



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**



EL COMPOSITOR COMO PIANISTA, OBRAS DE:
LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRANZ LISZT, RICARDO CASTRO Y
SERGEI PROKOFIEV

TESINA QUE
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA - PIANO
PRESENTA

RODRIGO GARCÍA VARGAS

ASESORA PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
MTRA. ANIKÓ KRISZTINA DELI

ASESORA PARA EL TRABAJO ESCRITO:
MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Agradezco a Dios por darme la oportunidad de dedicar mi vida al servicio de la música.

Le doy gracias a todos mis amigos y maestros que me han guiado y acompañado en este proceso tan difícil pero feliz en mi vida.

Gracias a mi papá que me apoyó con mis decisiones y a mi mamá que siempre me ayudó en todo lo necesario, preocupándose a veces más que yo mismo y exigiéndome siempre lo mejor de mí en todos los aspectos. Gracias también a mis hermanos, que me soportan con mis locuras y me respetan aunque seamos muy diferentes.

Gracias a Gerardo Huerta, quien me inició en el piano y me impulsó para seguir estudiando.

Gracias a mi amigo Charly Amézquita, quien a pesar de la distancia, siempre ha sido noble y en él encuentro una persona de total confianza.

Gracias a mis amigos de la Facultad de Música, en especial a David que me ayudó desde que inicié a una edad corta con compañeros mayores, a Arturito que siempre me ofreció su apoyo en lo que necesitara y a Lalo, que me ayudó en uno de los momentos más difíciles de mi vida, haciéndome crecer y superar una situación que me cambió la perspectiva ante las cosas. Los tres me enseñaron tanto de la música y de la vida que estoy agradecido infinitamente.

Gracias a Carmen Lira, que me apoyó en momentos personales sumamente difíciles, aunque las situaciones de la vida nos alejaran.

Gracias a la Maestra Concepción Morán, que me ayudó en la elaboración de este trabajo.

Gracias a la Maestra Verónica Murúa, que me inició en el mundo del canto. También gracias a Cafe y a Brenda que han confiado en mí para sus proyectos personales y han impulsado mi carrera como pianista acompañante.

Gracias al Maestro Andrés Sarre, en los últimos meses me ha demostrado ser un gran amigo y maestro.

Gracias a la Maestra Rocío Viruega, que me dio la mano en uno de los momentos más inciertos de mi carrera.

La formación musical es un estilo de vida, un músico vive alrededor del arte, dedicamos horas y horas para perfeccionar lo que amamos. En mi carrera he tenido la oportunidad de conocer a grandes maestros, pero yo debo todo lo que soy como pianista a dos personas. Gracias al Maestro Jesús María Figueroa, él me enseñó a amar la música, a vivirla y a ser siempre humilde ante ella.

Finalmente, estoy infinitamente agradecido con la Maestra Krisztina Deli, ella confió en mi cuando otros no lo hicieron. Me ayudó con cuestiones personales, me orientó en situaciones difíciles y ha respetado mis decisiones. En ella encontré una guía musical y personal que no me permite ser autocondescendiente y siempre exige más de mí, proyectando su confianza en que puedo dar más. Muchas gracias Maestra.

Gracias a todos, esto y más es por ustedes, amigos...

Índice

Resumen	1
Introducción	2
1. El compositor como pianista virtuoso entre el final del siglo XVIII y el siglo XX....	5
2. Sonata en Do mayor Op.53 “Waldstein” de Ludwig van Beethoven.....	13
2.1 Características del Clasicismo en la música occidental.....	13
2.2 Datos biográficos de L. van Beethoven (1770-1827).....	15
2.2.1 Mecenazgo a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.....	18
2.2.2 Beethoven como intérprete	20
2.3 Las sonatas de Beethoven.....	26
2.3.1 Beethoven hacia el año 1804.....	27
2.3.2 Análisis y propuestas interpretativas de la Sonata Op.53 “Waldstein”.....	28
3. Rapsodia Española S. 254, R. 90 de Franz Liszt	40
3.1 Características del Romanticismo musical	40
3.2 Semblanza sobre la vida de F. Liszt (1811-1886).....	41
3.2.1 Del niño prodigio al pianista más virtuoso del mundo.....	47
3.2.2 Liszt el compositor consagrado.....	52
3.2.3 Innovaciones técnicas pianísticas de Liszt.....	54
3.3 La rapsodia y otras formas musicales libres como expresión romántica.....	59
3.3.1 Análisis y propuestas interpretativas de la Rapsodia Española.....	60

4. Vals Capricho Op.1 de Ricardo Castro	67
4.1 Influencia del romanticismo europeo en la música mexicana en la segunda mitad del siglo XIX	67
4.2 El auge de los bailes de salón en México en la segunda mitad del siglo XIX.....	68
4.3 Semblanza de la vida de Ricardo Castro (1864-1907).....	69
4.3.1 Castro el pianista virtuoso.....	71
4.3.2 El inicio de una carrera brillante: Vals Capricho Op.1.....	77
4.3.3 Análisis y propuestas interpretativas de la obra.....	78
5. Concierto para piano y orquesta no. 1 en Re bemol mayor Op.10 de Sergei Prokofiev.....	83
5.1 Tendencias musicales en la primera mitad del siglo XX.....	83
5.2 Semblanza sobre la vida de Sergei Prokofiev (1891-1953).....	85
5.2.1 Un nuevo lenguaje que surge de la realidad del siglo XX.....	89
5.2.2 El camino profesional de Prokofiev para convertirse en un buen pianista.....	92
5.3 Los cinco conciertos para piano de Prokofiev.....	96
5.3.1 Análisis y propuestas interpretativas del Concierto para Piano y Orquesta en Re bemol mayor Op. 10.....	98
6. Conclusiones	108
7. Bibliografía.....	109
8. Anexo 1: Programa de mano	118

Resumen

Este trabajo aborda la sonata en Do mayor Op. 53 “Waldstein” de Ludwig van Beethoven, la Rapsodia Española de Franz Liszt, el Vals Capricho Op.1 Ricardo Castro y el Concierto para piano y orquesta no.1 Op. 10 de Sergei Prokofiev. Cada uno de los capítulos está dedicado a la obra y su compositor, comenzando con una descripción del estilo al que la obra pertenece, continuando con datos biográficos del compositor, haciendo hincapié en sus características como intérprete, y finalizando con el análisis de la obra abordada.

Palabras clave: Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Ricardo Castro, Sergei Prokofiev, Clasicismo, Romanticismo, Romanticismo en México, Modernismo, pianista, virtuosismo, notas al programa.

Introducción

En el presente trabajo exploro cómo los compositores y pianistas de concierto Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Ricardo Castro y Sergei Prokofiev reflejan en sus obras su profundo conocimiento del piano, tanto desde el punto de vista técnico como sonoro. Las obras en las cuales me baso para mi investigación son la sonata en Do mayor Op. 53 “Waldstein” de Beethoven, la Rapsodia Española de Liszt, el Vals Capricho Op.1 de Castro y el Concierto para piano y orquesta no.1 Op. 10 de Prokofiev.

Al principio del siglo XVIII, empezó la separación entre las funciones del compositor e intérprete, esta separación se hizo más evidente a lo largo del siglo. La búsqueda de la perfección en el manejo del instrumento, el desafío de un virtuosismo superior que necesita total dedicación de energía y tiempo causó que para los años 30 del siglo XIX, el intérprete, que domina su instrumento, en nuestro caso el piano, se convirtiera en símbolo de la opinión individual, incluso dando un giro personal a la obra. Aquí podríamos mencionar a Sigismund Thalberg, Carl Tausig o Eugen d’Albert quienes construyeron sus exitosas carreras como pianistas y no como compositores.

Sin embargo, no es el caso de los cuatro compositores, Beethoven, Liszt, Castro y Prokofiev, de quienes interpretaré piezas en mi examen público. Sus carreras se iniciaron como talentosos pianistas y sus habilidades interpretativas determinaron sus composiciones para el instrumento.

Ludwig van Beethoven, quien fuera la tercera generación de una familia de músicos en el siglo XVIII, después de la muerte de Mozart, logra ascender a la fama como el mejor pianista de su época.¹ Se sabe que desde joven Beethoven tenía habilidad para improvisar y una excelente técnica pianística, aunque poco ortodoxa. La sonata en Do mayor Op. 53 “Waldstein”, que fue escrita en 1804, refleja no nada más esa técnica revolucionaria, sino su gran interés por el carácter heroico inspirado por Napoleón. La sonata presenta recursos técnicos complejos y la dificultad de conservar un carácter rítmico preciso durante una duración de aproximadamente 25 minutos. Beethoven aplica

¹ Beethoven desde los 90s vivía en Viena, ciudad que se consideraba como la capital musical de Europa.

un elemento técnico nuevo, el efecto del *glissando* con octavas en la mano derecha, cuya interpretación hábil causó un efecto cautivador sobre el público por el resultado de las habilidades técnicas del compositor más que las posibilidades que el instrumento de la época le permitían. No por casualidad es que Beethoven entabló una amistad duradera con Carl Czerny a quien le agradecemos los miles de estudios técnicos para desarrollar la técnica pianística. El padre del joven Liszt sabía que el Maestro Czerny era conocido por ser un gran instructor en el piano y solicitó a Czerny para que le diera clases de piano a su hijo prodigio.

En pocos años Franz Liszt, el pianista húngaro, fue considerado por los críticos de la época como el más grande de todos los tiempos. La facilidad con que manejaba su instrumento y el dominio de las dificultades con que presentaba los recursos técnicos más complejos en el piano, asombraron a los contemporáneos y lo llevaron a la fama mundial. Como parte de la práctica virtuosa, hizo una gran cantidad de transcripciones de otros compositores, tales como, las 9 sinfonías de Beethoven y fue insuperable en sus improvisaciones. Estas improvisaciones, más tarde transcritas, dan una idea del talento virtuoso de Liszt y aportaron elementos importantes al desarrollo de las formas libres de composición. Así nacieron las Rapsodias Húngaras y la Rapsodia Española, que ejemplifican los elementos virtuosos utilizados en sus conciertos, aplicando el uso de coloraturas, terceras, décimas, octavas, acordes, escalas, trinos y saltos atrevidos, entre otros efectos. Logró asombrar al público y el impacto era tal, que la gente veía a Liszt con tanta admiración en ese entonces, como a una superestrella de pop hoy en día.

Las obras y la fama de Liszt causaron gran impacto incluso en lugares lejanos, así como en México. El joven pianista y compositor mexicano, Ricardo Castro decidió seguir los pasos de Liszt, componiendo con cadencias virtuosas su Vals Capricho Op.1 y convirtiéndose en uno de los mejores exponentes del Romanticismo de este país.

Mientras Castro empezaba su carrera como solista presentando el repertorio pianístico romántico en numerosos conciertos, y en Francia, Debussy y Ravel marcaban las nuevas tendencias, pintando el impresionismo con notas y técnica pianística reformada, en la parte este de Europa surgían ideas más cautivadoras. Jóvenes compositores como Igor Stravinsky y Sergei Prokofiev en Rusia, o Béla Bartók en Hungría enriquecerán el

repertorio pianístico con importantes obras que demandarán una nueva manera de tocar el piano. Aunque el clasicismo musical fuera la referencia para las formas musicales utilizadas por el joven Prokofiev, tal como sucede en el Concierto para piano y orquesta no.1, dejará a un lado el sonido romántico mientras seguirá la tradición virtuosa de los grandes pianistas del siglo XIX.

En mi trabajo escrito, abarco la carrera pianística de los cuatro compositores a través de las fuentes contemporáneas y el análisis de sus obras, donde busco los recursos musicales y técnicos virtuosos que podrían revelar sus características como intérpretes.

Con dichos análisis y sabiendo las capacidades y recursos técnicos de cada uno de ellos, podemos realizar una comparación en los estilos y con ello conocer más la evolución del compositor como pianista a lo largo del siglo XIX y XX.

1. El compositor como pianista virtuoso entre el final del siglo XVIII y el siglo XX

A lo largo de la historia de la música ha cambiado el acercamiento del público a la interpretación musical y al mismo tiempo la manera de componer ha ido evolucionando con el gusto de las generaciones. Grandes maestros marcaron la pauta en dichos gustos, sin embargo, hay quienes han logrado fusionar la composición con la interpretación. Hoy en día se les recuerda como excelentes compositores, mientras en el pasado fueron admirados por su habilidad interpretativa.

En la primera mitad del siglo XVIII la figura del intérprete y la del compositor iban de la mano. Tal es el caso de Johann Sebastian Bach, quien marcó un antes y después en la música. Si bien Bach no ejemplifica al virtuoso como el personaje que conocemos hoy en día, es decir, alguien que ejecuta públicamente obras con una elevada dificultad técnica, sus aportes a la interpretación fueron sobresalientes. El uso de la polifonía en sus improvisaciones y en su música escrita exigía mucha concentración. Las partituras de Bach reflejan la técnica utilizada en el clave, un instrumento de teclado de cuerda pinzada, cuyo mecanismo fino tenía poca resistencia, por lo que para tocarlo no exigía fuerza en los dedos de los intérpretes.

En el principio del siglo XVIII Bartolomeo Cristofori estaba diseñando un nuevo instrumento que “uniera la fiabilidad mecánica del clave con las posibilidades expresivas del clavicordio”² y nadie pensaba que pronto el clave sería sustituido por el fortepiano. Para los años 1770 el fortepiano llegó a ser un instrumento confiable pero los aficionados aristocráticos todavía apreciaban más el sonido íntimo del clavecín. Faltarían unas décadas más para que la rentabilidad de la construcción del fortepiano atrajera el poder adquisitivo de la burguesía y que el público en general pudiese escuchar el nuevo teclado en las grandes salas de concierto.

La técnica pianística fue desarrollándose gracias a compositores como Franz Joseph Haydn³ y Wolfgang Amadeus Mozart quienes comenzaron a explotar los recursos

² (Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Música, p. 24-25)

³ El primer instrumento de F. J. Haydn fue el violín, aunque posteriormente aprendería a tocar el clavecín.

técnicos del clave, más tarde del fortepiano, con el que nació un virtuosismo que se parece más a lo que hoy conocemos. La evolución del piano avanzó junto con la construcción del instrumento y aunque los cambios fueron paulatinos, éstos influyeron la manera de componer con el propósito de resaltar las características interpretativas en las obras.

Para los años 1790, los pianos comenzaban a adquirir mayor resistencia en las teclas y junto a estos cambios surgió un nuevo ideal sonoro que demandaba más fuerza de ejecución. Su representante más ilustre fue Ludwig van Beethoven. Su técnica e interpretación eran distintas a la de Mozart y Haydn, muchos contemporáneos la catalogaban poco ortodoxa, llena de “movimientos bruscos, una inaudita y a menudo desenfrenada fuerza expresiva, la búsqueda de un elevado volumen sonoro y un frecuente descuido de los detalles”⁴. Beethoven desde 1800 pudo experimentar en un piano Erard, que poseía un mecanismo más pesado y un sonido mayor que el del clave, mientras que al final de su vida, hacia 1820, tocaba un piano de la misma firma más novedoso, ya muy cercano a los que iban a utilizar los virtuosos románticos.

Sin embargo, la figura del pianista virtuoso como lo conocemos hoy nació en el principio del siglo XIX. La mecánica de los pianos llegó a ser muy similar a la actual, el sonido del instrumento comparándolo con los modelos del siglo XVIII aumentó exponencialmente, la introducción del doble escape hizo posible la repetición veloz de las teclas y los pedales pronto hicieron olvidar el sonido transparente del clasicismo.

Con la adquisición del piano “moderno” en masa surgieron los métodos de piano, obras de carácter didáctico en las que se pretendía solucionar problemas de interpretación por medio de estudios técnicos, ejercicios de dedos o lecciones. Los problemas para tratar iban desde los más simples como la posición de las manos o brazos hasta los más complejos como trinos, saltos o escalas en velocidad extrema.

Más allá de los métodos de piano, surgieron herramientas para fortalecer los dedos y manos y corregir sus posiciones, ejemplo de esto el Guiamanos de Kalkbrenner, que consistía en una barra que se colocaba paralela al teclado a una altura que se

⁴ (Chiantore, 2001, p. 159)

consideraba adecuada para las muñecas. El pianista debía apoyar el antebrazo sobre la barra y así los dedos y la muñeca serían los que actuaran para poder accionar el mecanismo del instrumento, quitando la interacción del brazo y el resto del cuerpo y dando ligereza al toque⁵. Otro ejemplo para ejercitar los dedos fue el Dactylion, un mecanismo de anillos conectados a pesas en los que el pianista introducía los dedos y al realizar una serie de ejercicios en el teclado con el peso añadido, se suponía que los fortalecería⁶.

Lamentablemente el exceso de estudio para fortalecer las manos llevó a personajes como el compositor Robert Schumann a sufrir lesiones graves sin poder recuperarse como pianista. Aun así, sus obras demandan excelente preparación técnica por parte del intérprete, como son los Estudios Sinfónicos, en donde busca colores y densidades orquestales por medio de diferentes elementos técnicos pianísticos.

Sabemos que pianistas concertistas como Clara Wieck, la esposa de Schumann, Franz Liszt, Sigismund Thalberg o Frederik Chopin, habían dedicado horas y horas diarias de su tiempo al estudio, buscando la perfección de la técnica pianística. Como resultado, el género del estudio, pieza técnicamente demandante, se transformó en la manifestación de la técnica pianística perfecta y tanto Liszt como Chopin compusieron decenas de estos. Los Estudios Trascendentales de Liszt, por ejemplo, reflejan la capacidad técnica del compositor mientras Chopin con sus Op. 10 y 25, desarrolla la idea musical en una manera lírica, haciéndolos parte del repertorio pianístico obligado para los intérpretes actuales. Pero su pasión por la técnica pianística difería con la de Schumann, sin estar de acuerdo con la exageración para fortalecer las manos, el mismo Chopin escribió en 1830:

“Durante mucho tiempo se ha actuado contra natura ejercitando los dedos con el fin de darles una fuerza igual. Ya que cada dedo tiene características diferentes, es preferible no intentar destruir el encanto de la sensibilidad propia de cada dedo, sino desarrollarla. Cada dedo, según su conformación, posee una fuerza determinada: el pulgar es el que tiene más, siendo el más grueso, el más corto y el más libre; el 5º

⁵ (Chiantore, 2001, p. 243-249)

⁶ (Ibíd., p. 252-255)

recibe (su fuerza) al representar el otro extremo de la mano; el 3º es el central y el (mejor) punto de apoyo, luego (viene) el 2º y, por último, el 4º, el más débil y el siamés del tercero, estando ligado a él por un mismo ligamento, y que se quiere a toda costa separar del tercero, una cosa imposible y, gracias a Dios, inútil”⁷.

La nueva generación de pianistas poseía un repertorio bastante amplio, hasta varios cientos de obras al mismo tiempo, lo que necesitaba una excelente lectura a primera vista, una habilidad indispensable de aprender rápido miles de páginas de memoria. Teniendo estas cualidades en cuenta, podemos explicar los éxitos de concertistas como Clara Schumann, que aparte de dar conciertos tenía que cuidar a sus ocho hijos y dar clases en el Conservatorio Hoch.

Para algunos pianistas la composición ya no era prioridad, para los años 1840 había suficiente repertorio para piano y como consecuencia la improvisación iba perdiendo poco a poco su importancia. Anton Rubinstein⁸ por ejemplo, quien era contemporáneo y rival digno del mismo Liszt, y a quien algunos definían como el mejor pianista del siglo XIX, no trascendió como compositor y no se le recuerda con la misma impresión que al compositor húngaro. Sin embargo, siguió habiendo pianistas dedicados a la composición, tal fue el caso de Brahms, que, aunque no estaba interesado en hacer carrera como pianista, se reconocía como intérprete destacado. Su aportación al repertorio consiste en trabajos de música de cámara, variaciones para piano, sonatas, intermezzos y sus conciertos para piano y orquesta. Pero podemos mencionar otros compositores contemporáneos que fueron excelentes pianistas, como Grieg, quien estuvo en contacto con Liszt mostrándole su Concierto para Piano y Orquesta no. 1; o Mendelssohn, cuyas Canciones sin Palabras dan testimonio de la intención de lograr un sonido *cantábile* en el piano imitando la voz humana.

La tradición de la figura pianista-compositor no desapareció por completo a lo largo del siglo XIX y algunos pianistas hacia el final del siglo siguieron componiendo e interpretando sus propias obras. Una nueva generación compuesta por Claude A.

⁷ (Chiantore, 2001, p. 255, Cita a Chopin; Esquisses pour une méthode de piano, 1993, pp. 74 y 76)

⁸ Anton Rubinstein (1829, Vikhvatnets, Transnistria-1894, Peterhof) fue un pianista virtuoso, compositor y director de orquesta ruso, considerado el mayor rival de Liszt.

Debussy, Maurice Ravel, Alexander Skriabin, Béla Bartók, Sergei Rachmaninov y Sergei Prokofiev, por mencionar algunos, empezaron a utilizar sus conocimientos de manejo del instrumento en función de crear efectos sonoros que eran parte de un nuevo lenguaje que trataba al piano como instrumento percusivo-melódico imitando el ruido urbano de la vida moderna.

Con la ayuda de los rollos de pianola y del fonógrafo, por primera vez en la historia de la música se hizo posible grabar a los compositores interpretando sus propias obras. Conocemos grabaciones de rollos de pianola de Debussy⁹ y Skriabin¹⁰ y es interesante escuchar sobre todo las agógicas propuestas por ellos mismos. Lamentablemente la dinámica poco pudo ser almacenada en estos rollos por su funcionamiento mecánico.

El fonógrafo ya brindaba información bastante fiel y podemos apreciar en las grabaciones de Rachmaninov¹¹ su sonido robusto y capacidad para que una melodía escondida resaltase entre varias voces. De igual forma, si reproducimos el Concierto para Piano y Orquesta no. 3 interpretado por Prokofiev¹² comprendemos su búsqueda por un toque poderoso y ágil, o cuando escuchamos las grabaciones de Bartók¹³, podemos darnos cuenta de su sonido áspero y disciplinado. Cada uno de ellos buscaba un propio estilo de interpretación y manifestaron su personalidad en las ejecuciones que por suerte quedaron grabadas para el futuro.

La búsqueda de la perfección técnica, o de acercarse lo más posible al estilo de épocas anteriores, así como de imprimir un sello interpretativo personal en las obras, han hecho

⁹ Claude Debussy plays Debussy | Clair de Lune | Préludes | Images | Estampes | Arabesques | Rêverie (Consultado de https://www.youtube.com/watch?v=W3NX_TrxfVvk)

¹⁰ Alexander Scriabin plays Scriabin (Consultado de https://www.youtube.com/watch?v=xgD8Qq01CxY&list=RDxgD8Qq01CxY&start_radio=1&t=0)

¹¹ Rachmaninoff plays Piano Concerto 2 (Consultado de <https://www.youtube.com/watch?v=pBx-tr1FDvY>)

¹² Prokofiev Plays His Piano Concerto#3 in C Major-Op 26 (Consultado de <https://www.youtube.com/watch?v=oYIpsAZYhxc>)

¹³ Bartók plays Bartók: Piano Concerto No. 2 Sz. 95 (five fragments) (Consultado de https://www.youtube.com/watch?v=nMRZE_MzLVw)

que la idea de interpretación se amplíe, respondiendo a diferentes gustos y movimientos estéticos.

Así es posible que los intérpretes actuales, que se destacan en la música romántica y ejecutan a la perfección los estudios de Chopin o Liszt en un piano moderno, cuyo peso es mayor al de los instrumentos en que estaban pensados, no son los mismos a los que hoy en día interpretan, históricamente informados, música barroca en un clave, es decir, las posibilidades para los intérpretes se ampliaron de manera exponencial.

La variedad de estilos de interpretación ha causado que el pianista virtuoso tenga muchas vertientes. Un buen ejemplo es la improvisación, que reapareció en el siglo XX por el jazz, un género que a su vez ha influido en la música de concierto y ha tomado importancia en los últimos 100 años. Incluso pianistas compositores como Ravel o Gershwin exploraron este género, fusionándolo con la música de concierto.

El siglo XX definitivamente prefirió a los pianistas virtuosos que, aunque no fueran compositores, tuvieron gran impacto en la historia de la música, así como la generación de los rusos Emil Gilels y Sviatoslav Richter, quienes inspiraron a Prokofiev para componer algunas de sus sonatas, como la séptima que estrenó Richter¹⁴ y la octava, Gilels¹⁵, ambos con un estilo de interpretación pulcro. Richter, con imaginación y un sonido poderoso, siempre tuvo la respetuosa idea de que no valía la pena interpretar públicamente obras que otros ya habían tocado inmejorablemente como era el caso de la Sonata No.3 de Prokofiev interpretada por Gilels. Ambos eran amigos de otro pianista legendario, Vladimir Sofronitsky, a quien consideraban un maestro, un excelente intérprete de Scriabin, muy expresivo, pero sin interés en la música grabada. Resalta la elegancia del italiano Arturo Benedetti Michelangeli, cuyo cantábile intenso predominaba en sus interpretaciones, como se puede ver en su interpretación de la Sonata Op. 35 de

¹⁴ Prokofiev / S. Richter, 1957: Piano Sonata No. 7 in B flat major, Op. 83 - Artia LP

(Consultado de <https://www.youtube.com/watch?v=NNb1qYqWP0E> (No es la grabación del día del estreno)

¹⁵ Emil Gilels plays Prokofiev Sonata No. 8 in B flat Op. 84

(Consultado de https://www.youtube.com/watch?v=W7xxf_DGkBw) (No es la grabación del día del estreno)

Chopin¹⁶, o podemos mencionar al húngaro Ernő Dohnányi quien aparte de que fuera compositor, sobresalió con su virtuosismo como intérprete y poseía una gran habilidad pedagógica, o el polaco Arthur Rubinstein, quien con su amplio repertorio e interpretaciones finas, fuera una de las más influyentes personalidades en el ámbito musical del siglo XX. No menos importante el ucraniano Vladimir Horowitz a quien recordamos por su brillante virtuosismo¹⁷ y el redescubrimiento de la obra de D. Scarlatti y M. Clementi.

Con las grabaciones difundidas a grandes masas por la radio, televisión y venta de discos, se comenzó a buscar una interpretación más limpia, sin errores y aspirando a la perfección. Glenn Gould quien abrió el camino con sus grabaciones de la obra completa de J. S. Bach y con ello surgió una nueva generación de pianistas. La grabación de los Estudios de Chopin de Maurizio Pollini reflejan la perfección absoluta¹⁸, ni más rápidos ni más lentos, en el tempo preciso, con todas las indicaciones dinámicas que Chopin escribió, o Zoltán Kocsis, quien interpretaba la obra completa de Bartók tomando en cuenta el análisis de las grabaciones del mismo maestro. Impresionante la capacidad mental y musical de Andrés Schiff, que interpreta la obra de J. S. Bach de inicio a fin de memoria, Grigori Sokolov que tras ganar el concurso Chaikovski se hizo de una fama internacional y posee un repertorio pianístico prácticamente completo, o Martha Argerich que incluye hasta el repertorio de música de cámara en sus conciertos.

