización de dichos acordes.

²⁴ *Ibid*

²⁵ Se escribe también: Czardas, Tchardache. El término es singular y se desconoce su forma plural.

²⁶ Gyorgy, Martin *Hungarian Folk Dances*, Hungría, Kner Printing House Gyoma, 1974, p41. foto.

²⁷ *Ibid*. p38.

²⁸ Se desconoce si el autor se refiere a pasos de baile o ritmos.

ocasiones se dividía en dos secciones, una rápida y otra lenta, las cuales se bailaban en círculo con un bailarín líder; esta forma de bailar el Verbunko se ubica geográficamente en Cumanía y el oeste de Hungría.²⁹

Las Csárdás retoman la segunda interpretación del Verbunko con respecto a su forma, tiempo y compás. Se caracteriza por utilizar rítmica binaria simple, compás de 4/4, síncopas y fórmulas típicas cadenciales.³⁰ La interpretación de la danza varía en las distintas regiones de Hungría, por lo cual se presenta a continuación un cuadro³¹ con las modificaciones más significativas que existen de la Csárdás en las tres regiones en las que se divide a Hungría de acuerdo al folklore.³²

REGION	Pannonia	Tisza	Transilvania
FORMA	Dos partes: lenta =160-180 mm rápida =220-240 mm	Dos partes: lenta =140-160 mm rápida =160-180 mm Precedida por un Verbunko Tres partes	Dos partes: lenta =120-130 mm rápida Parte de un ciclo
TONALIDAD	Variable	Variable	Variable
BAILLE	Parjas que se toman de los hombros	Parjas que se toman de los hombros. Formando un círculo	Parjas que se toman de los hombros. Formando un círculo

Tabla 2. Modificaciones de la Csárdás según la zona geográfica de Hungría

e. La Csárdás Maccabre

La Csárdás Maccabre es una obra para piano solo la cual corresponde a la última época de la vida de Liszt (1809-1886). Además de esta obra, escribió dos csárdás más tituladas Csárdás Obstiné y Csárdás. En el apéndice se muestran dos versiones de la Csárdás Maccabre, una de ellas es editada por Peters y la segunda por Schirmer. Las ediciones difieren al inicio ya que en la edición Schirmer se presenta una sección al inicio de 48 compases que no tiene la otra. Lo anterior se debe a que existen dos manuscritos de ésta obra, de los cuales solo uno de ellos está autografiado por Liszt. Realizando un análisis superficial de la obra posiblemente la versión que presente Schirmer sea la segunda, ya que al incluir estos 48 compases, se da la simetría en cuanto a la utilización de las siete octavas del teclado y presenta el tema de manera clara para el oyente.

Realizando el análisis del estilo de la obra editada por Schirmer Inc., podemos decir que consta de una presentación con una extensión de 48 compases, de una sección media, en la que se realizan las transformaciones del tema, e inicia en el

²⁹György, Martin. *Hungarian Folk Dances*, Hungría, Kner Printing House Gyoma, 1974, p 41, foto.

³⁰Czardás. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, (s.p.1), v.5

³¹György, Martin. *Hungarian Folk Dances*, Hungría, Kner Printing House Gyoma, 1974, p 41, 44, 46, 47, 57, 66, 68, foto.

³²*Ibid.* p 44.

compás 49 y finaliza en el 623 y por último de una coda que termina en el compás 695. A continuación se muestran las características relevantes de la obra en dos de las tres dimensiones de análisis.

DIMENSION	Grande
SONIDO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se utilizan las posibilidades sonoras de todo el teclado (las 7 octavas). 2. Alternancia de texturas lineales y masivas. 3. Dinámica contrastante de <i>p</i> a <i>ff</i> con regularidad.
ARMONÍA	<ol style="list-style-type: none"> 4. Utilización de quintas paralelas, disonancias y pasajes cromáticos. 5. Identificación de dos regiones tonales predominantes: re menor y si menor.
MELODÍA	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se maneja una sola melodía la cual va sufriendo transformaciones de carácter rítmico, armónico, de altura o registro.
RITMO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Compás binario de 2/4. 2. Utilización de figuras rítmicas variadas: blancas, cuartos, octavos y 16avos. 3. Esquemas rítmicos definidos.

