



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

**Uso y concientización de ejercicios y movimientos  
en los dedos, manos, brazos y espalda para la resolución  
de los problemas técnicos en las obras Al aire libre de  
Béla Bartók y Paráfrasis de Rigoletto de Franz Liszt**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN MÚSICA - PIANO**

**PRESENTA:  
SILVIA IVON MENDOZA VÁZQUEZ**

**ASESORA DE LA TESINA:  
DRA. ESTHER CARMEN ANTONIA ESCOBAR BLANCO**



**CIUDAD DE MÉXICO 2024**



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

Quiero dedicar este trabajo a todas las personas especiales que me han ayudado, guiado, apoyado, cuidado y enseñado en este importante proceso de mi vida.

Agradezco a Dios por haberme puesto en este camino y por haberme brindado las personas indicadas, por todas las alegrías que he experimentado en esta carrera, por cuidarme y por darme las herramientas necesarias para llegar hasta aquí. Estoy agradecida por la vida que me ha dado.

A mi querida mamá, le agradezco por estar conmigo desde el primer momento de esta aventura. Por su cariño, amor y paciencia incondicionales. Agradezco su dedicación, sus consejos, correcciones, enseñanzas de vida y su constante cuidado. Mamá, eres un ejemplo de resiliencia y amor. Te admiro profundamente y deseo seguir tus pasos, siendo una mujer fuerte, entregada a la vida, llena de esperanza y respeto hacia los demás. Gracias por nunca dejarme sola.

A Carlos, mi mejor amigo y compañero de vida, le agradezco por compartir conmigo el amor por la música durante estos 12 años. Vivir esta experiencia a tu lado me ha ayudado a perseverar y seguir adelante con valentía. Gracias por creer en mí, por enseñarme a disfrutar de las cosas bellas y maravillosas de la vida. Siempre habrá un sol resplandeciente para nosotros, y eso vivirá en nuestros corazones.

A mi papá y hermanito, mi inspiración diaria, les agradezco por hacerme creer que siempre hay algo bueno esperándonos. Los extraño profundamente y deseo honrar su memoria y su amor por la música todos los días de mi vida, siendo una persona y profesionista honorable, guiada siempre por el amor y el servicio hacia los demás.

A todos mis maestros de carrera, les agradezco por las importantes lecciones que he aprendido de cada uno de ustedes. En especial, agradezco a mis queridas maestras Monique Rasetti y Esther Escobar, quienes no solo son profesionales excepcionales, sino también personas increíbles. Agradezco su cálido corazón y su amorosa enseñanza, que siempre valoraré por su cuidado y respeto. Gracias por acompañarme en este proceso y por su inigualable apoyo. Siempre las llevaré en mi corazón.

Y finalmente, gracias a mi querida Facultad, por todo lo que aprendí y viví en ella. Su contribución ha sido invaluable en mi formación académica y personal.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Problemas técnicos en la obra “Al aire libre” de Béla Bartók</b> .....	5
“Con tambores y silbatos” .....	5
“Barcarolla” .....	8
“Musettes” .....	10
“Música de la noche” .....	15
“Persecución” .....	21
<b>Paráfrasis de “Rigoletto” de Franz Liszt</b> .....	29
<b>Conclusiones</b> .....	42
<b>Bibliografía</b> .....	43
Fuentes digitales.....	43
Fuentes impresas .....	43
Partituras.....	43
<b>Índice de imágenes</b> .....	44

## Introducción

Los problemas técnicos dentro de las piezas de piano se presentan a lo largo del repertorio obligado para los músicos que aspiramos a ser pianistas concertistas. Por ello, debemos de tener las herramientas que nos sirvan y ayuden a resolver estos obstáculos que se nos revelan día a día.

El tema de la dificultad técnica no se puede resolver con simples repeticiones de algún pasaje esperando que en algún momento fortuito se resuelva sin más; es necesario abordar estos problemas desde una perspectiva cognitiva, entendiendo la raíz de la complejidad de estos pasajes que pueden provenir de diferentes situaciones. Así, este trabajo puede ofrecer al músico ejecutante una estrategia concreta para lograr una buena ejecución de obras importantes para piano a pesar de sus dificultades técnicas.

Creo que la idea de que el virtuosismo se trata de algún don divino no es objetiva, y tanto una buena técnica, como una bella interpretación musical solo se pueden adquirir mediante una práctica consciente y constante.

Me centraré en la parte motriz del cuerpo y en las diferentes maneras en que podemos usarlo, concretamente con el uso adecuado del peso, la dirección, la articulación, la velocidad y la fuerza aplicada en los dedos, las manos, las muñecas, los brazos, antebrazos y la espalda. El objetivo principal de todo esto, es ser capaz de dominar los obstáculos que ciertos pasajes técnicos representan para anteponer el discurso de la música y la correcta interpretación del mensaje artístico.

Basándome en los siguientes cuestionamientos desarrollaré mi trabajo de investigación: ¿por qué es importante concientizar los movimientos del cuerpo al tocar el piano?, ¿qué partes del cuerpo son esenciales para ejecutar este instrumento?, ¿cómo es el mecanismo de acción de los dedos, manos, muñecas, brazos, antebrazos y espalda?, ¿cuáles son las funciones específicas de cada método de estudio?

En la *suite* “Al aire libre” del compositor B. Bartók haré un análisis para hallar el tipo de problemas técnicos que existen. Al tratarse de una obra programática mis preguntas serían: ¿cómo abordaré los problemas técnicos con el propósito de dar a entender la imagen que propone el compositor?, ¿qué referencias de otros compositores puedo utilizar con un enfoque pedagógico?