Podríamos seguir mencionando a las más jóvenes estrellas del piano como Evgeny Kissin, Yuja Wang, Daniil Trifonov, Seong-Jin Cho, entre muchos otros que se dedican completamente a la interpretación, y cuyo repertorio cada vez más amplio abarca a todos los grandes compositores desde el siglo XVIII hasta los actuales. Con un repertorio que

¹⁶ Chopin: Sonata in B flat minor, Op. 35 - Arturo Benedetti Michelangeli (Consultado de <https://www.youtube.com/watch?v=FXENttHDurQ>)

¹⁷ Horowitz Rachmaninoff 3rd Concerto Mehta NYPO 1978 (Consultado de https://www.youtube.com/watch?v=D5mxU_7BTRA)

¹⁸ Chopin - Études op.10 - Pollini M. - ca.1956 – Milano (Consultado de <https://www.youtube.com/watch?v=FSilcTeXJ10>)

día a día crece, en el que los virtuosos incluyen en su catálogo la música de cámara; la separación del intérprete y el compositor cada vez se ha hecho más evidente.

2. Sonata en Do mayor Op.53 “Waldstein” de Ludwig van Beethoven

2.1 Características del Clasicismo en la música occidental

El término Clasicismo ha sido aplicado para el estilo predominante en el arte de la segunda mitad del siglo XVIII y el principio del XIX en Europa. Las normas de este estilo están basadas en el equilibrio proporcional y en la importancia del hombre como medida primordial ante el resto de las cosas. Las ideas fueron retomadas de los antiguos griegos y romanos, de ahí que esta corriente estilística haya tomado por nombre “Clasicismo” y se defina por ser una disciplina formal cuyo objetivo artístico sea trascender como modelo de excelencia¹⁹.

Mientras la pintura clásica se caracteriza por sus planos bien definidos y un colorido orgánico con representaciones naturales, la arquitectura neoclásica se auto determina mediante la perfección en las figuras geométricas y sus proporciones bien balanceadas, y sugiere el regreso de la ideología Clásica Griega y Romana²⁰.

En la música clásica predominó el uso de la textura homofónica, la melodía resaltada, cadencias perfectas y modulaciones sencillas, así como el uso de las formas simétricas. Cuatro de los hijos del genio barroco Johann Sebastian Bach, Wilhelm Friedemann²¹, Carl Philipp Emanuel²², quien fue el más virtuoso de los cuatro, Johann Cristoph Friedrich²³ y Johann Christian^{24 25} representaron un claro ejemplo para el surgimiento de una nueva generación de compositores.

Johann Christian escribió óperas en italiano, y fue el que más se alejó de la música luterana religiosa, entre sus influencias está la Orquesta de Mannheim, considerada la

¹⁹ (Heartz, D. & Brown, B. A. (2001). Classical. *Grove Music Online*)

²⁰ (Arkiplus. Arquitectura neoclásica. Recuperado de <https://www.arkiplus.com/arquitectura-neoclasica>)

²¹ Wilhelm Friedemann Bach (Weimar, 22 de noviembre de 1710-Berlin, 1 de julio de 1784)

²² Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 8 de marzo de 1714-Hamburgo, 14 de diciembre de 1788)

²³ Johann Cristoph Friedrich Bach (Leipzig, 21 de junio de 1732-Bückeburg, 26 de enero de 1795)

²⁴ Johann Christian Bach (Leipzig, 5 de septiembre de 1735-Londres, 1 de enero de 1782)

²⁵ (Wolff, C. & Emery, W. & Wollny, P. & Leisinger, U. & Roe, S. (2001). Bach family. *Grove Music Online*)

mejor orquesta en Europa en el siglo XVIII y que él alguna vez escuchó de primera mano. Esta orquesta se fundó cerca de 1723, pero encontró su apogeo entre 1740 y 1778, la escuela o estilo por el que se caracterizaba, destacaba por la disciplina interpretativa que los integrantes siguieron. Por ejemplo, Johann Stamitz, el primer violinista de la orquesta acomodaba las arcadas en su sección en una manera novedosa que exigía a todos los violinistas a realizarlas igual y marcó tendencia en el trabajo orquestal en Europa. En la sección de alientos tocaban músicos destacados como el flautista Wendling, el oboísta Ramm o el fagotista Ritter, todos virtuosos de sus instrumentos²⁶. La agrupación frecuentemente aplicaba amplios crescendos o abruptos diminuendos y prefería los grandes gestos, a veces exagerados, pero que llegaron a influir en la interpretación orquestal europea. La novedosa sonoridad de la orquesta impactó incluso a Mozart y Beethoven, este último conoció la orquesta en una gira por Bonn, su ciudad natal.

Haydn, Mozart y Beethoven, los tres compositores más importantes del clasicismo musical utilizaron la forma sonata como base principal para las sinfonías, cuartetos de cuerda, dúos, tríos y sonatas para piano que en su mayoría siguen una estructura sólida y simétrica a prueba del tiempo.

Haydn compuso 104 sinfonías a lo largo de su vida y por ello se le consideraba el “padre de la sinfonía”. Mozart a parte de los géneros clásicos como sinfonías y conciertos para solistas y orquesta, como sus 27 conciertos para piano y orquesta, siguió la moda de la época y se inclinó hacia la ópera, componiendo 22 óperas. La obra de Beethoven abarca 32 sonatas para piano, cinco conciertos para piano y orquesta, nueve sinfonías, la ópera Fidelio y una gran cantidad de música de cámara. Los tres compositores fueron excelentes tecladistas y su legado fue vital para el desarrollo del instrumento.

Alrededor de 1775, apareció una nueva corriente artística, aunque fugaz. El *Sturm und Drang*²⁷ presentaba características imaginativas y fantásticas en las sinfonías y sonatas con aires prerrománticos en tonalidades poco convencionales hasta entonces.

²⁶ (Würtz, R. & Wolf, E. (2001). Mannheim. Grove Music Online)

²⁷ Tormenta e ímpetu. Fue un movimiento artístico desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. Se les concedió a los artistas libertad de expresión, subjetividad individual y extremar la

La influencia de las corrientes artísticas relacionadas con la imaginación potenció la idea de querer decir algo mediante el arte, aunque uno no fuera un artista profesional, la expresión cobró importancia y la producción de obras musicales a gran escala animó el negocio de las partituras resultando en que la música se distribuyera en toda Europa. Artaria & Co., fundada en Viena, fue una de las firmas editoriales más importantes y gracias al desarrollo de las líneas de correo, la distribución fue relativamente fácil para una demanda creciente de intérpretes aficionados y profesionales que tendrían acceso casi inmediato a las novedades musicales.

2.2. Datos biográficos de Ludwig van Beethoven (1770-1827)

El abuelo de Beethoven, Lodewijk van Beethoven, fue un excelente músico con una gran reputación. Cantante de la corte de Bonn, con tesitura bajo, y posteriormente maestro de capilla en Bonn. Aunque murió cuando Ludwig sólo tenía tres años, con su carrera exitosa fue una fuerte inspiración para su nieto²⁸ quien es probable que escuchara historias de los que lo habían conocido.

El padre de Beethoven, Johann, era un tenor, también cantante de la corte, quien se casó con Maria Magdalena Keverich, descendiente de una respetable familia alemana²⁹. Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania, donde comenzó a estudiar música con su padre. Más tarde, continuó sus estudios musicales con Christian Gottlob Neefe, un músico de la corte con quien perfeccionó el tocar el clave, el órgano, el violín y también tomó clases de dirección. A los 15 años, por el alcoholismo de su padre que casi arruina a su familia, Ludwig tuvo que ayudar económicamente trabajando en la corte como asistente de su maestro. Entre tantos problemas financieros Beethoven se hizo cercano a los Breuning, una familia adinerada que lo acogió. Conoció a una de

emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética.

²⁸ (Van Boer, B. H. (2012). *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Lanham, Md. Scarecrow Press, p. 65)

²⁹ (Mai, F. M. (2007). *Diagnosing Genius: The Life and Death of Beethoven*, p. 29-31)

las señoritas Breuning llamada Eleonore³⁰ quien se hizo muy cercana a él y resultó ser su primer amor en la adolescencia³¹.



El pequeño Ludwig van Beethoven. Recuperada de

http://www.stephaneisel.de/clubs/eisel/news/Beethoven13-jahre_Fotor.jpg

En 1792 llegó el momento en que Bonn ya no le ofrecía a Beethoven posibilidades para seguir creciendo como músico y el joven de 22 años partió a Viena para conquistar la capital de la música occidental de la época, donde viviría el resto de su vida, aspirando a seguir sus estudios musicales y darse a conocer como virtuoso y compositor.

Llegando a Viena logró ser discípulo de Haydn, aunque la relación entre los dos no era grata. Haydn viajó a Londres dos veces, la primera entre 1791 y 1792, y posteriormente en 1794 y 1795 y Beethoven se sintió apartado y abandonado, así buscó tomar clases con otros maestros, entre ellos Antonio Salieri y Johann Georg Albrechtsberger.

En cuatro años Beethoven se convirtió en un músico de renombre. Dio conciertos en una gira en Praga y se sentía muy bien con su carrera artística que iba en ascenso. En 1795

³⁰ Eleonore von Breuning (1771-1841) fue miembro de la Familia Breuning, que ayudó a Beethoven durante su periodo en Bonn. Su enamoramiento con Beethoven fue durante esa época, también fue una de las que escribió una carta al compositor en la serie de cartas dedicadas tras su partida a Viena.

³¹ (Mai, 2007, p. 33-34)

y 1796 se datan sus primeros trabajos importantes, entre los que resaltan sus sinfonías, la primera compuesta en 1796, sus sonatas para piano, las primeras tres sonatas del Op. 2 que se datan de 1795 y sus conciertos para piano y orquesta.

Entre 1801 y 1802, conoció y se enamoró de Guilietta Guicciardi, una condesa austriaca a quien le daba clases de piano. Beethoven ya era un compositor célebre que trabajaba en la Tercera Sinfonía y los conciertos para piano 3 y 4. Pero cuando la condesa se casó con otro compositor más joven y atractivo que Beethoven, aunque con menos talento, el genio de Bonn se sintió profundamente herido y su ánimo recayó aún más al experimentar el avance de su sordera.

Aunque Beethoven jamás se casó, se conocen varias mujeres importantes de su vida. Se involucró con la Condesa Marie Erdödy, una noble húngara y luego con Teresa von Brunswick, una pedagoga y musicóloga húngara con quien tuvo una relación duradera y a quien le dedicó la Sonata en Fa sostenido Mayor, Op. 78 "A Thérèse". En 1812, Beethoven terminó una nueva relación con la coleccionista de arte Antonie Brentano, mientras trabajaba en obras tan importantes como el Concierto para Piano y Orquesta op. 73 "Emperador", la Sexta Sinfonía y la Fantasía Coral op. 80.

En 1815, Carl, hermano de Beethoven, falleció víctima de tuberculosis. Ludwig solicitó la custodia de su sobrino Karl y peleó durante varios años con la viuda de su hermano. Los juicios que duraron hasta 1820 lo desgastaron y durante tres años y medio el compositor dejó de escribir por falta de tiempo y ánimo. Lamentablemente Beethoven y Karl nunca tuvieron una buena relación y para 1826 las discusiones y el carácter difícil de Beethoven hicieron más y más complicada la situación³². Incluso Karl tuvo un intento de suicidio ese mismo año porque según él, su tío no lo dejaba vivir.

Beethoven murió en Viena en marzo de 1827 a causa de cirrosis. Se estima que al funeral público en esa ciudad asistieron alrededor de diez mil personas³³. Entre ellas hubo personajes como Hummel, Czerny y Schubert, quien ayudó a cargar el ataúd.

³² (Mai, 2007, p. 74-90)

³³ (Kerman, J. & Tyson, A. & Burnham, S. G. & Johnson, D. & Drabkin, W. (2001). Beethoven, Ludwig van. *Grove Music Online*)



Tumba de Beethoven en Viena. Recuperada de <https://thumbs.dreamstime.com/b/beethoven-grave-vienna-central-cemetery-21809256.jpg>

2.2.1 Mecenazgo a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX

En el siglo XVIII e inicios del XIX, los apoyos económicos otorgados por aristócratas a artistas fueron símbolo de riqueza y estatus. Beethoven, siendo un artista importante, logró conseguir varios apoyos financieros a lo largo de su vida. Como tributo a sus mecenas, Beethoven les dedicaba obras, participó en conciertos privados y en algunos casos les dio clases de piano o composición. Entre sus mecenas más importantes encontramos a Rudolph (Johann Joseph Rainer von Habsburg-Lothringen), Archiduque

de Austria, el Príncipe Joseph Franz Maximilian Lobkowitz y el Conde Ferdinand Ernst Joseph Gabriel von Waldstein.

Desde niño, el Archiduque Rudolph de Habsburgo³⁴ mostró gran talento en la música, componía obras y a los 15 años ya se había presentado como pianista. Él y Beethoven se conocieron entre 1803 y 1804, y tuvieron una relación de gran estima. Rudolph estudió composición con Beethoven por más de dos décadas y el compositor le dedicó a su amigo obras como la Missa Solemnis, las sonatas “Les Adieux” y “Hammerklavier” y el trío “Archiduque”³⁵.

El Príncipe Lobkowitz³⁶, era un cantante con tesitura de bajo, famoso por ser mecenas también de Haydn. Conoció a Beethoven en un concierto en Viena en 1793 y se hicieron cercanos durante los siguientes años. El Príncipe le comisionó a Beethoven una orquesta en 1804 para estrenar la Tercera Sinfonía dedicada a Lobkowitz, como también las sinfonías 5, 6 y el Triple Concierto³⁷.

Mientras Rudolph y Lobkowitz apoyaban económicamente a Beethoven, la relación entre Beethoven y el Conde Waldstein³⁸ era una verdadera amistad que duró toda la vida. Se conocieron en Bonn y Franz Wegeler³⁹ describía a Waldstein como el mecenas más importante de la vida del compositor⁴⁰. El Conde fue uno de los principales aportadores para que Beethoven fuera a Viena y en la carta de despedida le mandaba sus mejores

³⁴ Rudolph de Austria (Florenca, 8 de enero de 1788-Viena, 24 de julio de 1831)

³⁵ (Kagan, S. (2001). Rudolph (Johann Joseph Rainer), Archduke of Austria. *Grove Music Online*)

³⁶ Príncipe Lobkowitz (Roudnice nad Labem, 7 de diciembre de 1772- Třeboň, 15 de diciembre de 1816)

³⁷ (Pošťolka, M. & Meredith, W. (2001). Lobkowitz family [Lobkowicz, Lobkovic]. *Grove Music Online*)

³⁸ Conde Waldstein (Dux ahora Duchcov en República Checa, 24 de marzo de 1762-29 de agosto de 1823, Viena)

³⁹ Franz Gerhard Wegeler (1765, Bonn-1848, Coblenza, Alemania) fue un médico alemán, quien desde la infancia fue amigo de Beethoven. Es recordado por la biografía que escribió del compositor que publicó once años después de la muerte de Beethoven. Los historiadores consideran sus memorias como una fuente de información importante y fiable sobre la vida del genio de Bonn.

⁴⁰ (Forbes, E. & Meredith, W. (2001). Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, Count von Waldstein und Wartenberg zu Dux. *Grove Music Online*)

deseos expresándole que sería el próximo hijo prodigio de Viena, “Con la ayuda de un fuerte trabajo vas a recibir el espíritu de Mozart de las manos de Haydn”⁴¹.

Waldstein tocaba el fortepiano; Wegeler relata que el Conde había aprendido la técnica de improvisar del mismo Beethoven⁴². Este último le dedicó una serie de variaciones para cuatro manos sobre un tema de Waldstein (WOO67) compuesta en 1792, su Ritterballet, presentado el 6 de marzo del 1791⁴³ y la Sonata en Do Mayor, Op. 53 “Waldstein”.



Conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein. Recuperada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Count_von_Waldstein.jpg

2.2.2 Beethoven como intérprete

La educación musical de Beethoven desde su niñez consistió en tomar clases de violín y viola, así como canto y teclado. Fuera de la música no recibió educación más allá de la elemental, en sus escritos aparecen faltas de ortografía, así como hay evidencia de sus carencias matemáticas.

⁴¹ (Kerman, et. al. 2001)

⁴² (Forbes & Meredith, 2001)

⁴³ (Kerman, et. al. 2001)

Su primera aparición pública como músico fue el 26 de marzo de 1778, en la que se presentó con Mademoiselle Averdonc, una contralto que estudiaba con el padre de Beethoven. En el concierto, su padre lo anunció como un niño de 6 años, aunque en realidad tenía 7. Beethoven interpretó algunos conciertos de piano y tríos, además de las obras en las que acompañó a la cantante⁴⁴.

A los once años empezó a trabajar en la corte, cuando su maestro Neefe dejaba Bonn para realizar alguna diligencia, Beethoven lo suplía en sus obligaciones como organista del coro y tocando el clavicordio en la orquesta⁴⁵.

El 2 de marzo de 1883 se escribió la primera noticia impresa sobre una presentación de Beethoven, que lo aclamaba por su fuerza y carácter, su excelente lectura de partitura y se decía que, de seguir así, podría llegar a ser el próximo Mozart⁴⁶. Aunque sus composiciones del periodo de Bonn son mayormente obras sin Opus, el periodo tiene relevancia ya que fueron sus años de formación, cuando compuso sobre todo variaciones, género en el que se destacaría a lo largo de su vida.

En 1787, hizo su primer viaje a Viena, donde Mozart lo escuchó y quedó sorprendido con sus improvisaciones, aunque ese viaje fuera corto debido a la enfermedad de su madre por la que tuvo que regresar a Bonn.

Al mudarse a Viena en 1792, Beethoven consiguió el éxito gracias a su habilidad como pianista e improvisador. Carl Ludwig Junker describió su “manera de tratar el instrumento totalmente diferente de cualquier otra”⁴⁷. A pesar de su éxito, Beethoven nunca estuvo interesado en una carrera como concertista, pero siempre tuvo curiosidad en todo lo relacionado con el manejo del piano y el virtuosismo.

En cuanto a su técnica, para Beethoven la correcta posición de las manos al tocar tenía que ver con “los dedos encorvados, las falanginas verticales y las yemas alineadas, con una postura de la mano cuadrada y compacta que facilitaba un movimiento digital preciso

⁴⁴ (Badura-Skoda, 2017, p. 455)

⁴⁵ (Badura-Skoda, 2017, p. 456)

⁴⁶ (Kerman, et. al. 2001)

⁴⁷ (Chiantore, 2001, p. 160)

y reducido”⁴⁸. La articulación era un aspecto importante de la sonoridad y la digitación estaba siempre en servicio de la articulación, por lo tanto, todas las digitaciones estaban señaladas en la partitura para tener alguna sonoridad resultante, a veces perlada, pero como el mismo Beethoven decía, a veces con “otra clase de joyería”⁴⁹. La articulación favorecía a la prosodia, la importancia de las notas largas y breves en la partitura muchas veces las trataba de tal manera, “como si se tratase de poesía clásica”⁵⁰. Esta cuestión de la métrica estuvo arraigada en el proceso creativo sobre todo del Beethoven maduro.

Como pianista siempre buscaba un sonido cantáble, como describe Schindler:

“A propósito de la manera de tocar, Beethoven siempre enseñaba la siguiente regla: Poned las manos sobre el teclado de forma que los dedos no necesiten levantarse más de lo estrictamente necesario. Éste es el único método mediante el cual el ejecutante puede aprender a generar el sonido y, de este modo, hacer que el instrumento cante”.⁵¹

La importancia del brazo tenía un papel fundamental en la acentuación, ayudó a tener una mayor variabilidad en el ataque y así tener una amplia posibilidad tímbrica. El uso de todo el mecanismo del brazo hizo que Beethoven fuera el primero en concebir la idea de “apoyar con firmeza”, misma idea que para la generación posterior de pianistas sería fundamental para poder desarrollar la nueva técnica romántica.

También es el primero en introducir, al menos explícitamente, el ya tan conocido movimiento en las ligaduras entre dos notas, en donde la muñeca baja en la primera nota, apoyando el sonido, y en la segunda nota se quita el peso y se toca hacia arriba, todo esto favoreciendo la ligadura⁵². La muñeca tenía que favorecer al legato, así el piano podía acercarse más al *legato* de un cantante o un instrumento de cuerda. El uso de la

⁴⁸ (Ibíd., p. 169)

⁴⁹ (Ibíd., p. 174, cita a Beethoven, carta a Czerny (Viena 1817) (en *Sämtliche Briefe*, vol. III, 1909/1911, p. 222)

⁵⁰ (Chiantore, 2001, p. 177)

⁵¹ (Ibíd., p. 175, cita a Schindler: *Biographie von L. v. Beethoven*, 1a ed., 1840; tras. Ingo. En Moscheles: *The life of Beethoven, 1841/1842*, p. 156. Las observaciones acerca de la ejecución padecieron, al igual que gran parte de esta biografía, una radical transformación al publicarse la 3ª ed., en 1860)

⁵² (Ibíd, p. 185-186)

muñeca afectaba todo el mecanismo del ataque, es decir, un movimiento de todo el brazo, la flexibilidad en la muñeca y la resistencia por parte de los dedos y trajo consigo el resultado sonoro cantáble.

Beethoven siempre estuvo en busca de un sonido propio, he ahí el porqué de su técnica, articulaciones extraordinarias y su manera de digitar. Dicho sonido no podía encontrarlo en ciertos instrumentos, como se ve en la carta escrita a Andreas Streicher, el constructor de pianos Stein, donde dice al fabricante que sus pianos nuevos eran demasiado buenos para él mismo, porque no le permitían los mecanismos tan avanzados la “libertad de crear mi propio sonido”⁵³.

Se contaba que cuando en 1796 Beethoven estaba en su visita con Sterkel⁵⁴, quien era conocido por la gracia y ligereza de su interpretación entre los altos círculos intelectuales de Viena, el joven Beethoven quedó impresionado por la facilidad técnica del pianista. Cuando Sterkel retó al joven de Bonn a que tocara sus variaciones Righini, Beethoven fue el que impresionó a todos cuando incluso improvisó algunas variaciones imitando el estilo de Sterkel⁵⁵.

Carl Czerny⁵⁶ y otros contemporáneos comparaban a Beethoven con Hummel⁵⁷, un destacado alumno de Mozart y Clementi que se presentaba por toda Europa. Czerny decía que Beethoven tocaba con fuerza, carácter, bravura y facilidad mientras que Hummel interpretaba con limpieza, distinción, elegancia y delicadeza y combinaba la

⁵³ (Chiantore, 2001, p. 176, cita a Beehoven: Carta a Andreas Streicher, Pressburg, 19 de noviembre de 1796 (*Beethoven Letters in America*, 1927, p. 182))

⁵⁴ Johann Franz Xaver Sterkel (Wurzburgo, Baviera, 1750-Wurzburgo, 1817) fue un compositor y pianista alemán considerado un virtuoso en aquella época.

⁵⁵ (Kerman, et. al. 2001)

⁵⁶ Carl Czerny (1791, Viena-1857, Viena) fue un pianista virtuoso, compositor y profesor austriaco. Tuvo entre sus maestros a Clementi, Hummel, Salieri y Beethoven y entre sus alumnos a Franz Liszt, Sigismund Thalberg, entre otros. Es reconocido por sus métodos y estudios para el piano.

⁵⁷ Johann Nepomuk Hummel (Bratislava, 1778-Weimar, 1837) fue un virtuoso pianista, compositor, profesor y director austrohúngaro. Fue considerado como uno de los mejores compositores y pianistas de su época. Fue alumno de Mozart.

manera de Mozart con la escuela de Clementi. Los admiradores de Hummel decían que Beethoven maltrataba el fortepiano y lo acusaban por no tener un carácter distinguido, que su pedal era confuso y sus composiciones artificiales, mientras que los admiradores de Beethoven comentaban que la interpretación de Hummel era monótona y débil y sus composiciones carecían de creatividad y parecían copias de los temas de Mozart y Haydn⁵⁸.

El contraste entre Beethoven y Hummel era impresionante, “la incompatibilidad entre la elegancia apolínea de uno y el dionisiaco ciclón expresivo de otro” según Chiantore, fue el punto de partida para la discusión de los gustos del público. En la manera de interpretar de ambos, se veía reflejado que “Hummel era un hombre rico, concertista famoso y pedagogo de moda, mientras que Beethoven se abrió camino con mucha dificultad”⁵⁹.

En sus memorias, Czerny describe a Beethoven como un pianista incomparable en la velocidad de sus escalas, dobles trinos, y todo tipo de recursos técnicos. También lo consideraba un pianista adelantado a su época, a tal grado que no encontraba un instrumento que le respondiera como él quería, como recordaba Czerny:

“Al igual que en su modo de componer, su manera de tocar se adelantaba a su época, y los pianos extremadamente secos e imperfectos de entonces (antes de 1810) a menudo no aguantaban su gigantesco estilo de ejecución. Es por este motivo por lo que el estilo puro y brillante de Hummel -perfectamente calculado para la moda de la época- resultaba más comprensible y más placentero para el gran público. No obstante, en pasajes lentos y sostenidos, la ejecución de Beethoven producía un efecto casi mágico en cada oyente y, por lo que sé, no ha sido jamás mejorada”.⁶⁰

Czerny también recuerda a Beethoven en cuanto a su postura al interpretar:

“Su comportamiento, al tocar, era magistralmente quieto, noble y bello, sin la más mínima mueca (sólo empezó a inclinarse hacia adelante a medida que la sordera avanzaba); sus dedos eran muy poderosos, no eran tan largos y se habían

⁵⁸ (Badura-Skoda, 2017, p. 462)

⁵⁹ (Chiantore, 2001, p. 173)

⁶⁰ (Ibíd., p. 168, cita a Czerny: anécdotas y notas sobre Beethoven (ms.: Deutsche Staatsbibliothek, Berlín), publicadas en la versión comentada por Georg Schünemann (*Beethoven Jahrbuch*, 1939) en *Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, 1963, Prólogo, p. 22)

ensanchado en las puntas, debido a tanto tocar[...] Cuando enseñaba, ponía mucho énfasis en la correcta posición de los dedos.”⁶¹

En cuanto a las habilidades de Beethoven como improvisador y lector a primera vista, Czerny también lo describe:

“Era tan sorprendente cómo leía rápidamente a primera vista cualquier composición (tanto manuscritos como grandes partituras) y lo bien que las tocaba. Bajo este aspecto era inigualable. Su ejecución era simplemente clara, nítida y severa [...] Tocaba magníficamente los oratorios de Händel, las óperas de Gluck [...] y las fugas de Sebastian Bach.”⁶²

Wenzel Tomaschek⁶³, quien escuchó a Beethoven tocar su sonata Op. 2 no. 2, improvisaciones sobre temas de Mozart y los dos primeros conciertos para piano (Do mayor y Si bemol), lo describió en sus memorias como el más grande de todos, aún después de escuchar a los virtuosos desde Mozart hasta los de 1840 como al joven Liszt⁶⁴.

A partir de 1800, a medida que avanzaba su sordera, Beethoven comenzó a utilizar cada vez más el peso del brazo en sus interpretaciones, esto para lograr un sonido mayor, en sus cuadernos de apuntes, como los manuscritos Wielhorsky y Kessler, que escribió entre 1802 y 1803, el empleo del brazo en sus ejercicios técnicos comienza cada vez más a acercarse al uso que se encuentra en los ejercicios de Liszt⁶⁵.