DIMENSION	Mediana: secciones que se identifican por la transformación del tema.
SONIDO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Las secciones tienen rango sonoro menor a dos octavas, el cual sigue un esquema, ya que se inicia con las octavas más graves del teclado y se llega a las más agudas a la mitad de la obra. El esquema anterior se repite para finalizar la parte media y en la coda ocurre lo mismo. En resumen tenemos: G-A, G-A, G-A-G. 2. La textura de cada sección va aumentando su densidad conforme se acerca al final (incremento de voces) 3. Los cambios dinámicos son graduales.
ARMONÍA	<ol style="list-style-type: none"> 1. No se identifican punto de reposo absoluto. 2. Los enlaces entre secciones se realizan a través de pasajes cromáticos 3. Los cambios armónicos son de carácter colorístico.
MELODÍA	<ol style="list-style-type: none"> 1. La melodía consta de dos motivos no contrastantes, cada uno con una extensión de dos compases. 2. La melodía sufre transformaciones de carácter rítmico, de solo uno de sus motivos.
RITMO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Las figuras rítmicas disminuyen su valor en cada sección siguiendo el mismo esquema que el sonoro: $\downarrow - \downarrow - \downarrow - \downarrow$

De las observaciones ya realizadas podemos decir que:

Es una obra balanceada y simétrica.

Son utilizados los recursos distintivos del estilo de Liszt, como lo son la libertad en la forma y la transformación de temas.

La utilización de quintas paralelas (comp. 49-75) es un aspecto novedoso, que es necesario resaltar en la interpretación.

El no tener puntos de reposo intermedios ocasiona puntos de tensión que pueden acumularse (comp 164-190, 477-492), los cuales son seguidos por pasajes cromáticos (comp. 217-228, 494-500) de relativa relajación que tienen como función entrelazar cada sección.

Las secciones se localizan en la parte media de la obra, y cada una de ellas representa una transformación del tema e incluyen su enlace con la siguiente (comp.501-552, 133-159, 229-244).

Son explotados todos los recursos del instrumento ya que se utilizan rangos dinámicos y de registro (altura) mucho muy amplios, las transformaciones de los temas sugieren la utilización de diversas articulaciones y los pasajes cromáticos sugieren la creación de atmósferas a través del uso del pedal.

A pesar de que la obra esta inspirada en una danza nacional, muestra gran virtuosismo y un alto grado de estilización ya que no guarda su forma original.

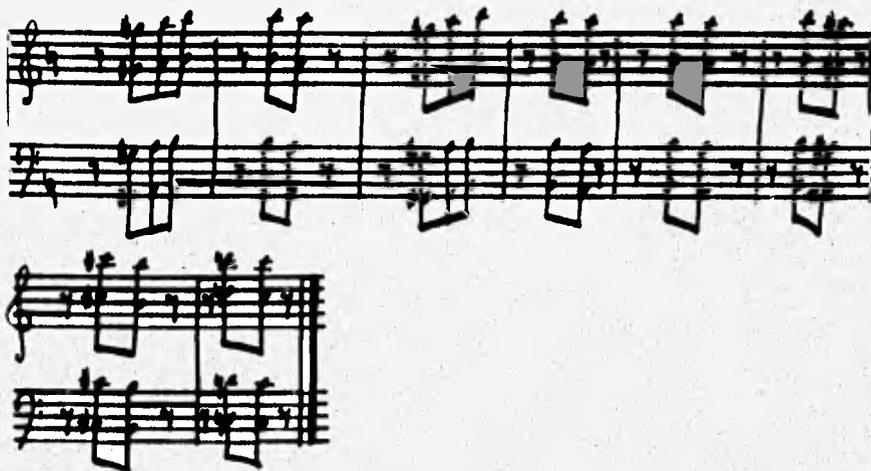
Una vez analizada la obra es conveniente planificar su estudio. Dado que hay secciones que requieren de gran velocidad y ligereza, es conveniente estudiar estas primero. Dada la simetría de la obra, la segunda parte, que se localiza a partir del compés 305, es conveniente que se estudie primero por tener las secciones de mayor dificultad psicomotriz. Posteriormente se pueden estudiar secciones comunes por ejemplo la que va del compés 164 al 216 seguida de la que va del compés 411 al 464. Finalmente ir uniendo cada sección, hasta ejecutar la obra completa. Es conveniente que en cada uno de los pasos anteriores se intenten realizar todas las indicaciones de dinámica y articulación para evitar tener que realizar un segundo trabajo que solo consumiría tiempo y paciencia.