Para 1796, Beethoven fue reconocido como uno de los mejores pianistas en Europa e interpretó ante personalidades importantes, ejemplo de ello son los conciertos en

⁶¹ (Chiantore, 2001, p. 167, cita a Czerny: anécdotas y notas sobre Beethoven (ms.: Deutsche Staatsbibliothek, Berlín), publicadas en la versión comentada por Georg Schünemann (Beethoven Jahrbuch, 1939) en Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, 1963, Prólogo, p. 22)

⁶² (Ibíd., p. 167, cita a Czerny: Weitere Erinnerungen an Beethoven (publicadas en Cock's Musical Miscellany, 1852), en Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben, 1968, p. 47.

⁶³ Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) fue un compositor, pedagogo y pianista checo. Considerado uno de los maestros más importantes en Praga en aquella época.

⁶⁴ (Kerman, et. al. 2001)

⁶⁵ (Chiantore, 2001, p. 192)

Dresden, Berlín, Leipzig. Beethoven se presentó varias veces ante el rey de Prusia junto con el chelista Jean Louis Duport⁶⁶, con quien interpretaron las Dos Sonatas para Violoncello y Piano Op. 5. En otra ocasión Beethoven estrenó sus conciertos para piano y orquesta no. 3 y 4 como solista, así como la Fantasía Coral op. 80.

Beethoven buscaba una técnica anatómicamente realizable que también cumpliera con sus propósitos musicales y técnicas elevadas. Es decir “la ambición última de toda la técnica pianística: un sueño cuyas contradicciones pondría de manifiesto el tiempo y que Beethoven fue el primero en sentir como algo completamente suyo”⁶⁷.

En abril y mayo de 1814, Beethoven hizo sus últimas apariciones en público como pianista, con una sordera avanzada, que le había surgido casi 15 años antes. Más adelante se presentará ocasionalmente pero ya no como el gran virtuoso, sino como pianista acompañante⁶⁸.

2.3 Las sonatas de Beethoven

Beethoven compuso 32 sonatas a lo largo de su vida. Las dinámicas y sonoridades tímbricas de estas sonatas están pensadas en los instrumentos de una orquesta de mayor tamaño y densidad, aunado a esto, la sordera del compositor y sus cambios de humor repentinos fruto de las tendencias prerrománticas fueron plasmados en la partitura como se ve sobre todo en las últimas sonatas.

Si bien, sus primeras sonatas tienen un lenguaje clásico influenciado por Haydn y Mozart, ya tenían un sello característico del compositor, un amplio virtuosismo, reflejo de la capacidad pianística de Beethoven. Todas las sonatas llevan impreso algún carácter

⁶⁶ Jean-Louis Duport (París 1749-1819) fue un violonchelista y compositor francés. Al estallar la Revolución Francesa, decidió emigrar a Potsdam donde se reunió con su hermano, quien había dejado vacante la plaza de primer violonchelista de la corte de Federico Guillermo II de Prusia. En 1807 decidió regresar a París donde permaneció hasta su muerte, salvo por los cuatro años que permaneció como músico de cámara de Carlos IV de España en su exilio en Marsella entre 1808 y 1812.

⁶⁷ (Chiantore, 2001, p. 199)

⁶⁸ (Kerman, et. al. 2001)

distintivo de los acontecimientos personales de la vida del compositor, las últimas, por ejemplo, además del reto técnico que presentan, tienen un muy profundo sentimiento de tristeza, soledad y enfermedad, mismos que Beethoven vivía para entonces.

2.3.1 Beethoven hacia el año 1804

Los eventos en 1789 y los nuevos ideales de la Revolución Francesa⁶⁹ causaron impacto en la sociedad europea, que con preocupación observaría los acontecimientos en Francia. Beethoven admiraba a Napoleón Bonaparte, un líder joven con ideales políticos democráticos, y pensaba dedicarle una sinfonía en la que hace alusión a la imagen de los grandes héroes⁷⁰. Sin embargo, cuando Napoleón se coronó emperador, Beethoven decepcionado cambió la dedicatoria a Sinfonía “Eroica, para conmemorar el recuerdo de un gran hombre”.

Para el año 1802, Beethoven comenzaba a presentar signos de sordera, se sentía deprimido y con tendencia al suicidio. En su Testamento de Heiligenstadt se dirige a sus hermanos Carl y Johann y relata la evolución de su enfermedad y su desesperación ante tal padecimiento⁷¹. A pesar de su depresión, logró volver a concentrarse en la composición y cosechó éxitos importantes en su regreso a Viena.

Frutos de esta temporada fueron la Sinfonía en Mi bemol Mayor, Op. 55 “Eroica”, su ópera “Fidelio”, el Concierto para Piano y Orquesta en Sol Mayor Op. 58, el cual su sordera avanzada le impidió estrenar⁷². Cabe mencionar que su padecimiento obligó a Beethoven a buscar un toque más profundo con mayor uso del brazo para obtener una sonoridad más grande, que se manifiesta en su Sonata Waldstein. La obra que terminó

⁶⁹ Movimiento social que ocurrió en 1789 en Francia, donde se sentaron las bases de la democracia moderna y se rechazaron las normalidades del Antiguo Régimen.

⁷⁰ (Cooper, B. (2008). *Beethoven*. Oxford. Oxford University Press, p. 147-166)

⁷¹ Biografía de Ludwig van Beethoven. Testamento de Heiligenstadt. Recuperado de <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html>

⁷² (Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Música, p. 168)

en 1804 posee características heroicas sobre todo en el primer movimiento como la aspiración e idealismo en los pasajes líricos.

2.3.2 Análisis y propuestas interpretativas de la Sonata Op.53 “Waldstein”

Esta sonata del periodo heroico de Beethoven está dedicada al Conde Waldstein. Las obras vecinas son las 8 canciones del Op. 52 y la Sonata en Fa Mayor Op. 54, ambas con un carácter similar a la sonata Waldstein, cuyas características reflejan la utopía del héroe.

La Sonata Op. 53 “Waldstein” está conformada por tres movimientos, el primero con la clásica forma sonata, el segundo a manera de introducción para el tercer movimiento cuya forma es la de rondó sonata.

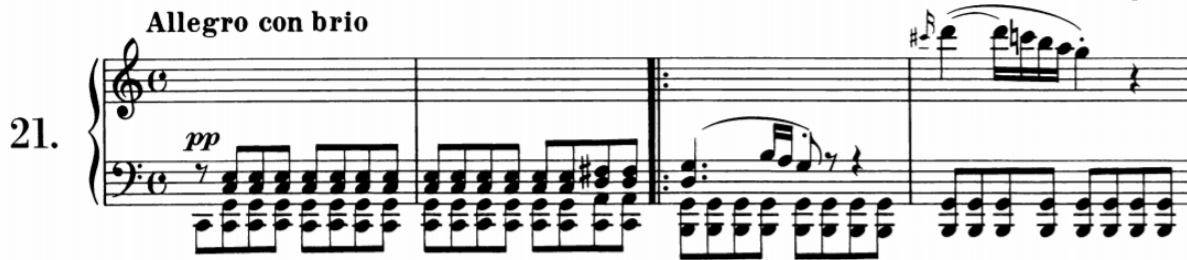
Un elemento que se encuentra presente en toda la sonata es la repetición, figura retórica que se relaciona con el heroísmo en cuanto a la constancia, además que musicalmente le da un carácter bélico, sobre todo en el primer movimiento, en el que el tema principal está compuesto por repetición de acordes. El segundo movimiento está conformado por la repetición del motivo principal, pero en distintas regiones tonales. El último movimiento tiene una gran cantidad de repeticiones en los arpeggios del acompañamiento.

Primer Movimiento

El *Allegro con brio* está en compás de 4/4 y en Do Mayor.

Exposición		
Sección	Compás	Características
Tema A (Principal)	1-13	En Do mayor, el periodo del tema tiene dos partes, la segunda vez aparece transportado a Si bemol y en su extensión hace una serie de modulaciones para quedar en un Sol mayor (dominante de Do)
Repetición de A	14-21	Misma tonalidad que la primera vez (Do mayor), pero en la repetición se presenta en re menor
Puente 1	22-34	Empleando el motivo de la escala que aparece en el tema A, desarrollándolo de una manera más virtuosa, hasta un acorde de Si 7 (dominante de Mi mayor)
Tema B Contrastante	35-42	Con carácter lírico, en Mi mayor, acordes cuyas voces se presentan como en un coral
Repetición de B	43-49	Variación del tema B con tresillos donde la melodía sobresale en la voz aguda
Puente 2	50-73	Esta sección es donde se retoma el carácter rítmico convirtiendo los tresillos en dieciseisavos (Mi mayor)
Tema C Contrasta con el Tema B	74-89	Con elementos del tema A (motivos de escalas) y de B (acordes largos, melódicos), hace una serie de modulaciones para entrar en el desarrollo

El primer tema A está conformado por acordes en corcheas repetitivas, novedoso para la época, ya que el compositor los utilizó en lugar de un tema melódico. El intérprete debe alcanzar la precisión rítmica, cuidar el tempo estable y mantener cierta proporción dentro del acorde.



L. van Beethoven, Sonata en Do mayor Op.53 Allegro con brio, cc. 1-4

En el tema B, Beethoven sigue la idea de los acordes al estilo coral alemán luterano, pero la voz superior claramente traza una melodía lírica, nostálgica en la tonalidad inusual de Mi mayor. Beethoven suele presentar el segundo tema con modulaciones poco convencionales, ocasionalmente utiliza relaciones por terceras como en este caso, no obstante, encontramos ejemplos cuando recorre la submediante o relativo menor, la mediente menor, la submediante bemol, la submediante mayor.⁷³



L. van Beethoven, Sonata en Do mayor Op.53 Allegro con brio, cc. 35-41

⁷³ (Webster, J. (2001). Sonata form. *Grove Music Online*)

Como el segundo tema es una progresión de acordes, para poder realizar el *legatto* entre los acordes resaltando la soprano como melodía, requiere digitación innovadora, como la sustitución de dedos en una tecla para no soltarla, o el uso de digitaciones en las que los últimos dos dedos se cruzan formando combinaciones como 5-4-5 o 5-4-3-5. Se recomienda practicar por voces separadas con la digitación original, luego juntar por combinaciones e ir añadiendo cada vez más voces hasta obtener, como ya comentamos, un buen *legatto* en el que el cantábile beethoveniano cobra vida.

Cuando en el Puente 2, los tresillos se transforman en dieciseisavos con carácter rítmico, aumenta la importancia del peso del brazo. Para no entorpecer la fluidez de debe quitar el peso antes de llegar a los dieciseisavos. Ayuda a la interpretación pensar en grandes grupos, tal vez blancas o incluso redondas, en lugar de marcar las negras del compás.

El tema C es del carácter contrastante, retoma el *Allegro con brio* y a través de modulaciones nos conduce al Desarrollo.

The image displays a musical score for the Sonata in D major, Op. 53 by Ludwig van Beethoven. It consists of two systems of music. The first system shows measures 75 and 76. The right hand (treble clef) features a complex sixteenth-note passage with a key signature of one sharp (F#). The left hand (bass clef) plays a series of chords, with a forte-piano (*fp*) dynamic marking. The second system shows measures 77 and 78. The right hand continues the sixteenth-note passage, and the left hand plays chords. The piece concludes with a final chord marked *fp*.

L. van Beethoven, Sonata en Do mayor Op.53 Allegro con brio, cc. 75-78

Desarrollo		
Sección	Compases	Características
Material del Tema A	90-111	Modulaciones y acumulación de tensión
Material del Puente 2	112-141	Modulaciones, liberación y acumulación de tensión
Introducción a la Re-exposición	142-155	Con material temático de A (motivos de escala), toda esta sección está en Sol mayor y consiste en un acorde extendido por muchos compases cuya función es después de tantas modulaciones volver a fijar la dominante (sol) para poder llegar con un carácter rítmico y preciso nuevamente a Do mayor

La sección del Desarrollo ocupa el material del Tema A y se convierte en la sección con mayor tensión y misterio de la sonata. El intérprete debe buscar diferentes matices basado en las indicaciones de la partitura, aunque el color de las tonalidades también sugiere ideas que reflejan el misterio. Es como si toda la fuerza y agilidad que el movimiento requiere se concentrara y se contuviera abajo de un volcán dormido que podría estallar en cualquier momento.

En la sección que se construye del material del Puente 2, Beethoven presenta arpeggios modulantes y exige al intérprete usar su imaginación para ofrecer un color distinto a cada armonía dentro del *forte* señalado en la partitura.

Re-exposición		
Sección	Compás	Características
Tema A	156-173	En Do mayor, igual que en la Exposición. Al final de esta sección aparece como distracción una nueva melodía de tres compases en Mi bemol mayor
Repetición de A	174-183	Do mayor, coincide con la Exposición
Puente 1	184-195	Empleando el motivo de la escala que aparece en el tema A, desarrollándolo en una manera más virtuosa, hasta un acorde de Mi 7 (dominante de La mayor)
Tema B	196-203	Con carácter lírico, en La mayor. Aquí se presenta la melodía organizada en distinta manera, los acordes son más densos por tener más voces que en la Exposición
Repetición de B	204-210	Regresa a la tonalidad original, al Do mayor
Puente 2	211-234	Mismo material que en la Exposición pero ya quedando en Do mayor, nuevamente se retoma el carácter rítmico
Tema C.	235-248	Mismo material que en la Exposición, finalizando en Re bemol mayor, que da pie a la Coda
Coda	249-302	En la Coda aparecen materiales del Tema A y de los puentes 1 y 2. Es la parte más virtuosa del primer movimiento, ya que hay numerosas escalas que se mezclan con los motivos del tema A. La sección final termina con una cadencia perfecta en Do mayor.

En la sección del tema B de la Re-exposición, tenemos más voces y acordes más amplios, por lo que el cuidado del pedal, digitación adecuada y la ligereza del brazo son indispensables.



L. van Beethoven, Sonata en Do mayor Op.53, Allegro con brio, cc 196-202

En la Coda, las escalas en la mano derecha tienen que ser tocadas con precisión para que la mano izquierda, quien tiene los motivos de los temas principales, pueda mantener el tempo correspondiente. La fluidez de todo el movimiento tiene gran importancia, incluso entre los cambios rítmicos bruscos, el intérprete siempre debe buscar la manera en que la música avance sin interrupciones lo que resulta una tarea difícil tomando en cuenta los problemas para lograr un *legatto* cantábile en una secuencia de acordes que requiere un movimiento vertical.

Segundo Movimiento

El *Adagio molto* está en compás de 6/8, en Fa Mayor, subdominante de Do Mayor y tiene una forma ternaria ABA'. El movimiento dura aproximadamente tres minutos a pesar de sólo tener 28 compases de extensión.

Segundo movimiento	
Sección	Compases
Tema A	1-9
Tema B	10-16
Tema A y cadencia que introduce al tercer movimiento	17-28

Este movimiento es buen ejemplo para poder imaginar el famoso cantábile beethoveniano, donde el brazo debe dejarse caer hasta la punta de los dedos y así su peso ayude a producir el sonido de la melodía. Las precisas indicaciones dinámicas que

Beethoven señala en la partitura, sobre todo en la sección B, sugieren una interpretación cuidadosa, ya que hay indicaciones de sforzatos y crescendos en lugares particulares, como sforzatos en tiempos débiles o dentro de un diminuendo.

En la sección A, la imitación de los colores orquestales sugiere que cada registro del teclado tiene el sonido de una sección instrumental particular, como los bajos, que pueden ser pensados como contrabajos y violonchelos o el registro medio, violas o cornos, y el registro agudo, maderas o violines. Para lograrlo, es necesario que el ataque sea pensado en cómo lo hacen esos instrumentos. Si bien físicamente es imposible atacar con un crescendo como un instrumento de aliento podría hacerlo, cosa que en el piano no sucede porque el ataque consiste en una percusión, es necesario que el intérprete imagine este crecimiento para que el sonido se aproxime las posibilidades dinámicas de cuerdas y alientos a lo largo de toda la frase.

El manejo del pedal requiere de especial atención de parte del intérprete, las armonías no pueden mezclarse. En la sección B, donde la melodía está en un registro grave, el cambio sutil del pedal debe favorecer la línea melódica por esa misma razón.

Tercer movimiento

El *Rondo. Allegretto moderato* se desarrolla en Do mayor y con compás de 2/4. Tiene la forma del rondó sonata, que consiste en un estribillo que se alterna con pasajes contrastantes llamados episodios, la estructura es ABACABA⁷⁴. Se le llama sonata porque contiene una Exposición en la primera parte ABA, Desarrollo en la parte C y Re-exposición en la segunda parte ABA. Tonalmente, también tiene las modulaciones que la forma sonata original, es decir, la Exposición comienza en la tónica y resuelve a una dominante, mientras que la Reexposición comienza en la tónica, pero permanece en ella hasta el final.

⁷⁴ (Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York. Oxford University Press, p. 642)

Tercer movimiento		
Sección	Compás	Características
EXPOSICIÓN		
Tema A	1-61	El tema consiste en una melodía lírica en Do mayor que se repite una vez más, pero presentada en octavas
Tema B	62-113	Es contrastante: rítmico con sus figuras arpegiadas en tresillos, parecidos al Primer Movimiento. Modula a La menor, pero regresa posteriormente a Do Mayor
Tema A	114-174	Repetición fiel en Do Mayor
DESARROLLO		
Tema C	175-238	El tema C se presenta en do menor tormentoso. Primero escuchamos un unísono poderoso y luego tresillos virtuosos acompañando una nueva melodía que se presenta varias veces en diferentes tonalidades
Puente posterior al "C"	239-313	En esta sección es donde Beethoven toma elementos de varios temas, incluso del primer movimiento, del Tema C. Esta sección es un puente para regresar al Tema A, lo he analizado como una parte separada de C para facilitar el entendimiento, pero esta sección estructuralmente pertenece al desarrollo
RE-EXPOSICIÓN		
Tema A	314-343	La melodía se presenta una sola vez, en su versión corta
Tema B	344-402	Se desarrolla con más repeticiones que en la Exposición, cobra más importancia dentro de la estructura de la re-exposición

Tema A	403-440	Con un cambio de tempo a <i>Prestissimo</i> el Tema A imita el carácter de los finales de las variaciones clásicas. Fija la tonalidad de Do Mayor evocando la subdominante y la dominante
Coda	441-543	Un resumen de los recursos técnicos de la sonata completa a través de secuencias de modulación como do menor, La bemol mayor, fa menor para llegar a Do mayor para finalizar la obra

Beethoven aplica en sus sonatas dos calidades musicales diferentes en la misma mano, frecuentemente una melodía y un acompañamiento, en donde la melodía debe ser apoyada para tener un resultado sonoro cantábil, mientras que el resto debe ser tratado con menor apoyo, pero siempre con una importante búsqueda sonora sobre todo en cuanto al color.

“La primera en presentar la melodía es la mano izquierda, cruzada por encima de la derecha, en un gesto de gran impacto visual que facilita una posición del dedo casi vertical y un ataque muy ligero. Luego vienen las octavas de la mano derecha, en *pianissimo*, con su posición abierta y sus dedos tranquilamente tendidos, con una escritura que anticipa en al menos tres décadas el cantábil romántico. Finalmente, la obra maestra, una de esas genialidades que sólo los grandes compositores saben regalarnos: en el *fortissimo*, el tema está acompañado por un trino que impone un fuerte estiramiento del meñique, afectando inevitablemente a la sonoridad del conjunto”.⁷⁵

En el Tema A, la melodía o el estribillo, tiene la característica de ser lírico, por lo tanto, los arpeggios y las escalas del acompañamiento no deben sonar secos sino armoniosos, los cuales apoyarán los pedales escritos muy largos posiblemente pensados para los pianos de aquella época. En los pianos actuales, esos pedales largos deben ir acompañados de pequeños cambios, limpiar el sonido con cambios de medio pedal, para que no se acumule tanto sonido estropeando la transparencia.

⁷⁵ (Chiantore, 2001, p. 194-195)

En las secciones B y C, es más importante el sonido articulado, los tresillos tienen un carácter más dramático que debe contrastar en todos los aspectos con el Tema A. El pedal en estas secciones (aunque no necesariamente) nos puede ayudar a dar volumen, pero hay que tener cuidado en que las armonías no se mezclen.

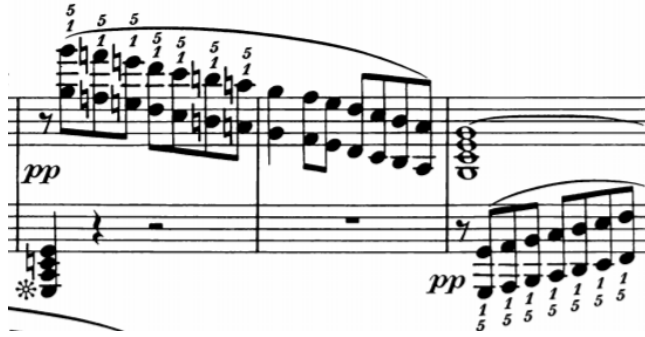
Para el tercer movimiento es importante aplicar digitaciones bien pensadas, como en la parte del trino con melodía, en la que es recomendable hacer el trino con los dedos 1-2 y la melodía con el 5. Es necesario estudiar la obra con las manos separadas para que puedan ser independientes. En las secciones de trinos con melodías sobrepuestas, se deben estudiar los trinos y la melodía por separado con la digitación que usaremos, luego ir juntando estos elementos lentamente, aunque es importante recordar que el trino en estudio lento no es favorecedor, por lo que dicho ornamento se estudia a tempo y la melodía es la que debe ser en tempo lento.

La Coda del tercer movimiento es famoso por un recurso técnico único, incluso en el repertorio pianístico: por las octavas de *glissando*. Posiblemente el piano Érard de Beethoven hizo posible realizar la idea de octavas *glissando* y la superposición de un trino y una melodía en la parte final de este movimiento que en esta combinación es un verdadero reto para cualquier pianista.

Para el estudio de las octavas *glissando*, debemos tener resistencia en la piel del dedo meñique, a medida que vayamos estudiando este efecto, se formará en la yema del dedo meñique un callo, y cada vez será más fácil tocar el *glissando*, aunque las primeras veces el intérprete va a sentir un poco de ardor.

Los pianistas tocan el efecto de diferentes formas, algunos con las dos manos separadas por la octava, pero haciendo saltos para llegar al siguiente *glissando*, otros tocan las octavas en tempo con una mano, pero sin *glissando*, es decir, con una muñeca ligera que recuerda la interpretación de una obra de Liszt. El efecto sigue siendo un reto para los intérpretes y cada uno lo ha resuelto de diferente manera.

En resumen, en esta sonata encontramos algunas de las demandas técnicas que planteó Beethoven en su época heroica.



Glissandos de octavas con ambas manos, la dificultad se ve en la digitación sugerida por la partitura.

L. van Beethoven, Sonata en Do mayor, Op.53, cc 465-467

3. Rapsodia Española S. 254, R. 90 de Franz Liszt

3.1 Características del Romanticismo musical

En Europa, durante las primeras décadas del siglo XIX, surgió un nuevo movimiento artístico llamado Romanticismo. Esta corriente se caracterizó por lo inexpresable, lo trascendental y lo infinito, el poder de evocar fuertes emociones de los individuos, en la que las personas podían ser protagonistas de las obras, asociándose a la creatividad y la imaginación⁷⁶. La concepción romántica se expresó a través de la sensibilidad sobre las ideas y sus acciones estaban basadas en la intuición. El carácter cobra importancia, más allá de las cualidades físicas. Mientras el Clasicismo representaba ante los sentidos un balance perfecto proporcionalmente, el Romanticismo es percibido como la lucha de fuerzas internas del compositor y sus sentimientos⁷⁷.

El Romanticismo musical surge con las últimas obras de Beethoven quien es considerado el puente entre Clasicismo y Romanticismo. En estas obras el genio de Bonn plasmó el más profundo sentimiento de tristeza y depresión que caracterizó la última etapa de su vida. La obra de otro compositor, Franz Schubert, contemporáneo de Beethoven, es objeto de discusión, aunque sus obras reflejen la estructura clásica disciplinada, su lenguaje presenta características románticas.

El romanticismo musical, además de la profundidad sentimental, adquirió una mayor densidad y tuvo una concepción más filosófica, en la que el contenido musical tenía un significado oculto, un aprendizaje o una experiencia. La relación de la música con las demás artes se estrechó, sobre todo con la filosofía, literatura y la pintura, y de esta relación surgió la música programática, que es un relato o un suceso expresado en una obra musical.

La carga emocional en las obras de los románticos vino acompañada de un crecimiento en la sonoridad, la orquesta sinfónica aumentó su tamaño con compositores como Berlioz durante la primera mitad del siglo XIX. El crecimiento de la orquesta siguió a lo

⁷⁶ (Samson, J. (2001). Romanticism. *Grove Music Online*)

⁷⁷ (Rosenthal, L. (2008). *Romanticism*. Nueva York. Parsktone Press International, p. 37-38)

largo de los años con Brahms, y en la segunda mitad del siglo con Tchaikovsky y Mahler quienes explotaron al máximo los recursos sonoros disponibles.

La explotación de los recursos musicales no sólo ocurrió en las grandes orquestas, sino también en los intérpretes que perfeccionaron el virtuosismo en sus instrumentos. La figura del gran virtuoso por excelencia es la del violinista Niccolò Paganini, quien sería referencia para otros intérpretes, no necesariamente violinistas. Compositores como Liszt y Brahms quedaron impactados con la destreza del violinista y desarrollaron una técnica excepcional en su propio instrumento, el piano.

El espectacular desarrollo técnico pianístico iba de la mano con la evolución del mecanismo del instrumento, intérpretes como Liszt, Chopin, Schumann, Thalberg, entre otros tuvieron acceso a nuevos pianos que fabricantes como Érard o Pleyel estaban implementando. Estos mecanismos fueron más robustos comparados con los de los pianos del siglo anterior, lo que permitió que la técnica se asemejara a la actual, en la que caben grandes movimientos de los brazos, así como el acompañamiento de la espalda para añadir peso en ciertos pasajes.

3.2 Semblanza sobre la vida de Franz Liszt (1811-1886)

Nació en Doborján, Hungría (hoy Austria), el 22 de octubre de 1811, sus padres fueron Adam Liszt y Maria Anna Langer. Desde los seis años mostró un gran talento en la música, incluso fue patrocinado durante algunos años por el Príncipe Nikolaus Esterházy, quien en estos años tenía como empleado a Adam Liszt. El don musical del pequeño Liszt era tan obvio que, en 1822, junto a su padre, se mudaron a Viena para que él pudiese tomar clases de piano diariamente con Carl Czerny y clases de teoría con Antonio Salieri. Un año y medio después, cambiaron su residencia a París, donde el joven Liszt se consolidó como un prodigio virtuoso, a pesar de no haber sido aceptado en el Conservatorio de dicha ciudad⁷⁸. Entre 1824 y 1827, Liszt y su padre visitaron Londres varias veces y Franz se presentó en salones repletos de aristócratas y los círculos más intelectuales del arte siendo aclamado por el público.

⁷⁸ (Eckhardt, et. al., 2001)

Mientras que padre e hijo estaban disfrutando unas vacaciones cerca de Boloña después de una gira de conciertos del joven, Adam Liszt enfermó de tifoidea, lo que le causó una fuerte fiebre y la muerte el 28 de agosto de 1827. Desde este suceso, el tema de la muerte y la trascendencia se convirtieron en los mayores intereses del compositor, además de que pasó por un mal momento económico en el que hasta tuvo que vender su piano para adquirir algo de dinero.