4.2 Problemas técnicos y soluciones.

Como podemos ver, la obra tiene dos problemas fundamentales. El primero es ejecutar la secciones de 16avos en forma rápida, clara y ligera, y la segunda es ejecutar con claridad y fuerza las partes acordales. Para desarrollar las habilidades que se requieren para lograr resolver los problemas ya mencionados se pueden realizar los siguientes ejercicios:

- Ejecutar la obra con sordina y exagerar la dinámica para fortalecer los dedos.
- Realizar ejercicios de extensión para mantener la mano relajada ya que ésta permanece continuamente abierta.
- Ejecutar las partes acordales con manos separadas siguiendo los siguientes esquemas:





- e) Ejecutar los acordes de manera tal que sobresalga la voz más aguda, es decir que se escuche las siguientes melodías, tanto manos separadas como manos juntas:



Para lograr adquirir velocidad en la ejecución, podemos estudiarla con metrónomo aumentando éste en intervalos de diez golpes por minuto, es decir, ejecutarla 3 o 2 veces en 66 ♩ , después en 106, y así sucesivamente. Para los pasajes de las secciones que van del compás 263 al 304 y del 501 al 552 se recomienda además de lo anterior:

- a) Ejecutar por acordes la mano derecha, verificando que sobresalga la melodía. Para ello ayuda escuchar la voz que lleva el pulgar ya que es la melodía principal (por decirlo de alguna manera). Ejecutarlo posteriormente manos juntas.
- b) Ejecutar la mano derecha con diversos esquemas rítmicos que resalten la línea melódica, realizando pausas en cada frase para preparar la mano a la siguiente posición y relajarla.
- c) Ejecutar la mano derecha solo con los extremos y posteriormente manos juntas.
- d) Ejecutar el fragmento como está escrito, verificando siempre que sobresalga la melodía que lleva el pulgar de la mano derecha.

e) Para adquirir precisión en los 16avos es conveniente, en un inicio, que el metrónomo marque a cada uno de éstos y posteriormente agruparlos, es decir después se marcaran corcheas, cuartos y finalmente el compás.

Los compases 648-666 merecen especial atención por los saltos que ambas manos deben realizar. Inicialmente es recomendable realizar el siguiente ejercicio:



Posteriormente ejecutar la mano izquierda con la misma figura rítmica que la derecha y por fragmentos.

Adelantar la posición de la mano derecha cuando se presenta el silencio de cuarto.

4.3 INTERPRETACIÓN

Como se ha visto la *Csárdás Macabro* es una obra de carácter virtuoso cuya célula es una melodía de cuatro compases que se va transformando. Por lo tanto es indispensable indicar de manera clara cada una de las transformaciones de la melodía. Para lograr lo anterior es necesario localizar la melodía en cada transformación y resaltarla del resto del tejido musical al ejecutarlo. Por ejemplo en la primera transformación (comp. 49-87) la melodía se presenta en la voz superior (más aguda) por tanto es necesario que ésta sobresalga del resto. Lo mismo sucede en la sección que va del compás 253 al 304, la línea melódica es la que lleva el pulgar de la mano derecha y por tanto debe de sobresalir del resto.