Después de la muerte de su padre, Liszt ya no se sentía atraído en tocar piezas de bravura, ni de la vida que llevaba tocando para los aristócratas en elegantes salones. Sino que buscaba convertirse en un artista genuino⁷⁹. Se especulaba que el gran virtuoso estaba enfermo y deprimido por la muerte de su padre cuando su madre, sin saber hablar francés, decidió mudarse con él a París para apoyarlo mientras el joven Liszt comenzó a dar clases de piano para poder mantenerse.

En ese entonces los altos círculos de la vida artística e intelectual se reunían en lujosas casas de la burguesía, entre ellos, importantes personalidades como los escritores

⁷⁹ (Hilmes, O., & Spencer, S. (2016). *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*. Yale University Press, p. 29)

Sainte-Beuve⁸⁰, Hugo⁸¹, Balzac⁸² y George Sand⁸³, los pintores Delacroix⁸⁴, Devéria⁸⁵ y Ary Scheffer⁸⁶. Pronto se unieron a estos círculos Chopin y el poeta Mickiewicz⁸⁷ de Polonia. En estas reuniones Liszt desarrolló el interés por otras artes, sobre todo por la literatura, que posteriormente sería de las expresiones artísticas favoritas y en la que se basaría para componer música⁸⁸.

Cuando el virtuoso violinista Niccolò Paganini hizo su debut en París en marzo de 1831⁸⁹ Franz quedó impresionado por su virtuosismo. Había muchos rumores sobre Paganini, quien se presentaba con apariencia diabólica, se decía que había matado a su amante y pasó cuatro años en prisión, donde desarrolló una técnica aparentemente

⁸⁰ Charles Augustin Sainte-Beuve (1804, Boulogne-sur-Mer-1869, París) fue un crítico literario y escritor francés.

⁸¹ Victor Marie Hugo (1802, Besanzón-1885, París) fue un poeta, dramaturgo y novelista romántico francés, considerado como uno de los más importantes en lengua francesa. También fue un político e intelectual comprometido e influyente en la historia de su país y de la literatura del siglo XIX.

⁸² Honoré de Balzac (1799, Tours-1850, París) fue un novelista francés, representante de la llamada novela realista del siglo XIX.

⁸³ George Sand (1804, París-1876, Nohant) fue una novelista, periodista francesa, considerada una de las escritoras más populares en Europa y en Inglaterra en las décadas de 1830 y 1840. Sand es reconocida como una de las escritoras más notables del Romanticismo europeo.

⁸⁴ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798, Charenton-Saint-Maurice-1863, París) fue un pintor y litógrafo francés.

⁸⁵ Eugène François Marie Joseph Devéria (1805, París-1865, Pau) fue un pintor romántico francés.

⁸⁶ Ary Scheffer (1795, Dordrecht-1858) pintor, grabador y escultor francés de origen neerlandés.

⁸⁷ Adam Bernard Mickiewicz de Poraj (1798, Polonia-1855, Constantinopla) fue un poeta y patriota polaco.

⁸⁸ (Eckhardt, M. & Mueller R. C. & Walker, A. (2001). Liszt, Franz. *Grove Music Online*)

⁸⁹ Aunque se cree que Liszt no estuvo en ese primer concierto y no lo escuchó sino hasta abril de 1832.

inalcanzable⁹⁰. Liszt transcribió seis de sus 24 caprichos como los *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*⁹¹, con una gran complejidad técnica pianística.

Liszt fue cercano a algunos compositores como Berlioz, Alkan⁹² y Hiller⁹³, quien destacaba más como pianista que como compositor. En febrero de 1832, Liszt acudió a uno de los conciertos de Chopin, e incluso se presentaron juntos en abril y en diciembre de ese mismo año, lo que fue el inicio de una estrecha amistad. Chopin expresando su admiración, le dedicó a Liszt sus 12 estudios del Op. 10, mientras que Liszt escribió una biografía de Chopin que fue publicada en 1863 e interpretó numerosas veces en los conciertos las obras de su amigo polaco.

Hacia los últimos meses de 1832, Liszt de 22 años conoció a la condesa Marie d'Agoult⁹⁴ de 28 años, quien se convirtió en su amante a pesar de estar en un matrimonio con dos hijos⁹⁵. Fue un escándalo para aquella época que Liszt y Marie se escaparan y estuvieran juntos 9 años sin casarse. Tuvieron tres hijos, Blandine Rachel en 1835, Cosima en 1837 y Daniel en 1839. Se establecieron en Ginebra, Suiza, donde Liszt compuso el primer libro de su famosa obra *Années de pèlerinage*⁹⁶, en el que narra el folclor y la naturaleza de Suiza como se ve en *Pastorale, Au Bord d'une Source*⁹⁷ y *Au Lac de Wallenstadt*⁹⁸. Otras piezas de la serie son comentarios musicales de sus lecturas sugeridas por Marie d'Agoult, como el Valle de Obermann sobre la lectura de Obermann de Etienne Pivert de

⁹⁰ (Hilmes & Spencer, 2016, p. 37-44)

⁹¹ Seis Estudios de Ejecución Trascendental después de Paganini.

⁹² Charles-Valentin Alkan (1813, París-1888, París) fue un pianista y compositor francés. Está vinculado a la tradición de gran virtuosismo romántico, iniciada por Paganini al violín, y posteriormente al piano por Frédéric Chopin y Franz Liszt.

⁹³ Ferdinand Hiller (1811, Fráncfort del Meno, Alemania-1885), fue un compositor y pianista alemán del romanticismo.

⁹⁴ Condesa Marie d'Agoult (1805, Fráncfort del Meno-1876, París), fue una escritora.

⁹⁵ (Eckhardt, et. al., 2001)

⁹⁶ Años de peregrinaje.

⁹⁷ Al lado de una fuente.

⁹⁸ En el lago Wallenstadt.

Senancour, mientras que en Las Campanas de Ginebra plasmó los efectos de las grandes campanadas de las iglesias de dicha ciudad.

En 1837, Liszt y Marie se trasladaron a Italia. En Génova, el presidente del recién fundado Conservatorio invitó a Liszt para trabajar como director de la Facultad de Piano, puesto del que estuvo a cargo dos años. En esa época compuso la segunda serie de *Années de Pelegrinage*, cuya obra más emblemática es *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata*, un comentario musical de Liszt sobre la Divina Comedia. En 1839, la pareja con tres hijos, pero con muchas diferencias, decidió separarse⁹⁹.

Hacia 1839 se consideraba a Liszt el mejor pianista del mundo y la atmósfera de sus conciertos se podría comparar con los de las estrellas del rock del siglo XX. Heinrich Heine¹⁰⁰ incluso definió el fenómeno como “Lisztomanía”, describiendo a sus admiradores, en su mayoría mujeres comprando artículos con el rostro de Liszt.

En 1842, el Gran Duke de Weimar ofreció a Liszt el puesto de Maestro de Capilla, nombramiento con el que Liszt podría dedicarse más tiempo a la composición y probarse como director de orquesta. En esta ciudad fue donde conoció a Wagner, Anton Rubinstein y Brahms.

En esos 13 años en Weimar empezó a dar clases, labor que consolidó en Roma y Budapest y tuvo su primera gran generación de alumnos pianistas. Entre sus alumnos más destacados encontramos a Hans von Bülow, Carl Tausig, Peter Cornelius, Karl Klindworth y más tarde a Eugen d'Albert, Walter Bache, William Mason, Emil von Sauer, y Aleksandr Ziloti.

Incluso en sus últimos años, los cuales pasó viajando entre Roma, Weimar y Budapest, lo buscaban sobre todo pianistas ya formados que se querían perfeccionar.

⁹⁹ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹⁰⁰ Christian Johann Heinrich Heine (1797, Düsseldorf-1856, París) fue uno de los más destacados poetas y ensayistas alemanes del siglo XIX.

En una gira por Kiev en febrero de 1847, Liszt conoció a la Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein¹⁰¹, quien sería el segundo gran amor de su vida. En aquella época ella tenía 28 años y estaba separada de su anterior esposo¹⁰². Sin embargo, en 1853, Liszt comenzó una relación en secreto con Agnes Street-Klindworth¹⁰³, pero años más tarde, en 1861, regresó y escapó a Roma con Carolyne, ahora viuda. A pesar de escaparse juntos no se casaron porque la relación se tornó en una amistad.

En 1865, Liszt se unió al clero, vivió en el Vaticano durante 14 meses y se preparó para estudiar teología. El 31 de julio de 1865, obtuvo las órdenes menores¹⁰⁴.

En noviembre de 1866, tras su llegada a Roma daba clases a numerosos pianistas que lo buscaban de toda Europa. Como ya se mencionó, desde 1869, Liszt viajaba anualmente entre Weimar, Budapest y Roma, permaneciendo en cada ciudad algunos meses. Esa labor docente tan arraigada lo llevó a fundar en 1875, en su país natal, Hungría, la Academia de Música de Budapest, misma que comenzó en su propia casa, la cual se convirtió en una institución que hasta hoy sigue siendo de las más prestigiosas del mundo y lleva su nombre.

Desde 1864, la hija de Liszt, Cosima y Richard Wagner, se hicieron amantes, aunque se casaron hasta 1870. La relación fue un escándalo, ya que ella estaba casada con von Bülow. Aunque Wagner y Liszt se conocían desde 1840 y Franz fue uno de los patrocinadores más importantes de la carrera de Wagner y un gran admirador de su talento, el escándalo de la relación extramarital con su hija hizo que durante dos años la amistad de los dos compositores se suspendiera. La admiración de Liszt por Wagner lo llevó a dedicarle varias de sus últimas obras, *Richard Wagner-Venezia*, fue compuesta

¹⁰¹ Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887) fue una noble polaca, mantuvo una relación de varios años con Liszt.

¹⁰² (Eckhardt, et. al., 2001)

¹⁰³ Agnes Street-Klindworth, fue la hija ilegítima del diplomático Georg Klindworth y la actriz danesa Brigitta Bartels.

¹⁰⁴ (Eckhardt, et. al., 2001)

tras la muerte de su yerno en esa ciudad en 1883. Como muestra de respeto, admiración y amor, Cosima se hizo cargo del festival anual que realizaba Wagner en Bayreuth.

Cuando se acercaba su cumpleaños número 75, Liszt recibió invitación de varios lugares para presentarse, una de estas fue la invitación de su alumno Walter Bache¹⁰⁵ de Inglaterra, en donde Liszt no había estado por más de 40 años. Liszt accedió a ir, pero se negó a tocar en público debido a que ya no estaba en condiciones para hacerlo, incluso mencionó a Bülow¹⁰⁶, Saint-Saëns, Rubinstein y el mismo Bache como mejores candidatos a tocar sus propias composiciones¹⁰⁷. En abril de 1886, Liszt pasó tres semanas en Inglaterra y a pesar de su estado de salud se presentó varias veces ante sus admiradores.

Liszt murió el sábado 31 de julio de 1886 por causa de una fuerte fiebre según el certificado de defunción archivado en Bayreuth.

3.2.1 Del niño prodigio al pianista más virtuoso del mundo

A los seis años, Liszt escuchó a su padre tocando en el piano un concierto de Ferdinand Ries¹⁰⁸, y lo convenció de que le diera clases. Con solo 22 meses estudiando música, el pequeño Liszt ya tenía un largo repertorio que abarcaba obras de Mozart, Bach, Clementi, Hummel, entre otros, y mostraba una gran habilidad como improvisador. Su primera presentación en vivo fue en Oedenburg en noviembre de 1820, cuando interpretó

¹⁰⁵ Walter Bache (1842, Birmingham, Reino Unido-1888, Londres) fue un pianista y director de orquesta británico. Estudió de forma privada con Liszt en Italia entre 1863 y 1865, siendo uno de los pocos alumnos a los que se les permitió, y continuó asistiendo regularmente a clases magistrales con él en Weimar hasta 1885, incluso después de iniciar su carrera como solista.

¹⁰⁶ Hans Guido von Bülow (1830, Dresde-1894, El Cairo) fue un director de orquesta, virtuoso pianista y compositor romántico alemán. Fue uno de los famosos directores del siglo XIX, y su actividad fue crítica en el establecimiento de los éxitos de los compositores más importantes de su época. Dirigió la Filarmónica de Berlín entre 1887 y 1893.

¹⁰⁷ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹⁰⁸ Ferdinand Ries (1784-1838) fue un compositor alemán, amigo de Beethoven en Bonn.

el Concierto en Mi bemol mayor de Ries e improvisó sobre melodías populares, donde causó sensación y ya se hablaba de Liszt como la joven promesa¹⁰⁹.

En 1822, Adam, el padre de Liszt, contactó a Carl Czerny, quien residía en Viena para que su hijo tomara clases con él. Su primera impresión fue que parecía un niño que lucía enfermo, pálido, mal sentado, un pequeño que parecía que se iba a desplomar en el piso, con una manera de tocar irregular, sucia, confundida, con una mala digitación, etc. Sin embargo, con un enorme talento natural, Czerny le dio una partitura para que leyera y asegurarse de que esa naturalidad fuera propia¹¹⁰.

Ya con la guía de Czerny, el joven aprendió rápidamente a tocar escalas y arpeggios en todas las combinaciones posibles con gran fluidez, incluso el mismo Czerny afirmaba nunca haber escuchado un alumno tan talentoso. Liszt estudió obras de Clementi así como de Czerny mismo, memorizó todo el repertorio rápidamente y se convirtió en un excelente lector a primera vista.

Czerny dio permiso a Franz para presentarse ante el público de Viena y el niño prodigio conseguía excelentes críticas. Czerny sólo educó a Liszt durante 14 meses, pero en ese corto tiempo el joven Franz se hizo un virtuoso de renombre.

Czerny era amigo cercano de Beethoven y presentó a Liszt y a su padre con el compositor más famoso de Viena. Se conocieron en una visita de presentación en abril de 1823 e incluso Beethoven escuchó a Liszt en uno de sus recitales el 13 de abril¹¹¹. Después de un año y medio, el 21 de junio de 1824, cuando Liszt interpretó el Concierto en si menor de Hummel, entre la audiencia ya se encontraban músicos importantes como Clementi, Ries, Kalkbrenner¹¹² y Cipriano Potter¹¹³.

¹⁰⁹ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹¹⁰ (Hilmes & Spencer, 2016, p. 8)

¹¹¹ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹¹² Friedrich Kalkbrenner (1784-1849) fue un pianista y compositor alemán.

¹¹³ Cipriano Potter (1792- 1871) fue un compositor, pianista, director y maestro inglés.

En diciembre de 1823, cuando Liszt llegó a vivir a París, no pudo inscribirse en el Conservatorio que sólo aceptaba alumnos franceses en esa época. Pero el joven virtuoso no tuvo problemas en arreglárselas para continuar su carrera de concertista, un año después, en su primera visita a Inglaterra, Liszt y su padre fueron recibidos por el rey Jorge IV¹¹⁴. Liszt tocó más de dos horas y causó gran deleite con sus improvisaciones sobre el Minueto de Don Giovanni¹¹⁵.

Madame Boissier, una mujer que conoció a Liszt y lo escuchó interpretar en la década de 1830, lo describió:

“Sus dedos son muy largos y sus manos pequeñas y afiladas. Él no mantiene los dedos encorvados; dice que esta actitud proporciona sequedad al ataque y esto le horroriza. Pero tampoco los tiene totalmente planos, ya que son tan flexibles que no tienen una posición fija. Atacan la nota de todas las maneras, pero jamás con pesadez y sequedad, porque el señor Liszt detesta estos dos defectos. En su técnica hay un abandono, un “dejarse llevar” que le permite conservar una postura ajena a toda dureza y sequedad incluso cuando se vuelve impetuosa y enérgica en el *fortissimo*. Su mano no está inmóvil; él la mueve con gracia según su fantasía, aunque no toca nunca ni con el brazo ni con los hombros. Quiere que el cuerpo permanezca recto y con la cabeza un poco hacia atrás, más que agachada; exige esto imperiosamente”¹¹⁶.

Quizá en esta descripción, la manera de interpretar de Liszt tenga relación con que los pianos de aquella época no tenían un teclado pesado como hoy, de tener el peso actual, resultaría imposible imaginar un Liszt interpretando su obra sin el apoyo de sus brazos o de todo el cuerpo.

¹¹⁴ Jorge IV del Reino Unido (1762, Palacio de St. James, Londres-1830, Castillo de Windsor, Berkshire) fue rey del Reino Unido y de Hannover, desde el 29 de enero de 1820 hasta su muerte, duque de Bremen y príncipe de Verden entre 1820 y 1823.

¹¹⁵ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹¹⁶ (Chiantore, 2001, p. 357, Cita a: Boissier, *Liszt pédagogue*, 1927, p. 16)



Josef Danhauser: Franz Liszt au Piano, 1840 (detalle). Berlín, National Galerie. Recuperada de <http://www.fotomadrid.com/verArticulo/154>

En la primavera de 1837, el sobresaliente Sigismund Thalberg¹¹⁷ se encontraba en París dando conciertos, Liszt decidió regresar de Italia a Francia para conocerlo. Se organizó un duelo de pianistas entre Liszt y Thalberg el 31 de marzo, donde por votación entre los asistentes declararon ganador a Liszt y hablaban de él como único en el mundo, sin comparación.

Los contemporáneos describían a Liszt con halagos, siempre resaltando sus cualidades como pianista. En uno de sus viajes, cuando Liszt visitó al editor Giovanni Ricordi en su tienda en Milán, se sentó a improvisar y al escucharlo, Ricordi salió corriendo de su oficina exclamando “Este debe ser Liszt o el mismo diablo”¹¹⁸. Schumann describió la interpretación de Liszt del *Konzertstück* de Weber como extraordinaria, pero los elogios más grandes fueron para su transcripción del *Finale* de la Sinfonía Pastoral de Beethoven. Después del concierto del 16 de marzo de 1840, Schumann comentó:

“Su entrada fue saludada por una entusiasta ovación de todo el público. Luego él empezó a tocar [...] y el demonio empezó a mover sus fuerzas. Casi como si quisiera poner a prueba al público, pareció primero jugar con él, para luego darle a

¹¹⁷ Sigismund Thalberg (1812, Ginebra, Suiza-1871, Nápoles) fue un pianista virtuoso y compositor.

¹¹⁸ (Eckhardt, et. al., 2001)

escuchar algo más profundo, llegando así a engatusar a cada uno de los espectadores con su arte, levantando y arrastrando al público entero a su antojo. Semejante capacidad para subyugar al público, levantándolo, arrastrándolo y dejándolo caer, no puede comprobarse en ningún otro artista, exceptuando a Paganini. [...] Nos vemos sumergidos por una oleada de sonidos y sensaciones. En el espacio de un segundo se alternan ternura, ardor, fragantes vaporosidades¹¹⁹ y enloquecidas extravagancias; el instrumento se hace incandescente y brotan chispas bajo la mano del Maestro. [...] Hay que escucharle y también verle: Liszt no podría de ningún modo tocar desde detrás de los bastidores, porque de esta forma se perdería gran parte de su poesía¹²⁰.

El desarrollo musical que Liszt había mostrado desde 1837 como las transcripciones de las sinfonías de Beethoven, los Lieder de Schubert, así como con sus propias obras, llevó a Heinrich Heine a compararlo con un gran artista de la talla e importancia de Beethoven¹²¹, quien para esa época ya era un ícono en la música y reconocido en toda Europa.

En la década de 1840, Liszt tuvo sus mejores años como pianista virtuoso además de que se pudo desempeñar como compositor y director en Weimar. En estos años dio giras desde Rusia a España, abarcando toda Europa. El impacto que Liszt causaba en esos conciertos era impresionante, en España, por ejemplo, fue tal que en Madrid recibió la Orden por Carlos II de la Reina Isabel¹²².

Liszt ofreció su último concierto en Luxemburgo el 19 de julio de 1886 y probablemente esa fue la última vez que tocó el piano¹²³.

¹¹⁹ Así se encuentra en el texto original

¹²⁰ (Chiantore, 2001, p. 362-363, Cita a: Schumann: Franz Liszt, 1ª parte (en *Neue Zeitschrift für Musik* no. 12, 1840) en *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1854/1914, vol. I, p. 479)

¹²¹ (Gibbs, C. H. & Gooley, D. (2006). *Franz Liszt and His World*. Princeton. Princeton University Press, p. 443)

¹²² (Eckhardt, et. al., 2001)

¹²³ (Ibíd.)

3.2.2 Liszt el compositor consagrado

Liszt desde muy joven, compuso piezas musicales principalmente para piano. Desde los 10 años su habilidad para la improvisación se puso al descubierto, un comienzo similar a la carrera de Beethoven. Dicha habilidad la desarrolló paulatinamente, mostraba interés al componer música sobre acontecimientos o pasajes, se inspiró en los lugares que visitaba o en la literatura de la época, además que él mismo escribió ensayos sobre temas diversos, desde música hasta literatura.

Se considera que Liszt inventó el género del poema sinfónico donde la música orquestal se desarrolla alrededor de una historia, leyenda o poema. Dos poemas sinfónicos representativos *Los Preludios* y *Mazeppa*, muestran estructura musical libre aunque claramente organizada. Liszt pensaba la música como una obra con carácter poético literario, que, si bien tiene lógica, rima y ritmo, no tiene una estructura tan rígida como las obras musicales de épocas anteriores.

Mostró gran interés en el canto y no sólo por sus transcripciones para piano de temas emblemáticos de las óperas de moda, como la Paráfrasis de Rigoletto de Verdi o las Reminiscencias de Don Juan de Mozart. Tiene varias series de canciones en alemán, francés, italiano y húngaro con acompañamiento de piano. Estas canciones, que él mismo acompañaba, nos hablan de un intérprete versátil que, aun siendo el virtuoso más sobresaliente de su época, también fue un músico con la habilidad y el gusto por la música de cámara.

Liszt usó su técnica pianística infalible y su cautivadora personalidad como concertista para su propia carrera de virtuoso, pero también difundió algunas obras de otros compositores mediante sus transcripciones como las adaptaciones de las canciones de Schubert para el piano. Además con la difusión de piezas poco interpretadas como la Sonata Hammerklavier de Beethoven, alcanzó a introducir al repertorio pianístico obras que no eran tan comprendidas en aquella época.

Compositores y pianistas de todas partes de Europa buscaban a Liszt para tener su aprobación. Edvard Grieg visitó a Liszt con su concierto para piano recientemente

compuesto para pedir su opinión y Liszt pudo leerlo a primera vista sin problema a pesar de la dificultad de la obra¹²⁴.

Sin embargo, la obra más sobresaliente de Liszt es la música para piano solo. Como la colección de las Rapsodias Húngaras, en las que tomó melodías características de su país y las desarrolló no nada más con requerimiento de una técnica pianística virtuosa sino, musicalmente hablando con complejidad en cuanto a la estructura libre y armonía. Algunas de sus obras causaron conmoción en aquella época, como fue el caso de la Sonata en si menor, su obra más representativa y compleja.

Con sus conciertos para piano experimentó sobre la forma, moldeándola y alejándose de las estructuras tradicionales. El diálogo entre el piano y la orquesta fue innovador, ya que antes la orquesta acompañaba al piano únicamente, mientras que en sus conciertos, la orquesta tiene un papel importante en el desarrollo de la obra. La innovación no sólo fue en la forma y en el papel importante de la orquesta, sino también con los recursos del lenguaje musical, sobre todo en el Segundo Concierto para Piano y Orquesta, donde desde el tema hay modulaciones por terceras, alejándose de las modulaciones por cuartas y quintas del Clasicismo.

Una obra que muestra el proceso evolutivo de Liszt como compositor son los Estudios Trascendentales, que tienen una historia particular, primero fueron escritos en 1826 (a los 15 años) como el *Etude en douze exercices*¹²⁵, luego, en 1837 los reescribió como *Douze grandes études*¹²⁶ y al final, en 1851 como los *Douze études d'exécution transcendante*¹²⁷, que poseen una visión más romántica que las ediciones anteriores y en donde se evoca a la trascendencia exhibiendo al virtuoso.

En sus últimos años Liszt exploró con nuevas sonoridades, como el cromatismo y obras casi atonales con centros tonales en lugar de una tónica anunciada, como podemos ver en su obra Nubes Grises, dos páginas cuyos colores son similares a los que años

¹²⁴ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹²⁵ Estudios en doce ejercicios.

¹²⁶ Doce Grandes Estudios.

¹²⁷ Doce Estudios de Ejecución Trascendental.

después Debussy utilizaría como base de su lenguaje compositivo. Otra obra que se considera como el precursor del lenguaje impresionista de finales del siglo, son Los Juegos de Agua de la Villa d'Este, del tercer libro de *Années de pèlerinage*.

3.2.3 Innovaciones técnicas pianísticas de Liszt

Liszt fue considerado como el mayor virtuoso del mundo en el siglo XIX, sus aportes técnicos revolucionaron la técnica pianística. El virtuosismo que se ve en su obra refleja la evolución que coincide con los instrumentos a los que tuvo acceso, que cada vez se asemejaron más a los instrumentos actuales. Sin embargo, sus composiciones para piano se caracterizan por los innovadores elementos técnicos que se despliegan de su constante búsqueda de nuevos efectos sonoros.

En Hungría, Liszt estuvo en contacto con agrupaciones gitanas, ahí conoció instrumentos como el címbalo, cuyas sonoridades las incorporó en sus rapsodias húngaras. Este instrumento tiene unas sonoridades características, armónicamente crea una amplia sonoridad y vibraciones metálicas y permite el uso de ornamentaciones como pequeñas figuras virtuosas, trinos, trémolos, efectos percusivos en sus melodías¹²⁸.

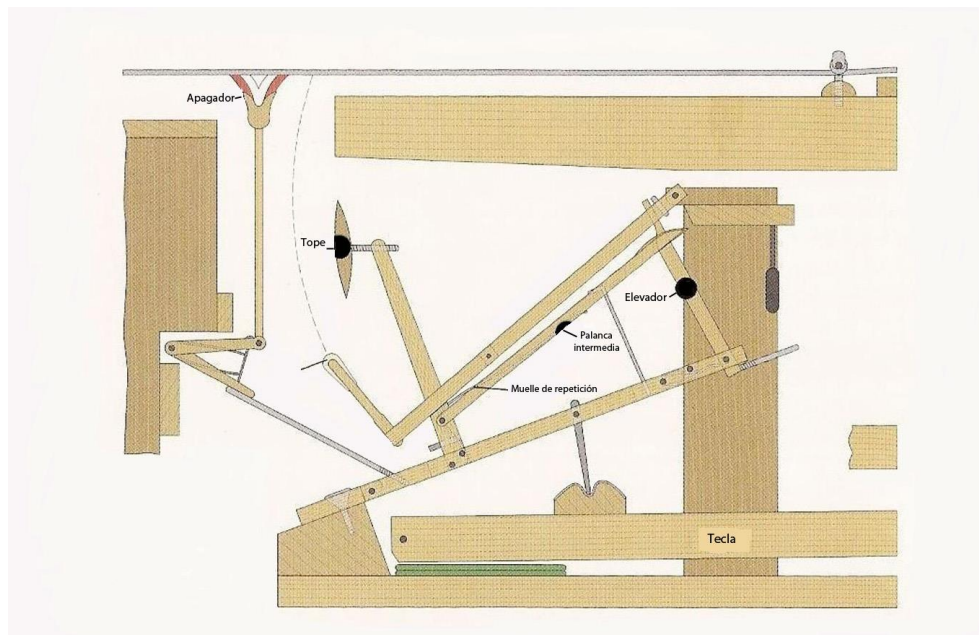
En sus estudios de Paganini introdujo elementos del violín como los *pizzicatos* o los *glissandos* e incluso del canto, tales como las coloraturas de la voz generalmente en los registros agudos, aunque en los registros graves también usó los efectos de trémolos para crear tensión. Pensaba en el piano como una gran orquesta, tal como escribió en 1837:

“Gracias a los progresos ya cumplidos y a los que la práctica asidua de los pianistas consigue cada día, el piano extiende poco a poco su poder de asimilación. Hacemos arpeggios como las arpas, notas largas como los instrumentos de viento, staccati y otros mil pasajes que antaño parecían reservados a uno u otro instrumento. Nuevos

¹²⁸ (Kim, 2019, p. 104-143)

progresos ya vislumbrados en la fabricación de los pianos nos regalarán sin duda las diferencias de sonoridad que todavía le faltan”¹²⁹.