Otro aspecto importante es el carácter de la obra, en este caso es misterioso y literalmente macabro en algunas secciones. Para lograr darle dicho carácter a la obra es necesario articular la melodía como se indica en su presentación así como en todas las ocasiones en que ésta se presente completa y en forma acordal. Otro aspecto que es fundamental para lograr dicho objetivo, es el referido a la dinámica. La dinámica en la obra debe de ser contrastante entre frases que se repiten y cuya única diferencia sea de tonalidad o región armónica. Por ejemplo en los compases 228 a 244 la melodía se presenta en la nota más aguda de la mano derecha y se escucha tres veces por lo que sería conveniente utilizar un regulador que tuviera una duración de cuatro compases con un matiz de *p* e *f* así como resaltar la voz superior de la mano derecha.

La unión entre secciones es un aspecto que también debe de ser muy cuidado y para ello es importante encontrar el aspecto melódico de los pasajes que cumplen este papel y resaltarlos. En éste caso los pasajes cromáticos son los que unen a las distintas secciones, cuya melodía es la primera nota de cada compás. Por ejemplo en los compases 290-304 la línea de conducción es: sol bemol, fa, mi bemol, re bemol, do, si bemol, la, sol bemol. Para que dicha línea sobresalga es necesario que se ejecute más fuerte que las demás y en este caso se puede apoyar dicho rasgo marcando el acento del primer tiempo de cada compás y después cada vez que se presenta un cambio melódico, lo cual además ayuda a tener mayor control sobre el pasaje y no aumentar en forma exagerada la velocidad. Además de ejecutar los pasajes que unen secciones en forma musical, es decir resaltando una línea melódica, es necesario realizar algunas respiraciones, pausas e inclusive pequeños ritardandos cuyo efecto radica en que se escuche con mayor naturalidad y lógica el enlace entre secciones e inclusive entre frases.

La conducción o fraseo de las líneas melódicas que componen la obra se logra a través de una dinámica interna, es decir, deben de tener una dirección la cual se proporciona con crecer y decrecer en forma muy discreta. Lo anterior se puede realizar si se imagina como realizaría la línea melódica un cantante, y una vez descubierto esto, tratar de imitarlo en el piano. Un ejemplo que ilustra lo anterior es la frase de los compases 588-591 mano izquierda, la cual se puede conducir imaginando un pequeño creciendo cada dos compases.

El tener una melodía con acompañamiento, implica que se resalte la melodía y que el acompañamiento permanezca por debajo de ella. Por ejemplo en los compases 191 a 218, la mano derecha lleva una línea melódica en la voz más aguda y la mano izquierda 16avos por grado conjunto (la mayoría de las veces) que tienen la función de generar una atmósfera y por ende no deben de sobrepasar a la melodía de la mano derecha. Es decir se requiere el manejo de tres planos sonoros, el de mayor intensidad lo lleva la mano derecha en la voz más aguda (*mf*), el que sigue es el resto del acorde de dicha mano (*mp*) y por último lo ejecutado por la mano izquierda (*p*).

El escuchar versiones realizadas por otros pianistas suele ser de gran ayuda para resolver dudas sobre la conducción de algunas líneas melódicas, cómo preparar el inicio de una sección, tener una idea del tempo si es que no se tiene noción alguna, así como tener un abanico de posibilidades de ejecución que podrían facilitar la realización de algún pasaje que fuera complicado.

Dado que la interpretación de una obra requiere de un tiempo de maduración es conveniente que una vez que se tiene una ejecución de memoria, fluida y con las indicaciones de dinámica y fraseo, se realicen presentaciones públicas no formales para reafirmar cada aspecto, lograr mayor soltura, reforzar la concentración y por ende adquirir poco a poco un mayor dominio de la obra.

CONCLUSIONES

La realización de esta tesis, me ha confirmado la necesidad de tener un método de trabajo que me permita un estudio eficiente de las obras que vaya adquiriendo para mi repertorio. El ir relacionando todos los aspectos que se proponen en esta metodología de trabajo me ha proporcionado mayor seguridad al tomar decisiones sobre la forma de interpretar la *Csárdás Macabre*, así como resolver problemas psicomotrices en corto tiempo (de semanas y no de meses). Con su aplicación he podido comprender y descubrir que el trabajo interpretativo es interminable, que siempre hay algo nuevo cada vez que se retoma una obra, que siempre surgen ideas para resolver problemas, que se fomenta la creatividad y la musicalidad del intérprete.

Al seguir esta metodología creo que se logra uno de los objetivos que a mi parecer se debe trazar todo maestro: preparar a sus alumnos para que puedan seguir desarrollándose sin necesidad de tomar clase cada ocho días, para que tengan los elementos suficientes para normarse un criterio y poder justificar sus decisiones interpretativas, para que detecten sus deficiencias y con su creatividad e imaginación las resuelven, en una palabra para que sean independientes y logren llegar a ser verdaderos intérpretes.

APÉNDICE
CSÁRDÁS MACABRE
EDICIONES SCHIRMER Y PETERS

Edit. Schirmer

Csárdás Macabre

77 (1882) L. 2001
100-2

Allegro

Musical notation for measures 1-8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The notation is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical notation for measures 9-15. The melody continues with similar rhythmic patterns and articulations.

Musical notation for measures 16-23. Measure 16 is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes some shaded areas, possibly indicating a specific performance technique or a correction.

Musical notation for measures 24-31. The dynamic is marked *poco a poco cresc.* (poco a poco cresc.). The notation shows a gradual increase in volume and intensity.

Musical notation for measures 32-39. The dynamic is marked *pia cresc.* (pia cresc.). The notation continues with a further increase in volume and intensity.

40

f

mf

System 1: Measures 40-46. Treble clef, 2/4 time. Measure 40 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 46 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

47

p

System 2: Measures 47-54. Treble clef, 2/4 time. Measure 47 starts with a piano (*p*) dynamic.

55

meno a poco cresc.

System 3: Measures 55-62. Treble clef, 2/4 time. Measure 55 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 62 ends with a *meno a poco cresc.* dynamic marking.

63

System 4: Measures 63-70. Treble clef, 2/4 time. Measure 63 starts with a piano (*p*) dynamic.

71

f

System 5: Measures 71-78. Treble clef, 2/4 time. Measure 71 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 78 ends with a forte (*f*) dynamic.

* There are two versions of the *Córdoba Nocturne*. Liszt's autograph in the British Museum begins the composition at this point.

Musical notation system 1, measures 79-88. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The measure number '79' is written in the first measure of the upper staff.

Musical notation system 2, measures 89-95. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The measure number '89' is written in the first measure of the upper staff. The instruction *mp ben marcato* is written in the first measure of the upper staff.

Musical notation system 3, measures 96-102. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The measure number '96' is written in the first measure of the upper staff.

Musical notation system 4, measures 103-109. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The measure number '103' is written in the first measure of the upper staff.

Musical notation system 5, measures 110-116. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The measure number '110' is written in the first measure of the upper staff.

First system of musical notation, measures 117-120. The music is written for piano in a grand staff. The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The melody in the right hand consists of eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, measures 121-124. The music continues in the grand staff. The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The right hand features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth notes.

Third system of musical notation, measures 125-131. The music is written in the grand staff. The tempo is marked *molto marcato* (very marked). The right hand has a dense texture with many sixteenth notes, and the left hand has a strong, rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 132-138. The music continues in the grand staff. The right hand has a very dense texture with many sixteenth notes, and the left hand has a strong, rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 139-145. The music continues in the grand staff. The right hand has a very dense texture with many sixteenth notes, and the left hand has a strong, rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

182 *f*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The number '182' is written in the left margin, and the dynamic marking '*f*' is in the right margin.

allegro meno f a rit. *(a tempo)*

The second system of music continues the composition. It features a dynamic marking '*allegro meno f a rit.*' in the left margin and a tempo marking '*(a tempo)*' above the staff. The music includes a prominent melodic line in the upper staff with a slur over it, and a supporting bass line.

The third system of music shows a continuation of the melodic and harmonic material. The upper staff has a slur over a series of notes, and the lower staff provides a steady accompaniment.

The fourth system of music continues the piece. The upper staff features a melodic line with a slur, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

181

The fifth and final system of music on the page. The number '181' is written in the left margin. The system concludes with a final chord in the upper staff and a rhythmic ending in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and includes various chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the dynamic marking *dalco* above the staff.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes the dynamic marking *403* above the staff.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes the dynamic markings *piu dim.* and *piu marcato* above the staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes the dynamic marking *211* above the staff.