Liszt recién llegado a París conoció a los fabricantes de pianos Érard. Ellos le presentaron un nuevo piano de siete octavas y la posibilidad de repetición rápida de la tecla. Este mecanismo llamado doble escape, inventado por los Érard, retomaba “la palanca intermedia que había quedado excluida de los pianos ingleses con el final de obtener una mecánica que permitiese repetir notas de manera más rápida. El escape simple requería que el dedo se levantara completamente de la tecla para poder re-atacarla, mientras que con el nuevo sistema de doble escape podía volver a bajarse incluso antes de haberla levantado completamente”¹³⁰ y esto permitió al músico innovar con dicho efecto.



Maquinaria del doble escape de los Érard, recuperado de

<https://miguelmoreteorganologia.wordpress.com/sebastien-erard/>

¹²⁹ (Chiantore, 2001, p. 344, Cita a Liszt: *Lettres d'un Bachelier és Musique*, Lettre III, á M. Adolphe Pictet, Chambéry, septiembre de 1837 (publicada el 11 de febrero de 1838 en la *Gazette Musicale*); en Liszt: *Artiste et Société*, 1995, p. 87)

¹³⁰ (Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento. Recuperado de <https://miguelmoreteorganologia.wordpress.com/sebastien-erard/>)

Madame Boissier escribió sobre cómo manejaba Liszt los nuevos pianos:

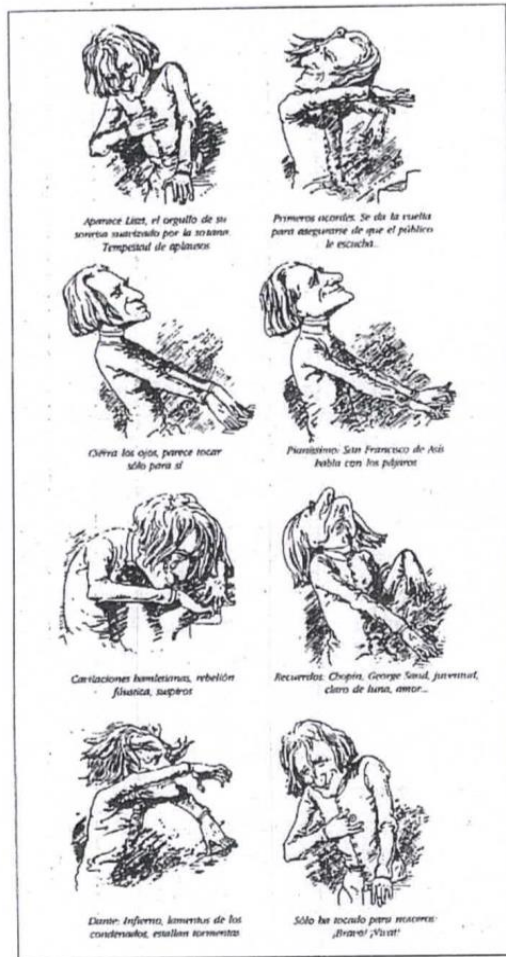
“Liszt quiere que el dedo no se apoye jamás sobre su extremidad ni sobre las uñas, sino sobre la yema, lo que lo aplana y da la comodidad. De este modo, el sonido resulta puro, lleno, redondo y entero, y no ahogado y mezquino”.

“Él exige que se toque enteramente y sin excepción a partir de la muñeca, haciendo lo que se llama la “mano muerta”, sin que el brazo intervenga para nada. Al contrario, en cada nota la mano cae desde la muñeca sobre la nota, con un movimiento elástico”¹³¹.

Liszt tenía varios tipos de ataque, su alumno William Mason catalogó los movimientos de los ataques en tres diferentes, ataques de dedo, de mano o muñeca y de brazo¹³². Estos ataques suponen peso, altura, velocidad y en consecuencia energía diferente.

¹³¹ (Chiantore, 2001, p. 349-350, Cita a: Boissier, *Liszt pédagogue*, 1927, p. 48)

¹³² (Chiantore, 2001, p. 370, Cita a: Mason: *Touch and Technic*, 1889, p. 4-12, parcialmente citados en infra, pp. 594-597)



János Jankó: Le Roi Soleil du piano, Borsszem Jankó, Budapest, abril de 1873. Chiantore, 2001, p. 366

Con el tiempo, Liszt fue haciendo más grandes sus movimientos, comenzó a ocupar el brazo, incluso la espalda, todos estos movimientos estaban en servicio de su sonido, que en ocasiones demandaba más peso, tal como escribió Francois Fétiis en 1832 en su Método de Piano:

“El señor Liszt, que se deja llevar por el sentimiento del instante y que posee una gran potencia de ejecución, es el único pianista que no posee ninguna posición fija; según la naturaleza de la pieza que ejecuta, se inclina a veces hacia la derecha, a veces

hacia la izquierda. Su cuerpo, de todas maneras, se encuentra en una perpetua agitación”¹³³.

En cuanto al sonido y su relación con el gesto, Carl Lachmund escribió una declaración del propio húngaro:

“Uno no debe tocar para la gente sentada en las butacas centrales [...], sino tocar para aquellos que ocupan las galerías y que pagan diez (céntimos) por sus entradas; ellos no deben sólo oír, sino también ver”¹³⁴.

Liszt fue el primero en tocar programas enteros de memoria, también fue el primero en abarcar repertorios de las diferentes épocas, el primero en utilizar el término “recital”, que creó en junio de 1840 en un concierto en Londres¹³⁵. Ese mismo año en Alemania se quejaban de que su manera de tocar transformaba la originalidad en meramente espectáculo. Las críticas no fueron positivas ya que los alemanes tenían una tradición interpretativa conservadora y veían su forma de tocar como muy sensual, superficial, vacía y con mal gusto.¹³⁶

En los años 40, cuando Liszt tuvo su mayor actividad como concertista, viajó por toda Europa, visitó España, Portugal, Francia, Alemania, Austria, Inglaterra, Irlanda, Rumania, Turquía y Rusia. Las dificultades y los largos tiempos que necesitaba para viajar, a veces semanas o hasta meses lo obligaron a inventar algo que le ayudara a estudiar en aquellos trayectos, así se le ocurrió pintar un teclado en el que estudiaría durante aquellos viajes.

Todas las innovaciones que Liszt originó en el piano han sido la base de la técnica actual, algunos pianistas de su época lo buscaban para perfeccionarse, pero incluso años después, nos acercamos a sus estudios, ejercicios y a su obra para piano en general para tener una idea de cómo interpretar correctamente. En 1896, el gran pianista

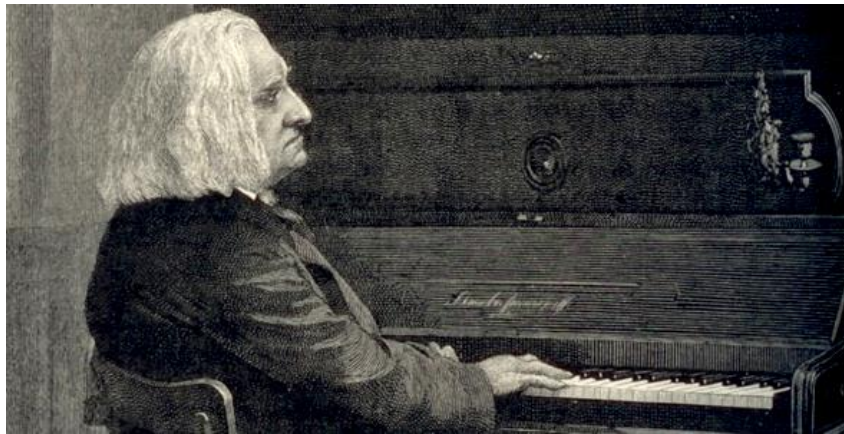
¹³³ (Chiantore, 2001, p. 358, Cita a: Fétis y Moscheles: *Méthode des Méthodes de Piano* (1837/1840), nota a p. 6)

¹³⁴ (Ibíd., p. 364, Cita a: Lachmund: *Living with Liszt*, 1995, p. 308)

¹³⁵ (Eckhardt, et. al., 2001)

¹³⁶ (Kim, H. J. (2019). *Liszt's representation of instrumental sounds on the piano: colors in black and white*, p. 104-143)

Busoni¹³⁷ de 30 años buscó redefinirse en el piano para corregir lo que él consideraba defectuoso en su manera de tocar. Él mismo describió que en la música de Liszt encontró los recursos para poder hacerlo¹³⁸, sobre todo en sus ejercicios de dedos y sus estudios que tienen la particularidad de estar pensados para movimientos orgánicos para la mano y el brazo.



Franz Liszt al Piano. Recuperada de <http://ceacuchile.cl/ciclo-a-la-busqueda-de-franz-liszt/>

3.3 La rapsodia y otras formas musicales libres como expresión romántica

Desde la tercera década del siglo XIX, los compositores románticos comenzaron a incursionar en nuevos géneros y las estructuras musicales sólidas como la forma sonata del Clasicismo comenzaron a perder fuerza dando espacio a la música con forma más libre. Entre estos géneros, encontramos las danzas de concierto de las cuales Chopin escribió numerosas páginas, mayormente mazurcas, valeses y polonesas. Pero también compuso obras que no fueron necesariamente danzas y que tienen una estructura poco rígida, como los nocturnos, los scherzos y las baladas.

¹³⁷ Ferruccio Busoni (1866, Empoli, Italia-1924, Berlín) fue un compositor, pianista virtuoso, profesor y director de orquesta italiano.

¹³⁸ (Eckhardt, et. al., 2001)

Por su parte, Liszt escribió música de forma más libre que fue resultado de su gusto por la literatura que lo llevó a perfeccionarse en la música de programa componiendo fantasías, vales olvidados y sueños.

La vida de virtuoso que tenía Liszt, lo llevó a interpretar en todos los rincones de Europa y en esos viajes conoció melodías folklóricas de los países que visitaba. Tomaba melodías populares de los lugareños para desarrollarlas en los conciertos. Esta expresión libre siempre tuvo éxito y las improvisaciones más tarde fueron apuntadas, tal como las variaciones en el Clasicismo, pero ahora con otras estructuras, asemejándose más a las fantasías.

La improvisación sobre los temas característicos húngaros y gitanos de las diversas regiones de Hungría por ejemplo fue la fuente para sus famosas rapsodias húngaras, que consisten en improvisaciones monotemáticas con un carácter virtuoso.

3.3.1 Análisis y propuestas interpretativas de la Rapsodia Española

El término rapsodia proviene del griego, solía ser la recitación de un poema épico como la *Ilíada* o la *Odisea* sin el acompañamiento musical. Más tarde, en el siglo XVI, se usó para describir una colección de escritos y la muestra excesiva de sentimientos. Para el siglo XVIII, en Alemania e Inglaterra las rapsodias se asociaron con la música en colecciones de canciones.

Las rapsodias aparecieron como obras para piano solo en la segunda mitad del siglo XIX, en forma ternaria y con partes contrastantes en el medio, caracterizadas por un carácter agitado y un espíritu improvisativo. Liszt, con sus 19 rapsodias húngaras transformó el género en una pieza con carácter virtuoso con cualidades extremadamente contrastantes¹³⁹.

Cuando Liszt en 1858 compuso la Rapsodia Española, ya era un músico consagrado de Weimar, con actividad como pianista, compositor y director. La Rapsodia Española sigue la tradición de las rapsodias húngaras, Liszt parafrasea sobre temas, en este caso desarrolla tres temas.

¹³⁹ (Rink, J. (2001). *Rhapsody*. *Grove Music Online*)

Los primeros dos son los que Liszt tomó prestados de la cultura española, la Folia de España y la Jota Aragonesa mientras el tercer tema fue compuesto por Liszt.

34

Andante moderato
(Folies d'Espagne)

10

p marcato molto

P

18

F. Liszt, Rapsodia Española, cc.10-25 Tema de la Folia de España

Allegro (Jota aragonesa)

134

pp

un poco marcato

Ossia

142

150

Z. 12 401

F. Liszt, Rapsodia Española, cc.134-149 Tema de la Jota Aragonesa

Handwritten musical score for F. Liszt's Rhapsody Spanish, measures 335-346. The score is in 3/8 time and features a mix of treble and bass clefs. It includes performance instructions such as "dolce grazioso", "ma ale", "espressivo", "poco rall.", "a tempo", and "dolce". There are also handwritten annotations like "ff" and "mecc.".

F. Liszt, Rapsodia Española, cc.335-346 Tema propio de Liszt

Rapsodia Española		
Melodía utilizada/Sección	Compás	Características
Introducción	1-9	La introducción cadencial ya comienza a presentar la melodía de la Folia. Aunque en una manera escondida entre acordes y arpegios virtuosos como cadencias
A	10-117	El tema de la Folia Española se presenta por primera vez en do sostenido menor, toda esta sección consiste en 12 variaciones sobre este tema
Puente	118-133	Escalas veloces en secuencia que parecen <i>glissandos</i>
B	134-309	La Jota Aragonesa se presenta en Re mayor, toda esta sección consiste en desarrollo del tema, variaciones con diferentes recursos técnicos

C	310-377	<i>Recitativo secco</i> , y sus variaciones con acompañamiento, en diferentes tonalidades. Tema propio de Liszt
B variaciones	378-633	Regresa la Jota Aragonesa en Mi bemol mayor, con un carácter nervioso, y se desenvuelve en un desenfundado <i>crescendo-stringendo</i> hasta la Coda. Liszt amontona variaciones tras variaciones elaboradas con recursos técnicos difíciles
Coda	633-656	En la Coda regresa la Folia y el tema propio de Liszt en Re mayor acompañadas por grandes acordes y la rapsodia culmina con un sonido poderoso

Para la interpretación de la Rapsodia Española, debemos tener los caracteres de las diferentes secciones bien delimitados, ya que la increíble variedad de ideas causa más impacto en el público.

En la introducción, los movimientos grandes del brazo nos ayudarán a crear esa atmósfera de grandeza, con los saltos debemos calcular un movimiento que nos permita tocar los acordes en tempo. También hay que tener cuidado con las dinámicas que Liszt escribió, el pedal nos ayudará a realizar los *crescendos* con mayor efecto, pero nos puede perjudicar para los pianos súbitos, por lo que hay que cambiar los pedales con cuidado para que la sonoridad fuerte no perjudique nuestros pianos. Los arpeggios son libres, pero hay que escuchar las notas que cambian entre ellos porque ahí se forma una melodía que debemos resaltar.

El sonido del tema de la Folia Española es difícil de lograr, porque tenemos un pianísimo indicado en la partitura, pero a la vez es un tema con carácter bélico que son dos afirmaciones aparentemente contradictorias. Sin embargo, de lograr un sonido profundo en una sonoridad piano, se puede crear un impacto interpretativo en el que el intérprete puede cautivar al oyente.

Una vez que se presenta el tema, el carácter será más fácil de lograr porque cada una de las variaciones está estructurada en manera diferente, en distintos registros, aplicando todo tipo de recursos técnicos e inversiones de los acordes. Recomiendo escuchar el tema en cada una de ellas y resaltarlo, para ello es importante cuidar el pedal en los cambios armónicos, y prestarle atención en cada pedal a las notas importantes de nuestro tema, cuidando que no se aglomere el sonido.

El Puente entre la Folia y la Jota se construyó de escalas muy rápidas que dan la impresión de *glissandos*. Para ello, Liszt ofrece la digitación poco ortodoxa: 1-5,1-5, etc, sobre teclas blancas y negras que necesita que los dedos, la muñeca y el brazo trabajen en total sincronía.

En la sección de la Jota Aragonesa, Liszt presenta una serie de combinaciones con terceras que son bastante complejas en los pianos modernos, para esta sección, hay que recordar al Liszt que nos describía Madame Boissier, el que no usaba el apoyo de todo el cuerpo y con una muñeca suelta. La rotación de la muñeca es muy importante, y para ello la ligereza y flexibilidad del brazo son indispensables. Así mismo, las coloraturas deben tocarse de manera que se escuchen más como un efecto, no articulando cada una de las notas, ya que eso haría que se perdiera la fluidez que esta sección requiere.

Posteriormente, la sección que tiene el Tema C, el que escribió Liszt, es una parte *cantabile*, al ser un tema más lento que la Jota Aragonesa, y menos dramático que la Folia, podemos crear un *cantabile* contrastante con la sección anterior. Al igual que con las variaciones de la Folia, a medida que Liszt añade voces, no debemos perdernos entre ellas, sino que la melodía principal debe sobresalir de entre las demás.

En las siguientes secciones, es en las que se puede ver la alta habilidad técnica que tenía Liszt, si bien, desde los temas anteriores se nos presentan dificultades técnicas, en estas secciones podemos ver cómo Liszt era capaz de transformar una melodía simple en un verdadero reto técnico, y podemos entender por qué causaba tal impacto entre sus contemporáneos.

Las secciones más impactantes en lo técnico para mí fueron el tema de la Jota Aragonesa entre los compases 378 y 505, para esta sección recomiendo estudiar con metrónomo, asegurar los saltos y las escalas rápidas en la mano derecha, que tienen que sonar casi a *glissando*.

La sección de los compases 538 y 556 en la que sugiero estudiar las octavas con manos separadas y posteriormente añadir las voces interiores. La sección de las décimas en los compases anteriores a la coda, así como el famoso efecto de 4 manos requieren un estudio cauteloso. Es conveniente estudiar las décimas de la mano derecha por separado, lento, durante varios días hasta asegurarlas. Así mismo, para los saltos del efecto cuatro manos recomiendo estudiar las voces extremas, en general octavas, posteriormente añadir las voces internas, estudiar por manos separadas y luego juntarlas tocando una mano sin hacer saltos y la otra sí, luego al revés, luego ambas manos con sus respectivos saltos y subir paulatinamente el tempo hasta poder tocar el pasaje con fluidez.

The image displays a page of musical notation for Franz Liszt's Rhapsody Española, measures 612 through 632. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system (measures 612-616) features a circled instruction 'staccatissimo' in the bass staff. The second system (measures 617-621) includes a 'più rinforz.' instruction. The third system (measures 622-626) shows complex chordal textures with various articulations. The fourth system (measures 627-632) continues the dense harmonic language. The page number 'Z. 12 401' is printed at the bottom center.

F. Liszt, Rapsodia Española, cc 612-632

Sección de las décimas, seguidas por el pasaje con el efecto 4 manos

4. Vals Capricho Op.1 de Ricardo Castro

4.1 Influencia del romanticismo europeo en la música mexicana en la segunda mitad del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el gusto de la alta sociedad mexicana por el arte europeo fue símbolo de estatus social, las clases altas pudieron viajar a Europa y adoptaron las tendencias culturales del viejo continente. Esta influencia fue más notoria cuando en 1877, Porfirio Díaz sustituyó a Benito Juárez, ya que Díaz tenía inclinación por la cultura europea, especialmente por la francesa.

Hasta entonces, en la música instrumental mexicana el modelo aceptado era el impuesto por los cánones italianos, basados en líneas melódicas, el virtuosismo del intérprete y una armonía simple. El Conservatorio Nacional de Música de México marcaba las tendencias musicales del país y los maestros mexicanos encabezados por Melesio Morales¹⁴⁰ basaban toda la educación del conservatorio en este estilo italiano, específicamente en la ópera italiana, con la estética del bel canto, tomando como ejemplo la escuela de Rossini y Verdi.

Sin embargo, hacia 1880, una generación de alumnos sobresalientes encabezados por Gustavo Ernesto Campa¹⁴¹, Felipe Villanueva¹⁴², Juan Hernández Acevedo¹⁴³ y Ricardo Castro Herrera comenzó a preferir la tradición francesa, que consistía en nuevos

¹⁴⁰ Melesio Morales (1838, Ciudad de México-1908, Ciudad de México) compositor mexicano que basó su estética en la música italiana.

¹⁴¹ Gustavo Ernesto Campa (1863, Ciudad de México-1934, Ciudad de México) fue compositor, profesor y crítico musical mexicano.

¹⁴² Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez (1862, Estado de México-1893, Ciudad de México) violinista, pianista y compositor, uno de los máximos exponentes del Romanticismo en México.

¹⁴³ Juan Hernández Acevedo (¿1860 o 1862?, Ciudad de México-1894) flautista y compositor mexicano, se desconocen muchos de sus datos biográficos más allá de su formación musical.

lenguajes armónicos, diferentes efectos y colores sonoros, y al abandonar la italiana desconcertaron a los educadores musicales del país¹⁴⁴.

Cuando en 1882, se nombró al francés Alfred Bablot¹⁴⁵ como director del Conservatorio, se pretendía que el plan de estudio se acercara al del Conservatorio de París y contrató a nuevos maestros del “estilo francés” en el plantel. Como consecuencia los jóvenes estudiantes del conservatorio ansiaban ir a París, la capital del arte, a perfeccionarse como compositores o intérpretes además de que la mayoría de ellos hablaba muy bien francés¹⁴⁶.

Los artistas mexicanos se reunían en elegantes tertulias para conversar sobre temas artísticos y la música de salón pronto se puso de moda. Si bien, la música de salón representó un formato menor y menos exigente que la música de concierto, llegó a ser una forma de expresión dominante en la que Gustavo Campa y Ricardo Castro compusieron obras importantes.

4.2 El auge de los bailes de salón en México en la segunda mitad del siglo XIX.

Las personas de clases sociales altas regularmente organizaban reuniones llamadas bailes de salón. En sus elegantes casas, la aristocracia hacía veladas con comida y bebida fina y la música en vivo no podía faltar. El instrumento de moda era el piano, en el que interpretaban obras de Beethoven, Chopin y Liszt. Las piezas en su mayoría las tocaban amateurs, por esa razón gran parte de la música para piano, sobre todo las obras de Liszt eran difíciles para ellos. Fueron populares las piezas románticas de corto formato como las mazurcas, valeses y polonesas, sobre todo del polaco Federico Chopin.

¹⁴⁴ (Contreras, E. (1992). El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado. *Heterofonía* 107. p. 58)

¹⁴⁵ Alfredo Bablot D'Olbrousse (1827, Burdeos-1892, Ciudad de México) fue un periodista y músico mexicano de origen francés.

¹⁴⁶ (Robles J. A. (1992). Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de El Imparcial. *Heterofonía* 107. p. 33)

Varios compositores mexicanos se dedicaron al género de la música de salón, entre ellos Villanueva o Ernesto Elorduy¹⁴⁷, quienes aportaron gran cantidad de piezas cortas al repertorio pianístico. Sin embargo, uno de ellos, Ricardo Castro, dominando una brillante técnica pianística logró incorporar la música de salón al repertorio de concierto¹⁴⁸.

4.3 Semblanza de la vida de Ricardo Castro (1864-1907)

Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera nació el 7 de febrero de 1864 en Durango, Durango. Sus padres fueron Vicente Castro y María de Jesús Herrera. Hay datos de un hermano llamado Vicente, pero de sus otros hermanos se sabe poco¹⁴⁹.

Ricardo Castro comenzó sus estudios musicales con Manuel Herrera y Pedro H. Ceniceros en la Academia de Música "Santa Cecilia" a los 13 años, donde aprendió a tocar piano y tomó sus primeros cursos de solfeo. Cuando su padre fue electo Senador del Congreso de la Unión en representación del estado de Durango, partió junto con su familia a la Ciudad de México. Ricardo se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria para poder estudiar más adelante jurisprudencia, tal como su padre quería. Sin embargo, el joven Castro sentía más interés por la música y en 1879 ingresó en el Conservatorio Nacional de Música¹⁵⁰.

En el Conservatorio, Castro se destacó como uno de los alumnos más talentosos tanto en el piano como en la composición. Terminó la carrera de nueve años en tan sólo cinco y entabló una amistad duradera con Campa, Villanueva y Hernández.

En 1884, con sólo 20 años, Castro dio recitales en Nueva Orleans, en la Feria Internacional del Algodón¹⁵¹. Estos conciertos fueron organizados por el Estado

¹⁴⁷ Ernesto Elorduy Medina (1854, Zacatecas-1913, Ciudad de México) pianista y compositor mexicano.

¹⁴⁸ (Miranda, R. (2007). Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro. *Heterofonía* 136-137. p. 12-13)

¹⁴⁹ (Díaz, E & de Díaz, D. (2009). *Ricardo Castro: Genio de México*. Durango. Instituto de Cultura del Estado de Durango. Segunda edición. p. 20)

¹⁵⁰ (Ibíd., p. 23)

¹⁵¹ (Ibíd., p. 36)

Mexicano para promover el intercambio cultural que podía fortalecer el comercio entre Estados Unidos y México.

En 1887, Castro de 23 años y su grupo de amigos fundaron el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo. A ellos se unió Julio Ituarte, quien fuera maestro de piano de Castro años atrás en el Conservatorio. Las ideas musicales representadas por este grupo, es decir, las francesas, basadas en el lenguaje de composición de Charles Gounod, Jaques Offenbach, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, entre otros, comenzaron a tomar importancia en el ámbito musical académico mexicano¹⁵². Encontramos clara influencia francesa en la Suite para piano Op. 18 de Castro, que finalizó años más tarde, en 1903 y que muestra similitudes con la *Suite Pour le Piano* de Debussy, incluyendo los títulos de los movimientos, el carácter y el lenguaje de la obra¹⁵³.

El desarrollo composicional de Ricardo Castro no solamente reprodujo los elementos técnicos y musicales de los grandes maestros del estilo Romántico, sino los transformó en un estilo propio. Experimentó con movimientos armónicos interesantes, como relaciones tonales por tritono o modulaciones por terceras, que parecían novedosos para el público mexicano¹⁵⁴.

La carrera de Castro como pianista concertista tuvo su auge hacia el año 1900, cuando ingresó al Conservatorio como maestro y el periódico “El Imparcial” lo patrocinó para presentar tres conciertos con diferentes programas dentro de un año¹⁵⁵. La gira por México resultó ser el preámbulo de su partida a Europa.

En diciembre de 1902, Castro llegó a Europa patrocinado por el gobierno mexicano, se estableció en París y dedicó su tiempo a componer, dar recitales públicos y escuchar a algunas de las personalidades más destacadas en el ámbito musical internacional. Viajó

¹⁵² (Díaz & de Díaz, 2009, p. 44-46)

¹⁵³ (Miranda, R. (1992). *Pour le Piano: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro. Heterofonía 107.* p. 49-53)

¹⁵⁴ (Almazán, J. (2007). Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro. *Heterofonía 136-137.* p. 27-43)

¹⁵⁵ (Gómez, A. (2007). El segundo concierto de Ricardo Castro para El Imparcial. *Heterofonía 136-137.* p. 46)

por el continente para conocer a los más notables pianistas, asistió a conciertos como espectador, pero también dio funciones públicas como pianista y en varias ocasiones interpretó sus propias composiciones. Castro entabló amistad con Cécile Chaminade¹⁵⁶, quien era su vecina cuando vivió en las afueras de París en un pequeño poblado llamado Le Vésinet y con ella a menudo se reunía para intercambiar ideas sobre sus obras.