Ossia

p *pissimissimo*

p *laccatissimo*

(tonna per.)

230

240

245 *p*

First system of musical notation, measures 237-242. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with some rests. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation, measures 243-248. The right hand continues with dense sixteenth-note passages. The left hand has a steady bass line. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Third system of musical notation, measures 249-254. The right hand has a very active texture with many sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Fourth system of musical notation, measures 255-260. The right hand has a dense texture of sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

Fifth system of musical notation, measures 261-266. The right hand has a dense texture of sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. A dynamic marking of *p* is present at the beginning. The word *marcato* is written in the right hand at the end of the system.

Musical notation for measures 287-290. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with fewer notes, including some chords. A large slur covers the top staff from measure 287 to 290.

Musical notation for measures 289-292. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff continues the bass line. A large slur covers the top staff from measure 289 to 292.

Musical notation for measures 290-294. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the bass line. A large slur covers the top staff from measure 290 to 294. The word *legato* is written above the top staff in measure 292.

Musical notation for measures 291-295. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the bass line. A large slur covers the top staff from measure 291 to 295.

Musical notation for measures 292-296. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the bass line. A large slur covers the top staff from measure 292 to 296. The word *più dim.* is written above the top staff in measure 293.

309 *p*

Musical score for piano exercise 309, marked *p*. The score consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

310

Musical score for piano exercise 310. The score consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

341

Musical score for piano exercise 341. The score consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

321

Musical score for piano exercise 321. The score consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

337 *mp* *ben marcato*

Musical score for piano exercise 337, marked *mp* and *ben marcato*. The score consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

314

A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

381

A musical score system consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a prominent slur. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords.

388

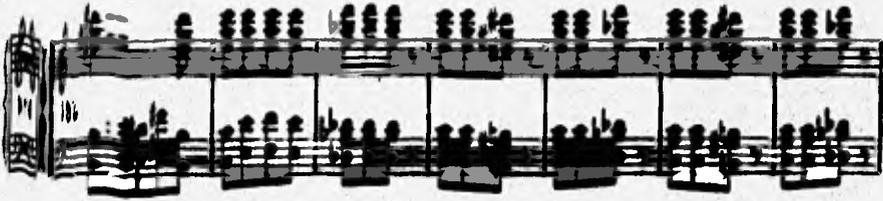
A musical score system consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with several slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords.

365

A musical score system consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords.

372

A musical score system consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords.



917

sf *p*

First system of musical notation, measures 917-920. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* and *p*. Phrasing slurs are present over the upper staff.

921

vibrando

Second system of musical notation, measures 921-924. It continues the grand staff notation. A dynamic marking of *vibrando* is present in the second measure of the system.

925

p

Third system of musical notation, measures 925-928. It continues the grand staff notation with a dynamic marking of *p* in the second measure.

929

appassionato

Fourth system of musical notation, measures 929-932. It continues the grand staff notation with a dynamic marking of *appassionato* in the second measure.

933

dolce

Fifth system of musical notation, measures 933-936. It continues the grand staff notation with a dynamic marking of *dolce* in the first measure.

455 *più dim.*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first four measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo and dynamics are marked as *più dim.*

463 *mp marcato*

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a more active accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *mp marcato*.

470.

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a more active accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *mp marcato*.

staccatissimo

staccatissimo

This system contains four staves of music, arranged in two pairs. The upper pair of staves has a melodic line with some rests. The lower pair of staves has a more active accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *staccatissimo*.

493

This system contains four staves of music. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The system is numbered 493.

494

This system contains four staves of music. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The system is numbered 494.

495

This system contains two staves of music. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The system is numbered 495.

501

This system contains two staves of music. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The system is numbered 501.

506

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with chords and some melodic fragments. The system is numbered 506.

511

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with chords and some melodic fragments. The system is numbered 511.