Un artículo que el mismo compositor escribió llamado “El Arte en Ginebra”¹⁵⁷, relata el impacto que la cultura europea, los conciertos y los intérpretes tuvieron sobre él. Comentaba sorprendido que los conciertos no eran exclusivos de las grandes ciudades, sino que la música tenía mucha importancia hasta en los lugares más pequeños.

En octubre de 1906, después de tres años, Castro regresó a México con nuevos conocimientos que pondría a disposición de sus colegas mexicanos. Fue designado director del Conservatorio Nacional de Música el primero de enero de 1907. En una entrevista para “El Diario”, se describe a Castro como una persona amable, compasiva y humilde¹⁵⁸. Castro intentó aplicar en la educación musical los conocimientos que consiguió en Europa, pero esta labor fue detenida por la vida misma, cuando el 28 de noviembre de 1907 muere por enterocolitis infecciosa. Los alumnos y maestros del conservatorio, así como personalidades importantes de la cultura del país, mostraron respeto a quien consideraron uno de los más influyentes exponentes de la música en México¹⁵⁹.

4.3.1 Castro el pianista virtuoso

Desde sus inicios en la Escuela de Música “Santa Cecilia”, Ricardo Castro fue un alumno sobresaliente. Tal capacidad, junto con un arduo estudio, incitó a sus maestros a enseñarle armonía y composición, materias que tomaban sólo los más avanzados

¹⁵⁶ Cécile Louise Stéphanie Chaminade (1857, París-1944, Montecarlo) compositora y pianista francesa.

¹⁵⁷ (Castro, R. (1906). El arte en Ginebra. *Heterofonía* 136-137. p. 107-111)

¹⁵⁸ Aguilar, G. (2007). Entrevista con Ricardo Castro (El diario, 13 de noviembre de 1906 en *Heterofonía* 136-137. p. 113)

¹⁵⁹ (Carmona, G. (2009). *Álbum de Ricardo Castro*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. p. 79-82)

alumnos¹⁶⁰. Castro escuchaba regularmente a los grandes intérpretes que se presentaban en la Ciudad de México y gracias a la red ferroviaria promovida por el Presidente Díaz, solistas destacados de Europa, como Eugen d'Albert¹⁶¹ y Teresa Carreño¹⁶², que iban de gira a los Estados Unidos, se desviaban hacia México para ofrecer conciertos.

En los años 90, Castro se dedicó a difundir la música de cámara, un género poco abordado en México y frecuentemente se presentaba con otros colegas en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria¹⁶³. Además de la música de cámara, era promotor entusiasta de los conciertos para piano y como solista estrenó en México los dos conciertos para piano y orquesta de Liszt y el Quinto Concierto de Beethoven¹⁶⁴.

Cuando en las últimas décadas del siglo XIX, algunos grupos de compositores nacionalistas se unieron para redefinir la música de su país, estas sociedades de músicos controversiales se habían vuelto populares en Europa. Ese fue el caso del Grupo de los Cinco en Rusia¹⁶⁵, y Los Apaches en Francia¹⁶⁶. En 1892, con el patrocinio de José Yves Limantour¹⁶⁷, los célebres músicos mexicanos, Castro, Campa, Villanueva y Carlos J. Meneses, crearon la “Sociedad Anónima de Conciertos”, en la cual fundaron una orquesta sinfónica de alto nivel. Con esta orquesta interpretó Castro el Concierto

¹⁶⁰ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 22)

¹⁶¹ Eugen d'Albert (1864, Escocia-1932) fue un pianista y compositor nacionalizado alemán, uno de los mejores alumnos de Liszt.

¹⁶² María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García (1853, Caracas-1917, Nueva York) pianista venezolana más prolífica de América Latina durante los siglos XIX y XX, también fue compositora y cantante.

¹⁶³ Fundada por Juárez en 1867.

¹⁶⁴ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 70-74)

¹⁶⁵ Entre 1856 y 1870 en Rusia se unieron estos compositores. Ellos fueron Balákirev, Cuí, Musorgski, Rimski-Kórsakov y Borodín. Su finalidad era definir la música rusa y alejarse de los cánones impuestos en los conservatorios.

¹⁶⁶ Hacia 1900, en Francia, en este grupo hubo compositores como Ravel, Stravinsky, de Falla y el pianista Ricardo Viñes, por mencionar algunos.

¹⁶⁷ José Yves Limantour Marquet (1854, Ciudad de México-1935, París) fue un político mexicano y principal financiero del arte en México en el período conocido como Porfiriato.

para piano y orquesta en la menor No. 1 de Grieg¹⁶⁸ y para entonces el público ya lo veía como el gran pianista del país.

Después de un excelente concierto ofrecido por Castro como solista el 7 de junio de 1901 en la Sala Wagner, el periódico “El Imparcial” de Rafael Reyes Spíndola¹⁶⁹ escribió:

“El concierto de anoche fue excepcional...Su nombre es conocido como el de un compositor inspirado...Jamás lo habíamos visto objeto de una ovación tan merecida...Creemos que el triunfo del maestro Castro es un síntoma de cultura en México, y nosotros estamos del lado del arte verdadero...Deseamos que el héroe de anoche se dedique exclusivamente al estudio de los grandes virtuosos, y para eso consignamos lo siguiente: “El Imparcial” ofrece al señor D. Ricardo Castro pasarle cada mes, por espacio de un año, la cantidad que actualmente le produzca su trabajo como maestro de piano, para que en ese tiempo prepare tres conciertos que se darán en condiciones convenidas en su oportunidad”.¹⁷⁰

El pianista aceptó la oferta del periódico y dedicó el siguiente año a montar el repertorio de esos tres conciertos que tuvieron lugar en el Teatro del Renacimiento el 25 de junio, 4 y 11 de julio de 1902. El repertorio consistía en 42 obras diferentes, entre ellas tres conciertos para piano y orquesta y estaba enfocado en la música de Beethoven, Chopin, Liszt y obras propias, iniciaba los recitales siempre con una sonata de Beethoven y terminaba con una obra de Liszt¹⁷¹.

Para ilustrar sus actividades como concertista, Castro llegó a dar en 165 días 40 conciertos, en 20 ciudades diferentes¹⁷².

¹⁶⁸ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 57-62)

¹⁶⁹ Rafael Reyes Spíndola (1860, Oaxaca-1922, Ciudad de México) fue un periodista mexicano, creador del periodismo moderno en México. También fue un amante del arte, sobre todo de la música, y sería una gran aportador financiero para algunos personajes del medio artístico del país.

¹⁷⁰ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 93)

¹⁷¹ (Ibíd., p. 103)

¹⁷² (Ibíd., p. 135)



Ricardo Castro al piano.

Recuperada de <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/ricardo-castro-1864-1907-vida-y-obra/>

De un concierto en Guanajuato, el corresponsal de “El Imparcial”, así informó por telégrafo:

[...] la conexión del tren proveniente de Silao sólo llega a la estación de Marfil, pueblecito minero donde el piano es transportado a lomo de mula hasta el Teatro Principal. El recibimiento en Marfil aglomera a un buen número de personas, entre ellas, al comité de recepción, admiradores y curiosos que en el tranvía de mulitas lo acompañan al Hotel Unión, en el centro de la ciudad, con gran expectación y regocijo de los espectadores y transeúntes que cubren el recorrido. En la noche del concierto, el entusiasmo y la emoción del público [...] Terminado el concierto, formóse en la calle una nutrida valla, y al salir el señor Castro, las músicas tocaron “diana”, estallaron las aclamaciones y el maestro llevado hasta la casa donde estaba alojado, tuvo que salir al balcón y manifestar, en cortas pero elocuentes frases, su agradecimiento al culto público guanajuatense.¹⁷³

El presidente de la República, Porfirio Díaz, autorizó al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra¹⁷⁴, darle el anuncio a Castro de lo que sería la

¹⁷³ (Carmona, 2009, p. 57-58)

¹⁷⁴ Justo Sierra Méndez (1848, Campeche-1912, Madrid) fue un escritor, historiador, periodista, poeta, político y filósofo mexicano. Fue subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el Porfiriato. Es considerado uno de los personajes más influyentes de la historia moderna de México.

culminación de su carrera, con un patrocinio que cubriría su perfeccionamiento en Europa:

“Señor Ricardo Castro. Querido Maestro:

El señor Presidente de la República, que tiene en alta estima los méritos de usted y su exquisito talento musical, me autoriza para hacerle saber su deseo de que vaya usted a Europa por cuenta de la Nación para coronar sus estudios, trabajando con los mejores maestros en el arte que usted con tanta modestia como discreción cultiva. Yo añado a la cordial satisfacción de comunicarle esta buena nueva, mis aplausos por sus triunfos y mis votos por su gloria. Su amigo y admirador.

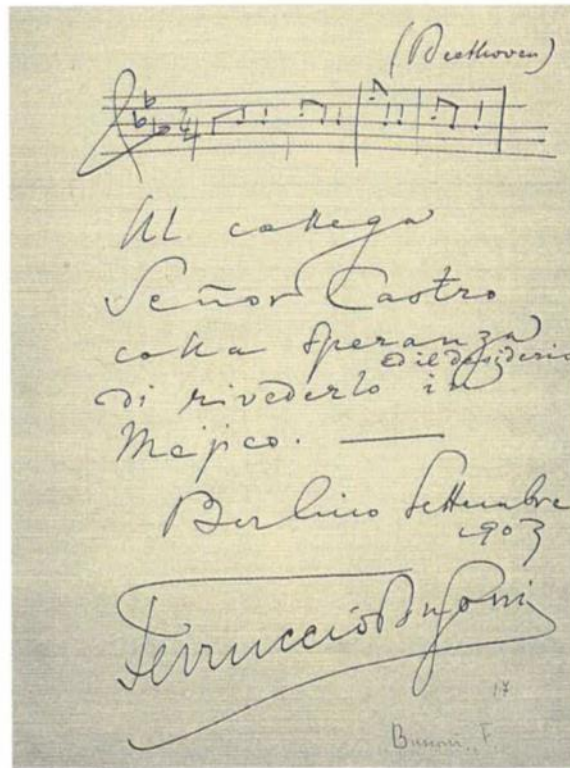
Justo Sierra¹⁷⁵

Castro aprovechó su estancia en Europa para acudir a los conciertos de los grandes intérpretes de la época como Moritz Moszkowski¹⁷⁶ y Ferruccio Busoni. En París, a partir de enero de 1903 Castro estudió con la Maestra Teresa Carreño, a quien había admirado desde joven, ya que la había escuchado en alguna de sus giras en México. Pero la admiración más grande de Castro era la que tenía por el anterior esposo de su maestra, Eugen d’Albert, un discípulo destacado del genio húngaro Franz Liszt a quien el mexicano consideraba como el pianista más grande de todos¹⁷⁷.

¹⁷⁵ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 115)

¹⁷⁶ Moritz Moszkowski (1854, Wroclaw, Polonia-1925, París) fue un compositor y pianista virtuoso alemán de origen polaco, considerado uno de los más sobresalientes pianistas en la segunda mitad del Siglo XIX.

¹⁷⁷ (Castro, R. (1906). Tres crónicas desde París. *Heterofonía* 107. p. 70)



Autógrafo de Ferruccio Busoni con el tema de la Escocesa en Mi bemol, WoO 83, de Beethoven.

(Libro de autógrafos de Ricardo Castro) (BCN). Carmona, 2009, p. 68.

Castro se presentó por primera vez en París el 6 de abril de 1903 y obtuvo buenas críticas tanto de su interpretación al piano como de sus composiciones. A partir de entonces comenzó a dar recitales regularmente, con buenos resultados. El semanario dominical *El Ménestrel* dedicado a la música, en su edición del 12 de abril de 1903 describió a Castro como el “excelente virtuoso y compositor original”, que acababa de hacerse oír en la Sala Érard, “con talento y manera propia para merecer vigoroso aplauso, algunas obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, luego *La fuente encantada* de Dubois, *Phalènes* de Philipp y tres piezas compuestas por él: Minueto, Valse y Canto de amor, las tres brillantes, verdaderamente pianísticas y muy musicales.”¹⁷⁸

Castro compuso obras importantes en Europa como su segunda ópera *La Leyenda de Rudel*, su Concierto para Violoncello y Orquesta y su Segundo Concierto para Piano y

¹⁷⁸ (Carmona, 2009, p. 62)

Orquesta, obra que hoy en día se ha vuelto a interpretar después de haber estado desaparecida casi un siglo¹⁷⁹.

La muerte de Castro fue repentina y cesó un trabajo musical que estaba en su apogeo. Su gran talento y legado nos dejan la primera sinfonía mexicana, el primer poema sinfónico mexicano y el Primer Concierto para Piano y Orquesta compuesto por un nacido en nuestro país.

4.3.2 El inicio de una carrera brillante: Vals Capricho Op.1

El Vals Capricho Op. 1 de Castro es una de sus obras más sobresalientes escrita a los 17 años en una clase del conservatorio con Melesio Morales¹⁸⁰. Tanto en México como en Europa fue de sus obras más aclamadas, así como también fue la más producida por las editoriales. Castro tuvo composiciones previas, pero en 1906, él mismo asignó el número de Op. 1 para dicho Vals, señalando que la consideraba una pieza importante y digna para ser el primero de sus trabajos maduros¹⁸¹. La obra en principio fue escrita para piano solo, pero debido a su éxito, Castro la adaptó a dos pianos y en otra versión para piano y orquesta.

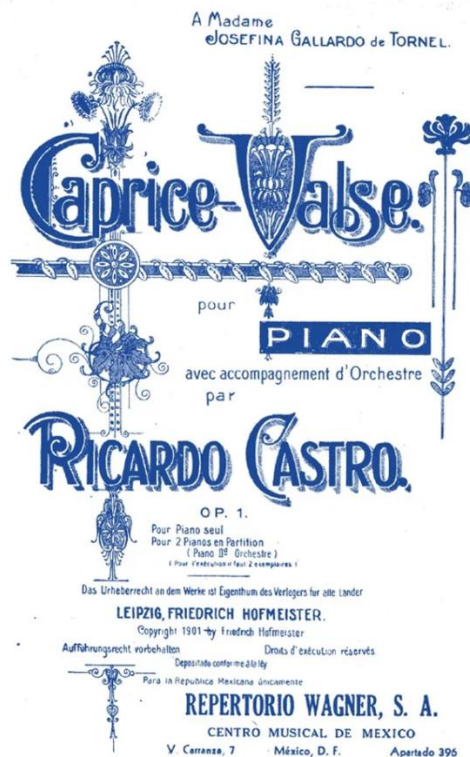
El Vals Capricho Op. 1 manifiesta influencias de Liszt y Chopin, demanda gran virtuosismo de parte del intérprete como las célebres Rapsodias Húngaras de Liszt, aunque siempre salvaguardando el tempo y el ritmo de un valsailable.

El “capricho”, como género, es una pieza de carácter libre y con un gran virtuosismo. Los más representativos son los 24 caprichos de Paganini, el Rondo Capriccioso de Beethoven o el de Mendelssohn. El carácter caprichoso en el vals de Castro está representado con el virtuosismo, con las *cadenzas*, y en general con la dificultad técnica de la obra.

¹⁷⁹ (Álvarez, R. (2020). El Concierto para piano, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro (1864-1907): contextualización histórica y aproximación analítica. *Diagonal vol. 6 no. 1.*)

¹⁸⁰ (Carmona, 2009, p. 97)

¹⁸¹ (Díaz & de Díaz, 2009, p. 160-161)



Portada del Vals Capricho Op. 1.

Recuperada de <https://es.scribd.com/document/380179420/Ricardo-Castro-Caprice-Valse-Op-1>

4.3.2 Análisis y propuestas interpretativas de la obra

Sección	Compás	Características
Introducción	1-6	A manera de <i>cadenza</i> y con figuras de arpeggios virtuosos. Este efecto es frecuente en las obras de Liszt
EXPOSICIÓN		
Tema A	7-38	En esta sección comienza el <i>tempo de valse</i> . Está en Mi mayor y consiste en una melodía elegante que recorre un registro amplio con <i>arpeggios</i>
Tema B	39-70	Contrasta con el primer tema, esta sección es más sonora, con acordes amplios y saltos virtuosos

Tema A	71-115	Se presenta igual que la primera vez, pero con una <i>cadenza</i> al final que conecta esta sección con el desarrollo
DESARROLLO		
Tema C	116-132	Esta sección está en Do Mayor, una melodía nueva que se conecta con la siguiente
Tema D Capriccioso	133-159	Esta sección está en do menor, aunque el sentido de tonalidad es cuestionable. Se presenta una melodía más dramática y como puente hacia la siguiente tema aplica una pequeña <i>cadenza</i>
Tema E	160-176	En La bemol mayor, esta es una melodía en la que Castro añade escalas cromáticas como efectos. Este mismo tipo de escalas lo podemos ver en las rapsodias de Liszt, incluso en la Rapsodia Española, en este mismo trabajo
Tema D	177-197	Nuevamente en do menor, pero con una sección final que modula hasta el acorde de Si7, quinto grado de la tonalidad del tema A
Puente	198	Este puente es igual a la Introducción. Por ello se puede esperar que llegaremos a la parte final de la obra; la Re-exposición
RE- EXPOSICIÓN		
Tema A	199-230	Se presenta igual que la primera vez
Tema B	231-246	Ahora más corto, sin repetición
Tema A	247-286	Se repite como la primera vez
Coda	287-314	Con grandes acordes y octavas, la parte final con indicaciones de triple <i>forte</i> y <i>martellato</i> . Tal como Liszt en sus grandes obras virtuosas. Incluso se

		puede ver la similitud nuevamente, con la coda de la Rapsodia Española, citada en este trabajo
--	--	--

El Vals Capricho tiene similitud en cuanto a estrategias de estudio con las rapsodias de Liszt. Hay que tener muy claras las secciones de la obra y resolver los problemas técnicos de las *cadenzas*, que son partes demandantes. Para asegurar los veloces arpeggios, se pueden practicar las posiciones de las manos formando los acordes, para así obtener buenas digitaciones. En las secciones con grandes acordes, la mejor propuesta es tener certeza en los saltos y reconocer las melodías, dentro de los acordes habrá notas que hay que resaltar, para eso yo aconsejo estudiar con manos separadas la voz importante del acorde y el resto de éste, para así percibir con el oído la sonoridad que queremos obtener. Una vez perfeccionada, reproducirla ahora con una sola mano, en la manera en que está escrita en la partitura. La obra tiene varios caracteres contrastantes, hay que resaltar las partes líricas que generalmente tienen melodías románticas con un acompañamiento simple, pero también hay que tocar con explosividad en los caracteres que así lo requieren.

El cambio de carácter abrupto viene acompañado de un cambio de volumen, las secciones se contrastan entre sí por su sonoridad. Algunas secciones de la obra están basadas en un toque poderoso como el de las rapsodias de Liszt, sobre todo en el Tema B o en la Coda. Pero en la sección del Desarrollo, la escritura sugiere un color más parecido al de los valeses de Chopin, sobre todo por la densidad y el registro que se reducen, la melodía con acompañamiento más sensible y transparente.

Caprice-Valse.

Ricardo Castro, Op. 1.

Allegro. 8

Piano.

R. Castro: Vals Capricho Op.1. cc 1-5

Ejemplo para la complejidad y la similitud con las cadencias de Liszt.

En cuanto a los recursos técnicos de la obra, se puede apreciar que es una obra donde domina la virtuosidad de la mano derecha, y aunque la mano izquierda es importante su papel se reduce mayormente al acompañamiento de acordes. Por la importancia de los bajos, que soportan las armonías es imprescindible asegurarlos, ya que en algunas secciones hay saltos que necesitan estar bien calculados. El pedal que la obra demanda es armónico, como en los valsos de Chopin, con cada cambio armónico hay cambio de pedal, sin embargo, en algunas secciones como en las escalas cromáticas de las

cadenzas, en las que el intérprete tiene que hacer cambios pequeños y rápidos de pedal, hay que tomar en cuenta las particularidades del instrumento que tenemos a nuestra disposición.

Para la interpretación, el *rubato* en la obra puede ser un elemento que se vuelva predecible debido a las repeticiones, por eso necesitamos estar conscientes de las partes en que usaremos cierta agógica, y evitar repetirla siempre igual. Propongo que en la sección del desarrollo se aplique un *rubato* más libre que en el resto de la obra, además que es la parte que tiene más cambios de carácter.

La Coda requiere fuerza, como en las rapsodias de Liszt. Castro quiere que el intérprete proyecte con virtuosismo un carácter majestuoso. Aconsejo estudiar la Coda antes de comenzar el resto de la obra, generalmente para las páginas finales, el intérprete puede llegar cansado, sobre todo en una obra de alta demanda, por lo que estudiar la Coda en una manera independiente del resto de la obra, ayudará a asegurar la interpretación.

Esta obra, es considerada una obra de concierto, al igual que los valeses de Chopin, tiene todas las características de la música de salón, es decir, el movimiento de vals, armonías no muy complejas y melodías líricas, pero técnicamente es más demandante. Es una obra con la que un virtuoso como Castro se podía dar a conocer como excelente intérprete ante las exigencias de un público basado en los salones.

5. Concierto para piano y orquesta no. 1 en Re bemol mayor Op. 10 de Sergei Prokofiev

5.1 Tendencias musicales en la primera mitad del siglo XX

En las últimas décadas del siglo XIX, la vida adquirió nuevas costumbres por los inventos tecnológicos y comenzó a generarse interés en la modernidad. Hacia 1900, el mundo y el arte, se regían por lo “nuevo”¹⁸². Esa concepción de modernidad estuvo dominada por el progreso de la ciencia, tecnología e industria, la mecanización, urbanización y por ideologías como el nacionalismo y el positivismo, que tenía a la ciencia como fundamento. En el ámbito cultural, la originalidad legítima, es decir, la innovación artística, era progresiva, oposicional y crítica, y penetró más allá de los gustos estéticos, revelaba verdades escondidas, impactada con los descubrimientos de personajes como Sigmund Freud¹⁸³ y profundizaba en los acontecimientos importantes en el mundo. También hubo acontecimientos como el avance tecnológico o las Guerras Mundiales que permearon en el pensamiento artístico del siglo. El arte moderno constituyó una fuerza de cambio que usualmente no era aceptada por los críticos y conocedores contemporáneos que tenían una ideología arraigada de más de un siglo de tradiciones, y que algunos artistas comenzaron a cuestionar.

En la música moderna, los compositores comenzaron a experimentar con la forma, la tonalidad y la orquestación haciendo evocación a las radicalidades de la cultura y sociedad contemporánea, siempre buscando crear una experiencia única que se extendiera más allá de la mera apreciación estética. Esta búsqueda surgió como tendencia anti posromántica, anti wagneriana y nacionalista.

Entre los precursores del Modernismo encontramos a Mahler, quien distorsionó las formas sinfónicas, fragmentando y utilizando las sonoridades no convencionales de nuevos instrumentos; a Debussy, con su nuevo uso de la armonía y su interés en la

¹⁸² (Botstein, L. (2001). *Modernism. Grove Music Online*)

¹⁸³ Con la publicación de “La interpretación de los sueños”, en donde se analizan como una vía de acceso hacia el subconsciente, mismo que define gran parte de las características de un ser humano. Hay que recordar que junto con Copérnico y su teoría Heliocentrista y Darwin con la Teoría de la Evolución por Selección Natural, son los tres científicos que han golpeado fuertemente al ego de la humanidad a lo largo de la historia.

música no occidental y a Scriabin, quien con sus ideales de misticismo y la búsqueda de una nueva sonoridad relacionada con la introspección influyó en la originalidad armónica¹⁸⁴.

El Modernismo no sólo inspiró el uso de nuevos sistemas armónicos alternativos a la tonalidad, como el constante uso de los antiguos modos o la llamada atonalidad, sino la construcción de nuevos instrumentos que fueron resultado del avance tecnológico, tales como el theremín¹⁸⁵ y las ondas Martenot¹⁸⁶.

La música moderna tomó aspectos del misticismo, del exotismo oriental, del primitivismo, del simbolismo poético y de las artes visuales y los integró en las obras, el mejor ejemplo de esto es la obra maestra que Igor Stravinski presentó en 1913, *La Consagración de la Primavera*, que consiste en un ballet orquestal que representa los rituales paganos de sacrificio hacia la Tierra. Schoenberg, en 1912 afirmaba que eran pocas las personas que podrían entender puramente en términos musicales lo que la misma música tenía para decir¹⁸⁷, con eso se refería a que era difícil comprender los nuevos lenguajes, los espectadores debían tener un bagaje amplio para poder procesar la información ofrecida por las nuevas tendencias. Y mientras Schoenberg desarrollaba el sistema de doce tonos (dodecafonismo), había otros como Rachmaninoff que aún componían en un lenguaje propio del romanticismo.

Las Guerras Mundiales fueron determinantes para las artes en general y también para la música. El impacto de la devastación de la Primera Guerra Mundial, aunado a la

¹⁸⁴ (Botstein, 2001)

¹⁸⁵ El instrumento está formado por dos antenas metálicas que detectan la posición relativa de las manos del intérprete y los osciladores para controlar la frecuencia con una mano y el volumen con la otra. Las señales eléctricas del theremín se amplifican y se envían a un altavoz.

¹⁸⁶ El instrumento está formado por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia. El sonido se produce mediante un anillo metálico que el intérprete se ha de colocar en el dedo índice de su mano derecha. La posición de dicho anillo frente al teclado determinará la altura de la nota. De esta forma el instrumento permite la realización de unos característicos glissandos y vibratos gracias a la facilidad de desplazamiento por todo el teclado.

¹⁸⁷ (Botstein, 2001)

inestabilidad y dificultades de los años posteriores a ella, impulsaron a muchos compositores, particularmente en Francia y Alemania a usar el arte como vehículo para la protesta y la crítica social. Sentían la responsabilidad social de plasmar en su obra características nacionalistas, y estas venían acompañadas de los ideales políticos. Como resultado hubo discrepancias entre las diferentes posturas de las naciones con respecto a los acontecimientos bélicos.

El Estado Ruso, a partir de los años 30 impuso que el arte se aliara con los radicales ideales de la izquierda y las estéticas conservadoras antimodernistas se convirtieron en parte de la doctrina oficial de Stalin¹⁸⁸. Sin embargo, gran parte de los artistas se opusieron a esas ideologías y como resultado fueron censurados.

5.2 Semblanza sobre la vida de Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sergei Prokofiev nació en Sontsovka, Ucrania, el 23 de abril de 1891. Sus padres fueron Sergei Alekseyevich Prokofiev y Mariya Zitkova. Fue el tercero y último de los hijos de la familia, pero sus dos hermanas mayores murieron siendo pequeñas¹⁸⁹. Viniendo de una familia de clase media, Prokofiev creció en circunstancias económicamente cómodas.

A la edad de cuatro años, Prokofiev comenzó a tomar lecciones de piano con su madre, que sabía tocar bien a pesar de no ser profesional. Algunas de las primeras composiciones del pequeño Sergei datan de esta época.