516

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with chords and some melodic fragments. The system is numbered 516.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with chords and some melodic fragments.

526

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with chords and some melodic fragments. The system is numbered 526.

531

Musical notation for system 531, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

536

Musical notation for system 536, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

541

dim.

Musical notation for system 541, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *dim.* is present in the middle of the system.

546

Musical notation for system 546, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

551

Musical notation for system 551, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large slur is drawn under the entire system, indicating a long phrase or a specific performance instruction.

556 *legato*

This system contains measures 556 through 561. It features a grand staff with treble and bass clefs. A large slur encompasses the entire system. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "legato" is written in the right-hand part.

562 *crescendo molto*

This system contains measures 562 through 566. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "crescendo molto" is written in the left-hand part.

567

This system contains measures 567 through 571. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A slur is present under the right-hand part.

572

This system contains measures 572 through 576. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

577

This system contains measures 577 through 581. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A slur is present under the right-hand part.

585

First system of musical notation, measures 585-590. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

591

Second system of musical notation, measures 591-596. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity. A dotted line is present below the bass staff in the final measure.

maestoso, ma senza rallentare

597

Third system of musical notation, measures 597-602. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity.

603

Fourth system of musical notation, measures 603-608. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity.

612

Fifth system of musical notation, measures 609-614. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic complexity.

619

620

f

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Measure 619 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 620 continues the bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present in measure 620. A bracket labeled '8' spans the bottom of both staves.

620

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Measure 620 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 621 continues the bass line with chords. A bracket labeled '8' spans the bottom of both staves.

621

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Measure 621 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 622 continues the bass line with chords. A bracket labeled '8' spans the bottom of both staves.

643

f sempre

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Measure 643 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 644 continues the bass line with chords. A dynamic marking of *f sempre* is present in measure 644. A bracket labeled '8' spans the bottom of both staves.

654

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Measure 654 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 655 continues the bass line with chords. A bracket labeled '8' spans the bottom of both staves.

662

energico

sempre staccato

670

676

pesante

682

molto cresc.

688

* There are no ties in the autograph Ms. in the British Museum.

Csárdás macabre.

41

Totentanz

Allegro vivace (♩ = 76-100)

1881/82

12.

p marcato

una corda

poco a poco cresc.

tre corde

mp ben marcato

This page of musical notation consists of seven systems of staves. The first system features a piano part with the instruction *OTBAC.* and *sempre forte.* The second system includes the instruction *piu cresc.*. The third system is marked *ff marcato*. The fourth system contains the instruction *rit.*. The fifth system is marked *rit.*. The sixth system is marked *rit.*. The seventh system is marked *rit.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical staff 1: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 2: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 3: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 4: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 5: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 6: Treble and bass clefs with notes and rests.

Musical staff 7: Treble and bass clefs with notes and rests.

un poco cresc.

dolce e mesto

Lento e tempo
al tempo

*piu' diminuendo
e rallentando*

piu' mesto

ad libit.
R. M.

Erleidernde Fassung

p staccatissimo *simile*

p staccatissimo *simile*

una corda
una corda Pedale

una corda

Ostin. (Liszt):

staccatissimo

mf
mezzo vivace

staccato

Tempo primo
rinforz.

rinforz.

marcato

legato

dim.

un poco calando

piu dim.

Allegro

poco primo

p marcato

una corda

musical staff with notes and rests, including the instruction *poco a poco cresc.*

musical staff with notes and rests, including the instruction *tre corde*

musical staff with notes and rests, including the instruction *marcato*

musical staff with notes and rests

musical staff with notes and rests, including the instruction *cresc.*

musical staff with notes and rests, including the instruction *piu cresc.*

Musical staff 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word *marcato* is written above the treble clef. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word *tempo* is written above the treble clef. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with many beamed eighth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The staff ends with a double bar line.

* * *

6 49

rinfora.

un poco espr. *dolce armonico*

piu dim. *poco marcato*

meno Andate

ad 12.