¹⁸⁸ Joseph Stalin (1878 Gori, Georgia-1953, Moscú) fue un político y dictador soviético, secretario general del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética entre 1922 y 1952, y presidente del Consejo de Ministros de la Unión Soviética entre 1941 y 1953. Aunque inicialmente presidía un liderazgo colectivo como primero entre iguales, hacia los años 30 ya se había convertido en dictador.

¹⁸⁹ (Redepenning, D. (2001). Prokofiev, Sergey. *Grove Music Online*)

En enero de 1902, por sugerencia de Sergei Taneyev¹⁹⁰, Prokofiev comenzó a tomar clases de teoría con Yuri Nikolayevich Pomerantsev, y composición, instrumentación y piano con Reinhold Glière¹⁹¹.

En la primavera de 1903, el joven conoció a Alexander Glazunov¹⁹², maestro del Conservatorio de San Petesburgo, quien insistió en que Prokofiev entrara a dicha institución para tener una educación general, no sólo musical. Prokofiev se preparó para su ingreso con Mikhail Mikhailovich Chernov, y fue aceptado en el otoño de 1904. En el conservatorio estudió orquestación con Rimsky-Korsakov y composición con Anatoly Lyadov^{193 194}.

Aunque en 1909 terminó sus estudios en composición, decidió seguir con sus estudios de piano, primero con Alexander Winkler y un año después con Anna Esipova¹⁹⁵ para perfeccionar su técnica. Estudió dirección con Nikolay Tcherepnin¹⁹⁶, un maestro al que admiraba y quien le enseñó a apreciar el sonido orquestal de Haydn y Mozart. Al principio

¹⁹⁰ Sergei Taneyev (1856-1915), fue un compositor, pianista, teórico musical y maestro de composición ruso, alumno de Tchaikovsky.

¹⁹¹ Reinhold Glière (1875, Kiev-1956, Moscú) fue un compositor postromántico ruso de origen germano-polaco.

¹⁹² Aleksander Glazunov (1865, San Petesburgo-1936, París) fue un compositor, director de orquesta e influyente maestro de música ruso. Era cercano al círculo de compositores rusos de recuperación nacionalista y folclórica conocido como el Grupo de los cinco. Se le considera el último exponente de la escuela nacional rusa de composición, fundada por Glinka.

¹⁹³ Anatoly Lyadov (1855, San Petesburgo-1914, Polýnovka) fue un compositor y pianista ruso.

¹⁹⁴ (Jaffé, D. (2012). Historical Dictionary of Russian Music. Lanham. Scarecrow Press, p. 255)

¹⁹⁵ Anna Esipova (1851, San Petersburgo-1914) fue una pianista virtuosa, compositora y profesora rusa. Realizó varias giras de conciertos de gran éxito por Europa y Estados Unidos, siendo reconocida por Piotr Chaikovski y Franz Liszt por su virtuosismo particular y agradable sonido, y también como una de las mayores representantes del arte pianístico de finales del siglo XIX y principios del XX.

¹⁹⁶ Nicolay Tcherepnin (1873, San Petesburgo-1945) fue un compositor, pianista y director de orquesta ruso.

las obras de Prokofiev no eran bien recibidas y su paso por el conservatorio no lo marcó como compositor exitoso.

En 1918, la Revolución Socialista causó caos e inseguridad en Rusia perturbándose el orden social con la división de la derecha y la izquierda y así Prokofiev decidió irse a los Estados Unidos, donde en los siguientes años viviría en San Francisco, Nueva York y Chicago.

Hacia 1922, regresando a Europa se estableció en Ettal, Alemania y de ahí viajaba a casi todos los países europeos a dar conciertos de piano. En 1923 se casó con la cantante española Lina Llubera¹⁹⁷ y juntos se mudaron a París y tuvieron dos hijos, Sviatoslav y Oleg.



Prokofiev con su esposa Lina y sus dos hijos cerca de 1936.

Recuperada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Prokofiev_family.jpg/330px-Prokofiev_family.jpg

A partir de finales de los años 20, Prokofiev visitaba regularmente la Unión Soviética pero no estaba de acuerdo con que la música y el arte en general debían estar sujetos a ideas políticas y sociales. Sin embargo, en 1936, se mudó con su esposa y sus dos hijos a la Unión Soviética aun sabiendo que las políticas radicales de Stalin podían perjudicar a su esposa extranjera.

¹⁹⁷ Lina Llubera (1897 Madrid-1989, Londres) después llamada Lina Prokofieva.

En 1941, Prokofiev dejó a su familia y se fue a vivir con la escritora rusa Mira Mendelssohn¹⁹⁸, a quien conoció con otros artistas evacuados de Moscú el 21 de junio cuando Alemania atacó la Unión Soviética. Los artistas importantes fueron evacuados de las fronteras bélicas y Prokofiev tuvo que mudarse varias veces en los siguientes años. Vivió temporadas cortas en Nálchik, Tiflis, Alma-Ata y Perm y finalmente regresó a Moscú en octubre de 1943¹⁹⁹.

Durante la Segunda Guerra Mundial, por las circunstancias complicadas, el arte no fue estrictamente supervisado por el estado ruso, así la música sobre todo de Prokofiev y Shostakovich empezó a mostrar inspiración y características de la música actual de Europa occidental y se desvió de las ideas socialistas permitidas. Sin embargo, entre 1946 y 1948, las nuevas políticas de Andrey Zhdanov²⁰⁰, quien era el líder de la ideología cultural durante el estalinismo, no dejaron dudas de que en Rusia el arte tenía que servir a propósitos ideológicos, incluso con la intervención de la censura.

¹⁹⁸ Mira Mendelson (1915, Kiev-1968) fue una escritora rusa, colaboradora y segunda esposa de Prokofiev.

¹⁹⁹ (Caryl, E. (2011). *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations From the Russian Tradition*. Boston. Academic Studies Press, p. 338)

²⁰⁰ Andrey Zhdanov (1896, Mariúpol, Ucrania-1948, Moscú) fue un político e ideólogo cultural soviético.



Prokofiev con Mira Mendelssohn en 1946. Recuperada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Mira_Mendelssohn_Prokofiev.jpg/330px-Mira_Mendelssohn_Prokofiev.jpg

A partir de 1948, la situación política y personal de Prokofiev empeoraba, su primera esposa española Lina fue llevada presa, acusada de espionaje y condenada a 20 años a un campo de trabajo. Para entonces los artistas inconformes con las políticas impuestas por Stalin perdían sus oportunidades de ser publicados.

Prokofiev falleció el 5 de marzo de 1953, el mismo día en que murió Stalin.

5.2.1 Un nuevo lenguaje que surge de la realidad del siglo XX

En San Petesburgo entre los años 1900 y 1912, funcionaba una comisión que organizaba alrededor de seis recitales por temporada, estos eventos eran llamados Noches de Música Contemporánea. En 1908, Prokofiev conoció a algunos de los organizadores y

fue en estos recitales donde hizo su debut como compositor en diciembre de 1908²⁰¹. A los 17 años, fue considerado un controversial innovador ya que algunos concedores con gustos conservadores criticaban su música²⁰².

Hacia 1916, a Prokofiev ya se le había catalogado como compositor futurista, sus obras causaban gran escándalo tal como lo hacían las de Stravinsky en París. Los raros colores armónicos, las frecuentes acumulaciones de disonancias, el uso de notas pedal, los ritmos ostinatos obsesivos, los pasajes muy largos con indicaciones de forte o doble forte, los toques humorísticos o irónicos, los rápidos cambios de dirección y los elementos de entusiasmo que caracterizaban su música en ocasiones asustaban al público.

El estilo novedoso de Prokofiev estaba influenciado por sus maestros, pero también por otros compositores a los que desde joven admiraba. Aparecen en sus obras los colores fantásticos de Rimsky-Korsakov, un desarrollado lenguaje armónico basado en Grieg y Medtner²⁰³, la filosofía y misticismo de Scriabin, y el modernismo de compositores como Stravinsky y Honegger²⁰⁴. Sin embargo, Prokofiev logró crear un estilo propio inconfundible, que ha sido imitado sobre todo por compositores rusos incluso décadas después de su muerte²⁰⁵.

Mientras el modernismo de Prokofiev llega a aplicar recursos técnicos teatrales a partir de la expresión, por ejemplo, en su Cantata Op. 30, cuyo texto habla de siete gigantes que destruyen el mundo con terrible violencia y recurre a nuevos efectos como susurros en el coro, glissandos corales o la indicación *col legno*²⁰⁶ para las cuerdas; también

²⁰¹ (Redepenning, 2001)

²⁰² (Campbell, J. S. (2003). *Russians on Russian Music, 1880-1917: An Anthology*. Cambridge. Cambridge University Press, p. 221-223)

²⁰³ Nikolay Medtner (1880, Moscú-1951, Londres) fue un compositor y pianista ruso.

²⁰⁴ Arthur Honegger (1892, El Havre-1955, París) fue un compositor suizo nacido en Francia que vivió la mayor parte de su vida en París.

²⁰⁵ (Jaffé, 2012, p. 258)

²⁰⁶ Con el arco frotando la cuerda y la madera del instrumento.

compuso obras con aire del clasicismo como la Sinfonía Clásica Op. 25, basado en las proporciones bien balanceadas de una forma sonata como hacía Haydn²⁰⁷.

Después de su época neoclasicista, en 1925 con un giro inesperado regresa a temas futuristas como su Op. 41, un ballet sobre la glorificación a las máquinas, en lugar de escenas describiendo paisajes naturales, habría martillos, ejes de transmisión, señales de luz, y elementos de máquinas. Once años más tarde, tras su regreso a Rusia, el estado vería esta obra como una caricatura de los ideales soviéticos y sería censurada.

En 1930, quizá por las prohibiciones de parte del Estado Ruso, Prokofiev se comenzó a acercar al folclore ruso, lo que él llamaba una “nueva simpleza”²⁰⁸. Compuso varias obras para niños, la más conocida es Pedro y el Lobo, una composición sinfónica en la que un narrador cuenta la historia y los personajes son representados por diferentes instrumentos de la orquesta. Como el Concierto para Violoncello Op. 58, escrito entre 1933 y 1938, y el ballet Romeo y Julieta, finalizado en 1936 no mostraron influencias políticas, llegaron a estrenarse ante el público.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, su música tomó dos vertientes, la música de propaganda de guerra y los trabajos de música instrumental como la de cámara y de piano. Para entonces sus sonatas de piano eran estrenadas por grandes pianistas, tales como Sviatoslav Richter²⁰⁹ y Emil Gilels²¹⁰.

5.2.2 El camino profesional de Prokofiev para convertirse en un buen pianista

²⁰⁷ (Redepenning, 2001)

²⁰⁸ (Ibíd.)

²⁰⁹ Sviatoslav Richter (1915, Zhytómyr, Imperio Ruso-1997, Moscú) fue un pianista soviético, reconocido como uno de los más grandes pianistas del siglo XX, célebre por la profundidad de sus interpretaciones, su virtuosa técnica y su amplio repertorio.

²¹⁰ Emil Gilels (1916, Odesa-1985, Moscú) fue un pianista soviético. Grabó numerosos discos en los Estados Unidos y su prestigio fue mundial. Es considerado como uno de los mejores pianistas del siglo XX.

A los 13 años Prokofiev tocaba el piano en buen nivel y tenía un repertorio amplio como la obra completa de piano de Grieg, aunque sus estudios estaban más enfocados en la composición²¹¹.

Reinhold Glière, uno de sus maestros anteriores al conservatorio recordaba que el joven Prokofiev tocaba con confianza y facilidad, aunque su técnica no era adecuada, con limitaciones y sin poner las manos adecuadamente en el teclado. Con sus dedos largos y torpes, a veces podía dominar con facilidad un pasaje difícil, pero no podía tocar bien un simple arpeggio o una escala. En resumen, para Glière, su interpretación era carente, con poca atención a los detalles, aunque obstinada²¹².

Habiendo terminado sus estudios de composición en el Conservatorio, Prokofiev sintió la necesidad de volver a tomar clases de piano para mejorarse. Primero tomaba clases con Alexander Winkler, quien le exigía mucho el estudio de ejercicios para desarrollar su técnica y fortalecer sus dedos. Al tocar, Winkler le demandaba poner sus dedos con precisión, es decir interpretar con pulcritud²¹³. A partir de 1909, a los 18 años empezó a estudiar con Anna Esipova, quien fue su maestra hasta 1914. Su relación no era fácil ya que él no estaba acostumbrado a tocar cuidadosamente y había compositores como Mozart, Schubert o Chopin que, según su maestra, no eran para él. Prokofiev en ese entonces estaba más preocupado por nuevos lenguajes de composición que por la “simplicidad” de Mozart²¹⁴.

En 1912 Prokofiev hizo su debut como pianista solista con orquesta interpretando su Concierto para Piano op. 10, primero en Moscú y después en Pavlovsk²¹⁵. En 1914 decidió entrar al concurso Anton Rubinstein que ofrecía un piano al ganador del primer lugar. El mismo Prokofiev no sentía la capacidad de ganar el premio con un concierto clásico, por lo que astutamente decidió presentar su Primer Concierto en el concurso.

²¹¹ (Jaffé, 2012, p. 255)

²¹² (Berman, B. (2008). *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. New Haven. Yale University Press, p. 33-35)

²¹³ (Ibíd., p. 35)

²¹⁴ (Ibíd., p. 35-36)

²¹⁵ Ciudad que se encuentra unos 30 kilómetros al sur de San Petesburgo.

Pensaba que sería más difícil calificarlo para el jurado y en caso de perder, el público no sabría si fue porque al jurado no le gustó la obra o porque la interpretación no fue adecuada. Vernon Duke²¹⁶ describió la interpretación del Primer Concierto de Prokofiev como impredecible, enérgica y atlética exhibición muscular inusual al tocar²¹⁷. Prokofiev ganó el primer lugar del concurso y como premio un nuevo piano²¹⁸.

Como pianista era conocido por su atletismo, fuerza física y velocidad técnica. Aparentemente disfrutaba crear un efecto de impacto usando estas habilidades en el instrumento.

Cuando en 1918 el joven compositor y pianista dejó Rusia para emigrar a los Estados Unidos, no sabía que la siguiente década sería importante para establecerse como pianista concertista. Su reciente éxito incluso se extendería durante los siguientes años hasta llegar a la fama internacional²¹⁹. En su primer recital en Nueva York, el 29 de noviembre de 1918, interpretó obras propias, así como de Scriabin y Rachmaninov, pero el gusto musical del público americano era más conservador que el europeo. Por ejemplo, Rachmaninov, siendo el pianista ruso vivo más importante en ese entonces, tocaba programas clásicos en los Estados Unidos, añadiendo sólo dos o tres de sus preludios por ocasión. Así, si Prokofiev quería prosperar como pianista, debía tocar programas variados y vistosos.

²¹⁶ Vernon Duke (1903, Parafianovo, Bielorrusia-1969, California) fue un compositor ruso afincado en Estados Unidos, conocido por sus canciones y por su música para el cine y el teatro. Estuvo activo, principalmente, en las décadas de 1930 y 1940.

²¹⁷ (Lee, 2002, p. 276-277)

²¹⁸ (Ibíd, p. 276)

²¹⁹ (Ibíd., p. 267)



Las manos de Prokofiev en el teclado. Se puede apreciar en la mano derecha que alcanzaban una extensión de décima sin mayor dificultad.

Recuperada de <https://c8.alamy.com/compes/ke556c/prokofiev-sergey-sergeyevich-sus-manos-tocando-el-piano-teclado-el-compositor-ruso-el-27-de-abril-de-1891-5-de-marzo-de-1953-colourised-version-ke556c.jpg>

Los reportes de sus interpretaciones se enfocan en su precisión rítmica, casi sin uso de rubatos, la transparencia y claridad y la exageración de las indicaciones de dinámica. La crítica lo aclamaba con títulos como “Un pianista titán”, “Erupción volcánica en el teclado” y “Caos ruso en la música”²²⁰.

En enero de 1927, después de haber pasado 9 años en Estados Unidos, aceptó una gira en la Unión Soviética, dio ocho conciertos en Moscú con cuatro programas diferentes, incluyendo su Tercer Concierto para Piano y Orquesta. También se presentó en Leningrado, Kharkiv, Kiev y Odessa²²¹. Para la generación de jóvenes músicos rusos, estos conciertos ofrecieron la oportunidad de conocer las nuevas composiciones de Prokofiev y escuchar al mismo compositor interpretando sus propias obras. David

²²⁰ (Berman, 2008, p. 38)

²²¹ (Redepenning, 2001)

Oistrakh²²² describió la interpretación de Prokofiev en Odessa como simple, en el buen sentido, sin exageraciones o gestos superfluos²²³.

Sviatoslav Richter, quien tenía 12 años cuando Prokofiev visitó Odessa, se impactó al escucharlo tocar sin pedal, con un sonido pulcro. El pianista Yakov Milstein²²⁴ recordó el estilo de Prokofiev como increíblemente enérgico, pero con finesa poética y la habilidad de llevar una línea melódica flexiblemente. También dijo que aquellos que acusaban a Prokofiev de tocar fríamente y con una sonoridad seca, estaban equivocados; al contrario, su interpretación era poética, inocente, pura y modesta²²⁵.

El famoso pianista y pedagogo Heinrich Neuhaus²²⁶ escuchó a Prokofiev antes de que dejara Rusia y después de regresar. Recordaba a Prokofiev después de su regreso como un intérprete enérgico, confiado, rítmicamente preciso, poderoso en su toque, incluso a veces demasiado si el concierto era en un salón pequeño; con una cualidad peculiar que evadió cualquier refinamiento o intimidad, características que no hay en su música según Neuhaus. Sin embargo, con una capacidad de mostrar verdadero lirismo, poesía, tristeza, reflexión, calidad humana y sentimientos hacia la naturaleza. Describía su técnica como fenomenal, impecable, pero con una interpretación temperamental²²⁷.

El 19 de noviembre de 1945, con una carrera de virtuoso consumado, llegó a la fama al aparecer en la portada de la revista Time. Para entonces, ya era reconocido como uno

²²² David Oistrakh (1908, Odesa-1974, Ámsterdam) fue un violinista ucraniano, uno de los de mayor prestigio del siglo XX.

²²³ (Berman, 2008, p. 40)

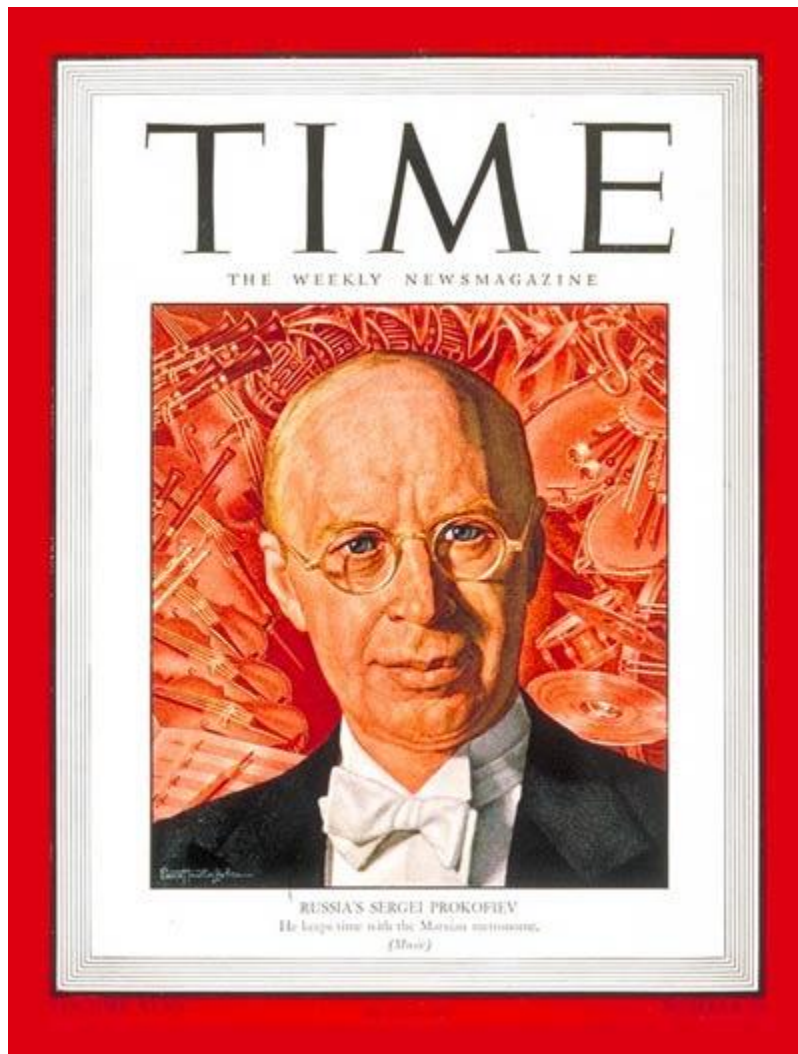
²²⁴ Yakov Milstein (1911, Voronezh-1981, Moscú) fue un pianista, pedagogo y escritor.

²²⁵ (Berman, 2008, p. 40)

²²⁶ Heinrich Neuhaus (1888, Kirovohrad, Ucrania-1964, Moscú) fue un pianista y pedagogo soviético de ascendencia alemana. Fue alumno de Scriabin y profesor en el Conservatorio de Moscú desde 1922 a 1964, teniendo a Emil Gilels y Sviatoslav Richter como discípulos, entre otros. Su libro "El arte del piano" está considerado como uno de los tratados más importantes y respetados en el tema.

²²⁷ (Berman, 2008, p. 41)

de los músicos vivos más importantes no solo de Rusia, sino de toda Europa y Norteamérica²²⁸.



Portada de la revista Time del 19 de noviembre de 1945.

Recuperada de http://img.timeinc.net/time/magazine/archive/covers/1945/1101451119_400.jpg

5.3 Los cinco conciertos para piano de Prokofiev

En el principio del siglo XX, para demostrar su habilidad como ejecutantes, los más notables pianistas virtuosos y compositores como Rachmaninoff, Prokofiev y Bartók

²²⁸ (Lee, 2002, p. 267)

compusieron los conciertos para piano y orquesta para ser interpretados por sí mismos²²⁹. El género en ese entonces hacía alusión a una composición más libre para uno o más solistas con su acompañamiento orquestal, a diferencia del concierto del siglo XIX que tenía que aplicar una forma sonata tradicional y bien establecida.

Podemos observar que dos caracteres contrastantes y cercanos a la personalidad de Prokofiev son protagonistas en sus conciertos para piano. El primer carácter es motórico-mecánico, usualmente rápido, el segundo es meditativo, lírico, mayormente lento. Su música rápida es siempre activa, emplea patrones de escala, su articulación es generalmente *non legato* que causa una sonoridad seca y transparente. Al requerir sonido más poderoso, emplea escalas y arpeggios rápidos en un rango amplio del teclado.

Al contrario, el carácter lírico lleva una línea melódica acompañada por varias voces que se mueven cromáticamente con motivos repetitivos. Los pasajes líricos son expresivos, sugieren sonoridad orquestal, la textura es generalmente polifónica y la melodía es frecuentemente intercambiada entre voces presentes en los diferentes registros del piano²³⁰.

Como el estilo de Prokofiev es único, no se puede catalogar en una sola corriente musical de la época, así sus interpretaciones también causaban más confusión que comprensión. Prokofiev creó al modificar las estructuras clásicas de los movimientos, cierto efecto de inestabilidad como es el caso del Segundo Concierto para Piano y Orquesta. Los movimientos en esta obra son: moderado, rápido, rápido y rápido, en lugar del orden tradicional: rápido, lento, rápido. La nueva estructura resulta demandante para el intérprete porque no permite el reposo durante la interpretación del concierto.

Sin duda, el Tercer Concierto para Piano y Orquesta es el más popular de los cinco. Es un concierto de tres movimientos con la forma más tradicional de entre todos sus trabajos, quizá a eso se debe su popularidad desde su estreno en 1922²³¹. Fue el único

²²⁹ (Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. (2001). Concerto. *Grove Music Online*)

²³⁰ (Berman, 2008, p. 22-29)

²³¹ (Lee, 2002, p. 283)

de sus conciertos para piano que Prokofiev grabó y podemos apreciar su estilo de interpretación peculiar.

El cuarto concierto está escrito para la mano izquierda como encargo de Paul Wittgenstein después de perder el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, y cuenta con una estructura distinta, el primer y el cuarto movimientos tienen la función de preludio y postludio. El último concierto, el número 5, fue terminado en 1932, es de cinco movimientos por lo que se parece más a una suite que a un concierto clásico.

5.3.1 Análisis y propuestas interpretativas del Concierto para Piano y Orquesta en Re bemol mayor Op. 10

Prokofiev comenzó a escribir su Primer Concierto para Piano y Orquesta en el verano de 1911, terminándolo en febrero de 1912. La instrumentación del concierto consiste en piccolo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, contrafagot, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba, timbales, campanas, piano solista y cuerdas, una agrupación no muy densa, pero por las secciones de metales y maderas con efecto sonoro fuerte.

En principio pensaba componer la obra como un pequeño estudio para piano y orquesta, concebido originalmente como un concertino, pero después lo expandió a un concierto más extenso de un solo movimiento con tres secciones claramente identificables.

El estreno se llevó a cabo en el parque Sokolniki en el foro de música contemporánea liderado por el editor de la revista *Muzyka*, Vladimir Derzhanovsky²³². Prokofiev fue presentado como un músico que debía ser escuchado. En esta primera aparición como solista interpretó su Primer Concierto para Piano con una orquesta patrocinada por Derzhanovsky, quien describió el concierto como brillante, imaginativo, original, incluso

²³² Vladimir Derzhanovsky (1881, Tiflis-1942) fue un trombonista y crítico musical ruso.

se empezó a decir que Prokofiev tomaría su lugar como músico de la línea de Glinka²³³ o Rimsky-Korsakov.

El concierto presenta secciones contrastantes sin paradas en las que el tema principal aparece obstinadamente. Sin embargo, tomando en cuenta los caracteres de las secciones claramente se parece a un concierto de tres movimientos tocados sin interrupción en el que el *Andante Assai* es el movimiento lento y el tercer movimiento comienza con la sección del *Allegro*.

Dada la estructura de la obra también se puede pensar en una gran forma sonata de un solo movimiento donde el tema lírico en la parte media representa el inicio del Desarrollo, con la sección del *Allegro* como Re-exposición y con la presentación del tema en el final como Coda. Prokofiev lo concebía como un diálogo entre el piano y la orquesta en el que surgía una sonata *Allegro*, con la introducción repetida al final de la Exposición, un *Andante* insertado antes del Desarrollo, el Desarrollo a manera de Scherzo y una cadencia introductoria a la Re-exposición²³⁴, como se puede ver en la siguiente tabla:

Exposición			Desarrollo		Reexposición	
Tema A, B, C, D	Repetición Tema A	Andante	Scherzo	Cadenza	Tema D	Coda

Para el análisis opté por la interpretación de un concierto de tres movimientos.

Primer movimiento

Primer movimiento		
Sección	Compás	Características
Tema A	1-44	Tema estribillo del concierto, aparecerá en el primer y tercer movimientos

²³³ Mijail Glinka (1804, Smolensk-1857, Berlín) fue un compositor ruso, considerado el padre del Nacionalismo musical ruso.