Erläuternde Ausführung

Two staves of musical notation. The top staff begins with the dynamic marking *p* and the tempo marking *rit.*. The bottom staff begins with *p fortissimo* and *rit.*. Below the bottom staff, the text *una corda* and *una Pedale* is written.

Two staves of musical notation. The bottom staff includes the text *una corda* below it.

Two staves of musical notation. The top staff begins with the tempo marking *Andte (Lento)*.

molto vivace



poco a poco in tempo primo



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *lento* and *cresc. molto*. A large slur encompasses the first two measures.

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff.

Third system of musical notation, continuing the piece with a grand staff.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff. This system includes dynamic markings *p* and *x* below the notes.

musoso ma senza rall.

a tempo

rit. *Allegro*

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes the instruction "musoso ma senza rall." in the left hand. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a tempo change to "a tempo" and a dynamic marking of "rit. Allegro". The fourth system shows a dense texture with many notes. The fifth system continues with complex rhythmic patterns. The sixth system concludes the piece with a final cadence. There are three asterisks (*) at the bottom of the sixth system, one under each of the three staves.

Ossia *precipitando*

Extrait des Hornsopéra

B. P. 11766

Libro-Nr. 619-390/25-94
Verlag und Druck: VEB Fische- und Musikalien-Verlag, Leipzig, 11110157

BIBLIOGRAFÍA

1. Rue, Jean La; *Guidelines for style analysis*; Norton; N.York; 1970.
2. Muñoz Hernández, María del Rosario; *De los principios generales de la interpretación musical*; Tesis Lic. UNAM; México, 1976.
3. Valenzuela R., Miguel Arturo; *Optimización de la ejecución al piano, mediante el conocimiento de su tecnología de construcción, recursos sonoros, las modalidades del toque y la acústica del ambiente donde se toca*; Tesis Lic. UNAM; México, 1988.
4. Mathey, Tobias; *Musical interpretation*; Boston Music; USA.
5. Cone, Edward T; *Musical form and musical performance*; Norton; N.York; 1968.
6. Gira Balaguer, Menens; *El romanticismo como espíritu de la modernidad*; Montecinos; España; 2da Ed.; 1988.
7. Motter, Diether de la; *La armonía*; Labor; España; 1989.
8. Lhevine, Josef; *Basic Principles in pianoforte playing*; Dover; N. York; 1972
9. Berry, Wallace; *Structural functions in Music*; Dover; Nyork, 1976
10. Gillespie, John; *Five centuries of keyboard music*; Dover; N. York; 1985
11. Cortot, Alfred; *Curso de interpretación*; Ricordi; Buenos Aires; 1934
12. Sotzer, Félix; *Audición estructural*; Labor; N. York; 1982.
13. Gyorgy, Martín; *Hungarian folk dances*; Kner printing house gyoma; Hungría; 1974
14. Sadie, Stanley; *The new grove dictionary of music and musicians*; (s.p.l.)
15. Hofman, Josef; *Piano playing: with piano questions*; Dover.
16. Alfonso, Javier; *Ensayo sobre la técnica trascendental del piano*. Union Musical Española; Madrid.
17. Gering, Reginald; *Famous pianist and their techniques*; Luce; Washington
18. Fuentes, Juan; *Fundamento científico de la armonía y técnica pianística moderna*; MEX. SEP.
19. Cooke, James; *Great pianist on piano playing*; Phil Theo Presser.
20. Riemann, Hugo; *Fraseso musical*; Labor; (s.p.l.)

21. Wolf, Konrad; *The teaching of Arthur Schnabel: a guide to interpretation*; London
Faber
22. Thurston, Dart; *The interpretation of music*; Harper, N. York
23. Ferguson, Howard; *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century*;
Oxford Press; Londres.
24. Bartok; *Escritos sobre música popular, s.XXI*; 1979
25. Haraszti, Emilio; *La música húngara*; Schapire; Buenos Aires
26. Searle, Humphrey; *The Music Of Liszt*; Dover, N.Y. 1966
27. Randel, M; *Diccionario Harvard de la Música*; Diana
28. Scholes, P; *Diccionario Oxford de la Música*; EDHASA/HERMES/SUDAMERICANA