²³⁴ (Lee, 2002, p. 277-278)

Tema B	45-91	El tema B es el más virtuoso junto con el C, la precisión rítmica es muy importante y para ello, la fortaleza física es indispensable, ya que estos pasajes no deben perder la energía
Tema C	92-155	Formado por un ostinato que Prokofiev desarrolla añadiendo melodías, en diferentes secciones de la orquesta
Tema D	156-195	El tema D es más lírico que todos los anteriores, sin embargo, la melodía está en la sección de la orquesta, el piano aquí tiene función complementaria
Puente introductorio a la coda	196-233	En esta sección, Prokofiev utiliza elementos de B y C para introducir y conectar las secciones anteriores con la Coda
Coda A	234-268	Consiste en el tema A, pero el piano hace otras figuras más virtuosas, mientras que la melodía se presenta en la orquesta

En las secciones B y C, está plasmado el carácter que es más rápido, seco, virtuoso. Un posible método de estudio es tocar las notas que están en los tiempos fuertes, e ir añadiendo cada vez más, de esta manera se tendrán bien identificados los acentos, y así los efectos y sobre todo las escalas rápidas no van a entorpecer la fluidez.

1911.

Allegro brioso. $\text{♩} = 88$

Piano Solo.

Tutti (senza Tromboni)

Orchestra.

S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc 1-6 Tema A

Poco più mosso.
SOLO.

f

f

S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc 45-47 Tema B

Tempo primo.
SOLO

p

p



S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc 92-95 Tema C

A musical score for Violin (Viol.) and Bassoon (Fag.) parts. The Violin part is on a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part is on a single staff with a bass clef, featuring a supporting line with slurs and accents. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. A dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the Violin part.

A musical score for piano and orchestra. The piano part is shown in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with some slurs and accents.

S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc 163-167

Tema D, cuando el piano hace figuras para adornar la melodía de la orquesta

Segundo movimiento

Segundo movimiento		
Sección	Compás	Características
Tema orquesta	1-8	La orquesta presenta el tema
Tema piano	9-16	El piano repite el tema sin acompañamiento orquestal
Tema juntos	17-22	Ambos tocan el tema
Puente cromático	23-26	El piano hace unas progresiones cromáticas que funcionan como puente para la sección climática del movimiento
Tema orquesta	27-30	El piano acompaña el tema de la orquesta haciendo una serie de acordes amplios, con una sonoridad grande, es el clímax del movimiento
Tema juntos	31-36	Re-exposición, el piano y la orquesta tocan juntos el tema, pero ahora con un sonido más amplio que la primera vez
Coda	37-40	El piano hace una serie de progresiones, que llegan a un punto muy alto para posteriormente descender en dinámica y registro

Este movimiento ejemplifica el carácter lírico de Prokofiev. Es importante tener la melodía principal bien identificada ya que es el punto en común en todas las secciones del movimiento. En las partes polifónicas, la melodía principal tiene que ser tocada con gran énfasis, escondiendo detrás de ella el resto de las voces. Para ello el manejo del pedal debe ser cuidadoso y evitar que se pierda el sonido solista de la melodía importante. Es indispensable tener una buena digitación, sobre todo en las secciones en que las melodías secundarias son rápidas escalas, para estas secciones, la mano debe cambiar el peso rápidamente y pasar de un carácter pesado y cantáble a uno ligero y regresar, todo en un solo compás. Se pueden estudiar las voces con manos separadas para así tener un molde sonoro, mismo que una sola mano tendrá que reproducir posteriormente.

S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc.17-18

Sección en la que el piano y la orquesta tocan juntos el tema.

Nótese las tres voces independientes que se debe repartir entre las manos

Tercer movimiento

Tercer movimiento (Todo el material tiene el nombre asignado en el primer movimiento)		
Sección	Compás	Características
Tema B	1-35	Mismo carácter que en el primer movimiento, aunque pasando por tonalidades diferentes. Hay que recordar que este movimiento se puede pensar como una Re-exposición, por eso los temas son los mismos que en el Primer Movimiento, pero en distintos tonos. A diferencia del primer movimiento, esta sección tiene menos escalas y técnicamente es poco menos demandante que al principio

Tema C orquesta	36-57	El ostinato se interpreta por la orquesta pasando la melodía por diferentes secciones de ella, terminando con la tuba en una nota sostenida
<i>Cadenza</i>	58-99	Piano solo. Compuesta por motivos de B y C principalmente, y culminando con una progresión similar a la que hay en el final de la sección de C en el primer movimiento, pero en otra tonalidad. Esta sección es técnicamente más demandante que en el primer movimiento, porque el piano no tiene el acompañamiento de la orquesta
Tema D	100-107	La orquesta presenta el tema mientras el piano tiene la función de hacer figuras como ornamentos complementarios sobre la melodía
Puente introdutorio a la Coda	108-152	En esta sección, Prokofiev utiliza elementos de casi todos los temas para construir un puente en el que se acumula tensión que posteriormente resolverá a la Coda
Coda A	153-177	El tema lo presenta nuevamente la orquesta, pero el piano toca octavas en ambas manos en todos los registros del piano, lo que hace la repetición más sonora del estribillo en todo el concierto

El último movimiento es similar al primero, hay que tener un cálculo preciso para que todos los caracteres que se impusieron en el primer movimiento vuelvan a sonar idénticos y no se pierda la energía, que es un factor importante en la interpretación de este concierto. Si bien, la sección inicial de este movimiento (Tema B) no es tan demandante como lo es la del primer movimiento, hay una serie de modulaciones que resultan incómodas para la mano, para poder resolver este pasaje, la mano derecha, que tiene dos voces, debe resaltar la voz superior, y esconder detrás de ella la voz inferior, que es la incómoda. Si hacemos ligera la mano en esa línea melódica, el público se enfocará en la voz superior que es el propósito del compositor.

También hay que resaltar el uso del pedal. Según los que vieron tocar a Prokofiev, usaba muy poco el pedal cuando tocaba en su carácter virtuoso. Si bien, el pedal nos puede ayudar en estas secciones a tener una sonoridad mayor, hay que tener cuidado de cambiarlo constantemente. Como solución se puede pensar en un pedal rítmico, que incluso ayude al impulso del cuerpo. En las escalas veloces de la *Cadenza* se aplica pedal completo, Prokofiev no quiere escuchar una escala pulcra como lo haría Mozart, sino el efecto *glissando*, por lo que el intérprete se debe concentrar más en las diferentes posiciones de la mano dentro de la escala que en la articulación de cada una de las notas.

A musical score for piano, showing a fast scale passage. The score is written in two staves. The upper staff contains a rapid ascending scale with many slurs and accents. The lower staff contains a corresponding descending scale. A pedaling instruction 's' is written below the lower staff, indicating a sustained pedal effect.

A short musical score for piano, showing a few notes of a scale. It ends with the marking 'etc.'.

A musical score for piano and trombones, labeled 'Tutti (con Tromb.)'. The score is written in two staves. The upper staff contains a series of chords and melodic lines. The lower staff contains a series of notes and rests. The score is marked with 'Tutti (con Tromb.)'.

8

S. Prokofiev, Concierto para piano y orquesta en Re bemol mayor Op.10 cc. 153-158

Sección final de la obra

6. Conclusiones

La investigación realizada para escribir estas notas al programa me enseñó que la interpretación musical profesional no está limitada a reproducir lo que la partitura ofrece. El intérprete debe conocer ciertos aspectos que le den coherencia a sus ejecuciones porque la música es un lenguaje que representa ideologías y posibilidades de ciertas épocas, que en una buena interpretación deben ser tomadas en cuenta.

Para el estudio de la interpretación, la parte más interesante de la elaboración de las notas al programa es el panorama histórico que se abre. Con esta investigación pude entender el porqué de la importancia de estos compositores en su época, al pasar los años y hasta la actualidad. También entendí las corrientes y sus explicaciones y que los cambios drásticos entre un estilo y otro se dieron por diferentes fenómenos humanos y tecnológicos. Investigar sobre estos cambios origina más preguntas, pero a su vez, nos permite hacer conexiones entre hechos conocidos para así tener una mejor comprensión histórica, artística e interpretativa.

Personalmente considero que si bien, una obra puede mostrarnos ciertas características de un compositor, no nos da suficiente información para deducir exactamente como interpretaba su propia partitura. Por lo tanto, aunque con este trabajo pretendo aportar ideas para ayudar a entender el desarrollo del compositor como virtuoso y acercarme a su estilo de interpretación como pianista, también considero necesario aclarar que un músico profesional debe conocer mucho más de lo que aquí puedo ofrecer. Hay características que no se pueden deducir de la partitura, o dudas que surgen después de acercarnos a ella.

Sin embargo, las posibles opciones de la interpretación de una obra hacen que la música sea un medio artístico vivo, en el que cada interpretación cobra vida y añade algo nuevo a la perspectiva del oyente. Y mientras debemos tener en cuenta este aspecto no renunciemos a nuestra búsqueda por la interpretación “perfecta”.

7. Bibliografía

Libros

Badura-Skoda, E. (2017). *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington. Indiana University Press.

Berman, B. (2008). *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. New Haven. Yale University Press.

Campbell, J. S. (2003). *Russians on Russian Music, 1880-1917: An Anthology*. Cambridge. Cambridge University Press.

Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York. Oxford University Press.

Carmona, G. (2009). *Álbum de Ricardo Castro*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Caryl, E. (2011). *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations From the Russian Tradition*. Boston. Academic Studies Press.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Música.

Cooper, B. (2008). *Beethoven*. Oxford. Oxford University Press.

Díaz, E & de Díaz, D. (2009). *Ricardo Castro: Genio de México*. Durango. Instituto de Cultura del Estado de Durango. Segunda edición

Gibbs, C. H. & Gooley, D. (2006). *Franz Liszt and His World*. Princeton. Princeton University Press.

Hilmes, O., & Spencer, S. (2016). *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*. Yale University Press.

Jaffé, D. (2012). *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham. Scarecrow Press.

Lee, D. A. (2002). *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*. New York. Routledge.

Rosenthal, L. (2008). *Romanticism*. Nueva York. Parsktone Press International.

Steinberg, M. (2000). *The Concerto: A Listener's Guide*. Oxford. Oxford University Press.

Van Boer, B. H. (2012). *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Lanham, Md. Scarecrow Press.

Libros electrónicos

Kim, H. J. (2019). *Liszt's representation of instrumental sounds on the piano: colors in black and white*. Recuperado el 15 de junio del 2020, de <http://web.a.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:8080/ehost/detail/detail?vid=0&sid=bd0dd05d-4818-480f-bef9-24f782c79241%40sessionmgr4008&bdata=JnNpdGU9ZWlhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=2000968&db=nlebk>

Mai, F. M. (2007). *Diagnosing Genius: The Life and Death of Beethoven*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzQwNDA0OF9fQU41?sid=563152fd-35a4-42ff-a62e-9f953d38baa7@sessionmgr4007&vid=17&format=EB&rid=1>

Artículos

Aguilar, G. (2007). Entrevista con Ricardo Castro (El diario, 13 de noviembre de 1906). *Heterofonía* 136-137. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>

Almazán, J. (2007). Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro. *Heterofonía* 136-137. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>

- Álvarez, R. (2020). El Concierto para piano, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro (1864-1907): contextualización histórica y aproximación analítica. *Diagonal vol. 6 no. 1*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de https://escholarship.org/content/qt71f355xh/qt71f355xh_noSplash_1be2b4f5b447d2fbc151e4e034907c0b.pdf
- Botstein, L. (2001). Modernism. *Grove Music Online*. Recuperado el 6 de julio de 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>
- Calderón, F. (2007). Ricardo Castro y el violín: breve semblanza de una discreta relación. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Campos, R. (2007). La Musa de Ricardo Castro. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Carmona, G. (2007). Los artículos periodísticos de Ricardo Castro. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Castro, R. (1906). El arte en Ginebra. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Castro, R. (1906). Tres crónicas desde París. *Heterofonía 107*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/700>
- Contreras, E. (1992). El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado. *Heterofonía 107*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/700>
- Eckhardt, M. & Mueller R. C. & Walker, A. (2001). Liszt, Franz. *Grove Music Online*. Recuperado el 15 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>

- Forbes, E. & Meredith, W. (2001). Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, Count von Waldstein und Wartenberg zu Dux. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29817>
- Gómez, A. (2007). El segundo concierto de Ricardo Castro para El Imparcial. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Gómez, A. (2007). Preámbulo a la desaparición del pianista Ricardo Castro. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>
- Heartz, D. & Brown, B. A. (2001). Classical. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>
- Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. (2001). Concerto. *Grove Music Online*. Recuperado el 6 de julio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>
- Kagan, S. (2001). Rudolph (Johann Joseph Rainer), Archduke of Austria. *Grove Music Online*. Recuperado el 30 de agosto del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24087>
- Kerman, J. & Tyson, A. & Burnham, S. G. & Johnson, D. & Drabkin, W. (2001). Beethoven, Ludwig van. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>
- Miranda, R. (1992). Pour le Piano: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro. *Heterofonía 107*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/700>
- Miranda, R. (2007). Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro. *Heterofonía 136-137*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/598>

- Poštolka, M. & Meredith, W. (2001). Lobkowitz family [Lobkowicz, Lobkovic]. *Grove Music Online*. Recuperado el 29 de agosto del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16832>
- Redepenning, D. (2001). Prokofiev, Sergey. *Grove Music Online*. Recuperado el 6 de julio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>
- Rink, J. (2001). Rhapsody. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23313>
- Robles J. A. (1992). Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de El Imparcial. *Heterofonía 107*. Recuperado el 5 de agosto del 2020, de <http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/700>
- Samson, J. (2001). Romanticism. *Grove Music Online*. Recuperado el 15 de junio del 2020 de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>
- Silbiger, A. (2001). Passacaglia. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>
- Webster, J. (2001). Sonata form. *Grove Music Online*. Recuperado el 16 de junio del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>
- Wolff, C. & Emery, W. & Wollny, P. & Leisinger, U. & Roe, S. (2001). Bach family. *Grove Music Online*. Recuperado el 6 de septiembre del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40023>
- Würtz, R. & Wolf, E. (2001). Mannheim. *Grove Music Online*. Recuperado el 6 de septiembre del 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17660>

Páginas de internet

- Arkiplus. Arquitectura neoclásica. Recuperado el 29 de agosto del 2020, de <https://www.arkiplus.com/arquitectura-neoclasica>

Biografía de Ludwig van Beethoven. Testamento de Heiligenstadt. Recuperado el 28 de agosto del 2020, de <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html>

Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento. Recuperado el 12 de noviembre del 2020, de <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/sebastien-erard/>

Grabaciones

Alexander Scriabin plays Scriabin (Consultado el 22 de octubre del 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=xgD8Qq01CxY&list=RDxgD8Qq01CxY&start_radio=1&t=0)

Alexander Siloti (1863-1945): Fragments (Consultado el 5 de agosto del 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=UJ6TCZH8uA0>)

Bartók plays Bartók: Piano Concerto No. 2 Sz. 95 (five fragments) (Consultado el 22 de octubre del 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=nMRZE_MzLVw)

Chopin - Études op.10 - Pollini M. - ca.1956 – Milano (Consultado el 19 de octubre del 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=FSilcTeXJ10>)

Chopin: Sonata in B flat minor, Op. 35 - Arturo Benedetti Michelangeli (Consultado el 19 de octubre del 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=FXENttHDurQ>)

Claude Debussy plays Debussy | Clair de Lune | Préludes | Images | Estampes | Arabesques | Rêverie (Consultado el 22 de octubre del 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=W3NX_TrxfVk)

Emil Gilels plays Prokofiev Concerto No. 3 Op. 26 (Consultado el 5 de agosto del 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=NfHjoaQsYdk>)

Emil Gilels plays Prokofiev Sonata No. 8 in B flat Op. 84 (Consultado el 19 de octubre del 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=W7xxf_DGkBW)

Emil von Sauer plays Liszt Réminiscences de Don Juan, S.418, Corrected tempo
(Consultado el 5 de agosto del 2020, de
<https://www.youtube.com/watch?v=mQ5huel7EUU>)

Eugen D'Albert plays Beethoven ~ Sonata Op.53 'Waldstein' ~ The 1906 piano roll
recording (Consultado el 5 de agosto del 2020, de
<https://www.youtube.com/watch?v=A0txWGcDSQQ>)

Horowitz Rachmaninoff 3rd Concerto Mehta NYPO 1978 (Consultado el 19 de octubre
del 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=D5mxU_7BTRA)

Prokofiev / S. Richter, 1957: Piano Sonata No. 7 in B flat major, Op. 83 - Artia LP
(Consultado el 19 de octubre del 2020, de
<https://www.youtube.com/watch?v=NNb1qYqWP0E>)

Prokofiev Plays His Piano Concerto#3 in C Major-Op 26 (Consultado el 5 de agosto del
2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=oYlpsAZYhxc>)

Rachmaninoff plays Piano Concerto 2 (Consultado el 22 de octubre del 2020, de
<https://www.youtube.com/watch?v=pBx-tr1FDvY>)

Sviatoslav Richter plays Prokofiev Piano Concerto No.1 (Consultado el 5 de agosto del
2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=MTrQ2aK-NCU>)

Imágenes

Autógrafo de Ferruccio Busoni con el tema de la Escocesa en Mi bemol, WoO 83, de
Beethoven. (Libro de autógrafos de Ricardo Castro) (BCN). Carmona, 2009, p.
68.

Conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein. Recuperada el 1 de diciembre del 2020,
de
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Count_von_Waldstein.jpg

El pequeño Ludwig van Beethoven. Recuperada el 1 de diciembre del 2020, de
http://www.stephaneisel.de/clubs/eisel/news/Beethoven13-jahre_Fotor.jpg

Franz Liszt al Piano. Recuperada el 15 de noviembre del 2020, de
<http://ceacuchile.cl/ciclo-a-la-busqueda-de-franz-liszt/>

János Jankó: Le Roi Soleil du piano, Borsszem Jankó, Budapest, abril de 1873.
Chiantore, 2001, p. 366

Josef Danhauser: Franz Liszt au Piano, 1840 (detalle). Berlín, National Galerie.
Recuperada el 15 de noviembre del 2020, de
<http://www.fotomadrid.com/verArticulo/154>

Las manos de Prokofiev en el teclado. Recuperada el 14 de enero del 2021, de
<https://c8.alamy.com/compe/ke556c/prokofiev-sergey-sergeyevich-sus-manos-tocando-el-piano-teclado-el-compositor-ruso-el-27-de-abril-de-1891-5-de-marzo-de-1953-colourised-version-ke556c.jpg>

Maquinaria del doble escape de los Érard, recuperado el 14 de noviembre del 2020, de
<https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/sebastien-erard/>

Portada de la revista Time del 19 de noviembre de 1945. Recuperada el 1 de diciembre del 2020, de
http://img.timeinc.net/time/magazine/archive/covers/1945/1101451119_400.jpg

Portada del Vals Capricho Op. 1. Recuperada el 16 de noviembre del 2020, de
<https://es.scribd.com/document/380179420/Ricardo-Castro-Caprice-Valse-Op-1>

Prokofiev con Mira Mendelssohn en 1946. Recuperada el 1 de diciembre del 2020, de
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Mira_Mendelssohn_Prokofiev.jpg/330px-Mira_Mendelssohn_Prokofiev.jpg

Prokofiev con su esposa Lina y sus dos hijos cerca de 1936. Recuperada el 1 de diciembre del 2020, de
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Prokofiev_family.jpg/330px-Prokofiev_family.jpg

Ricardo Castro al piano. Recuperada el 15 de noviembre del 2020, de
<https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/ricardo-castro-1864-1907-vida-y-obra/>

Tumba de Beethoven en Viena. Recuperada el 1 de diciembre del 2020, de
<https://thumbs.dreamstime.com/b/beethoven-grave-vienna-central-cemetery-21809256.jpg>

Partituras

Castro, R. (1901). *Caprice Valse*. Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Mezo I./ Sulyok I. (1993). *Rhapsodie Espagnole*. Budapest: Editio Musica.

Prokofiev, S. (1911). *Premier Concerto Pour Piano*. Moscú-Leipzig. P. Jurgenson.

Wallner B. A./Hansen C. (1975). *Beethoven Klaviersonaten*. Band II. Alemania: G. Henle Verlag.

8. Anexo 1. Programa de mano

Repertorio del Examen de Titulación

Sonata en Do mayor Op. 53 "Waldstein" <i>Allegro con brio</i> <i>Introduzione. Adagio molto – attacca</i> <i>Rondo. Allegretto moderato</i>	Ludwig van Beethoven (1770-1827) Duración: 27 minutos
Rapsodia Española	Franz Liszt (1811-1886) Duración: 14 minutos
Vals Capricho Op.1	Ricardo Castro (1864-1907) Duración: 8 minutos
Concierto para piano y orquesta no. 1 en Re bemol mayor Op. 10 <i>Allegro brioso</i> <i>Andante assai</i> <i>Allegro scherzando</i>	Sergei Prokofiev (1891-1953) Duración: 17 minutos
Duración total:	66 minutos

Programa de mano

A lo largo de la historia de la música ha cambiado el acercamiento del público a la interpretación musical y al mismo tiempo la manera de componer ha ido evolucionando con el gusto de las generaciones. Grandes maestros marcaron la pauta en dichos gustos, sin embargo, hay quienes han logrado fusionar la composición con la interpretación. Hoy en día se les recuerda como excelentes compositores, mientras en el pasado fueron admirados por su habilidad interpretativa.

La evolución del intérprete virtuoso está directamente relacionada con el desarrollo del instrumento. En el principio del siglo XVIII Bartolomeo Cristofori estaba diseñando un nuevo instrumento que uniera la fiabilidad mecánica del clave con las posibilidades expresivas del clavicordio, los dos instrumentos preferidos por el público europeo, que pronto serían sustituidos por el fortepiano. Para los años 1770 el fortepiano llegó a ser un instrumento confiable pero los aficionados aristocráticos todavía apreciaban más el sonido íntimo del clavecín. Faltarían unas décadas más para que la rentabilidad de la construcción del fortepiano atrajera el poder adquisitivo de la burguesía y que el público en general pudiera escuchar el nuevo teclado en las grandes salas de concierto.

Poco a poco la figura del pianista virtuoso tuvo cambios exponenciales y las cuatro obras que interpretaré representan la habilidad de algunos de los más grandes pianistas-compositores.

Sonata en Do mayor Op.53 “Waldstein” de Ludwig van Beethoven

La sonata está constituida de tres movimientos, el primero tiene una característica inusual desde el inicio, que es la composición del tema que consta de la repetición rítmica de acordes. El público podrá percibir este elemento repetitivo que sugiere un carácter heroico y que describe a Napoleón por quien Beethoven sintió gran admiración en los años de composición de la obra.

El segundo movimiento desarrolla una idea musical solemne que destaca del carácter heroico del primero y del lírico del tercero y tiene la función de puente entre ellos. Aunque en la partitura apenas ocupa una página, con su tempo extremadamente lento y el color

sombrío presentado resulta ser el adecuado para introducir al escucha al tercer movimiento contrastante.

El tercer movimiento se presenta con una melodía lírica que envolverá al público con la belleza de sus variaciones. Sin embargo, el contraste que hay entre las secciones intermedias es un vehículo para que el intérprete demuestre sus habilidades técnicas.

En esta sonata, dedicada a su amigo de vida y mecenas, el Conde Waldstein, Beethoven demuestra recursos técnicos que impactan a cualquier intérprete como dificultades con trinos y melodías con una sola mano o cambios repentinos de sonoridades. Sin embargo el efecto más impresionante son los glissandos presentados en octavas en la misma mano al final de la obra que representaron la habilidad de un intérprete cuya carrera iba en ascenso y que sería una inspiración para una nueva generación de pianistas.

Rapsodia Española S. 254, R. 90 de Franz Liszt

La nueva técnica pianística sumada al desarrollo rápido que experimentaba el piano, dio lugar a una nueva pléyade de artistas, entre ellos a Franz Liszt quien hasta el día de hoy es considerado por muchos el mejor pianista de la historia. El impacto que Liszt causó en su época lo llevó a una fama de la magnitud que tienen los artistas populares hoy en día, en la que las multitudes compraban artículos con su rostro en los conciertos.

Liszt ofreció conciertos por toda Europa y como costumbre de la época, en estos conciertos, el virtuoso interpretaba las obras que más demostraban su habilidad ejecutiva, y entre los extensos y difíciles programas improvisaba sobre algunos de los temas más importantes de la región que visitaba. Así fue como nació la Rapsodia Española, en la que con dos temas populares de origen español, la Folía de España y la Jota Aragonesa, y uno de su autoría; Liszt hace una demostración de una técnica excepcional.

Como escucharán los temas aparecen en la obra junto a cambios importantes de carácter, la Folia sombría y solemne contrasta con el carácter juguetón y virtuoso de la Jota mientras que el tema de Liszt funciona como punto medio presentándose con tintes líricos. En la obra, el público escuchará la habilidad de Liszt de convertir temas sencillos

en un catálogo de recursos técnicos, en donde el gran virtuosismo refleja sus ideas musicales.

Vals Capricho Op.1 de Ricardo Castro

El impacto de la técnica de Liszt se extendió territorialmente y en el final del siglo XIX, un joven pianista-compositor mexicano llamado Ricardo Castro compuso su emblemática obra, el Vals Capricho que lo llevó a la fama internacional siendo su obra más reproducida en el viejo continente, obra que está basada en el estilo y en la técnica del pianista húngaro.

En México los bailes de salón se pusieron de moda durante la segunda mitad del siglo XIX. Estas piezas sencillas estaban inspiradas en las danzas de Chopin con el propósito de que no fueran tan difíciles técnicamente para poder ser interpretadas por los pianistas amateurs de clases altas que se reunían en las elegantes casas para discutir sobre temas artísticos.

El Vals de Castro tomó elementos de las danzas de moda, pero con un contenido musical profundo además de que no podía ser interpretado por cualquiera debido a su dificultad técnica. El público escuchará en esta obra bellas melodías que son llevadas a cabo en un tiempo de vals con cadencias para impresionar que le dan a la obra el carácter caprichoso y cuyo virtuosismo demanda una técnica consolidada.

Concierto para piano y orquesta No. 1 en Re bemol mayor Op. 10 de Sergei Prokofiev

Aunque la técnica de Liszt siguió siendo ejemplo durante muchos años en todo el mundo, hacia el principio del siglo XX hubo una ruptura en la búsqueda de la perfección técnica y los compositores comenzaron a interesarse más por los efectos sonoros que podrían crear en el piano. Así fue como Debussy y Ravel buscaron sonoridades ligeras casi transparentes mientras hubo otros que trataron de crear efectos no tan delicados, resaltando las características percutivas del instrumento, como Bartók o Prokofiev.

Prokofiev, en su Concierto Para Piano y Orquesta No. 1 Op. 10, tomó características clásicas como la forma y la presentación de los temas y le añadió su estilo particular

interpretativo que causó conmoción en su época y fue una importante inspiración para otros grandes intérpretes como Sviatoslav Richter o Emil Gilels.

La forma del concierto es causa de discusión porque se puede concebir de diferentes maneras, el público podrá escuchar el tema principal tres veces a lo largo del concierto, y con esto podrá guiarse para entender su estructura. El resto de los temas van a dar al espectador diferentes sensaciones, desde el juego en el primer y tercer movimientos, hasta la solemnidad del segundo movimiento, cuya duración corta demandará atención a los detalles musicales.