En la obra “Paráfrasis de Rigoletto” del compositor F. Liszt, me enfocaré específicamente en los pasajes con alto grado de dificultad técnica, ¿qué tipo de problemas técnicos encuentro en este estilo musical?, ¿cuál es la raíz de la dificultad de cada pasaje analizado?, ¿cómo utilizaré mi cuerpo para resolverlo?

Sobre mi trabajo en general, ¿cuáles son las soluciones que pudiera encontrar al desarrollar este trabajo de investigación?, ¿el resultado del desarrollo de este tema arrojaría soluciones positivas para mi profesión como pianista y mi futura práctica pedagógica?

## Problemas técnicos en la obra “Al aire libre” de Béla Bartók

“Al aire libre” es un ciclo de cinco piezas para piano solo del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), realizada en el año 1926. Es una de las pocas obras de su repertorio que llevan un título programático.

Las piezas que conforman la obra son:

“Con tambores y silbatos”

“Barcarolla”

“Musettes”

“Música de la noche”

“Persecución”

### “Con tambores y silbatos”

Este es el primer número de la *suite*, proviene de una canción folclórica para niños llamada “Gólya, gólya, gilice” (Fig. 1).



Gó-lya, gó-lya, gi-li-ce, mi-tól vé-rés a lá-bad? Tö-rök gye-rék el-vág-ta,  
ma-gyar gye-rék gyó-gyít-ja, síp - pal, dob - bal, ná-di he-ge - dú - vel.

Fig. 1 The folk song Gólya, gólya

La letra dice:

Cigüeña, cigüeña, ¿qué hizo que tu pierna se ensangrentara?

Un niño turco lo cortó, un niño húngaro lo curó.

Con un silbato, con un tambor y con un violín de caña.

La pieza evoca la imagen del silbato y el tambor siendo tocados con energía. El uso adecuado del cuerpo es vital para la correcta interpretación de este número.

La indicación de carácter es pesante y comienza en un *tempo* moderado con las notas re-mi en el registro más grave del piano, hace énfasis en este motivo mientras la mano derecha tiene otros motivos percutidos, lo cual hace alusión al tema de la canción folclórica en los compases del 5 al 12 (Fig. 2).

Béla Bartók  
(1926)

Pesante,  $\text{♩} = 132$

Piano

Fig. 2 "With drums and pipes", cc. 1-15

El compositor hace un juego rítmico entre ambas manos, acentuando los motivos de manera casi improvisada. La complejidad técnica de esta sección no recae en la agilidad de los dedos, sino en la manera de usar el peso del brazo y de la mano para darle sentido al carácter pesante del principio, y así respaldar la intención de parecer que se toca un tambor.

En el compás 41 la percusión de los tambores pasa a segundo plano mientras que los silbatos entonan una melodía brillante, chillona y desafinada. Aquí hay un movimiento melódico con octavas en la mano derecha y con novenas en la mano izquierda. Esta mano requiere un ajuste de posición porque toca un intervalo de novena (sol-la), de inmediato debe hacer un movimiento descendente hacia el fa# y después volver al intervalo de novena. Todo debe ser ligado, la muñeca es esencial para lograr una correcta posición y evitar rigidez (Fig. 3).

Fig. 3 "With drums and pipes", cc. 40-49

El problema técnico de este pasaje radica en la extensión y los movimientos de ajuste de la mano.

György Sandor (1912-2005), fue un alumno destacado de Bartók y estudió con él en la Academia de Franz Liszt en Budapest. Escribió "On piano playing. Motion, sound and expression" tratando los problemas técnicos que sufren los pianistas en su estudiar diario.

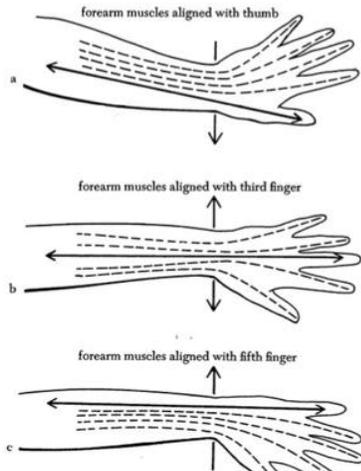


Figure 34. Horizontal alignment of forearm with (a) the thumb, (b) the third finger (and with 2-4 and 1-5 pairs of fingers), and (c) the fifth finger. The aligning and adjusting should be continuous and exact, overdoing it would put the finger out of line again!

Fig. 4 Sin nombre

Sandor explica que los movimientos de ajuste de la mano son necesarios debido a que los músculos del antebrazo son pequeños comparados con el resto de los músculos del brazo, hombros y pecho, y se cansan más rápido. De esta manera, los dedos gastan más energía por la contracción que hay en ellos al no tener una línea muscular completamente recta con respecto al brazo. Los movimientos de ajuste sirven para prevenir la rigidez de la mano (Fig.4).

El pasaje del compás 41 utiliza el movimiento de ajuste horizontal. Se usa el dedo tres como eje para moverse hacia la izquierda, atacar la nota descendente (fa#) y luego volver a la posición de novena.

En el compás 64 se vuelve al tema de los tambores, intercalando el movimiento percutido entre las manos hasta el compás 86, donde la mano derecha tiene una melodía a dos voces con una ligadura que hace más complejo el movimiento (Fig. 5).



Fig. 5 "With drums and pipes", cc. 60-64

En el compás 86 la voz inferior desciende por semitonos mientras que la superior parece dar una anticipación al tema del segundo movimiento, "Barcarolla" (Fig.6).

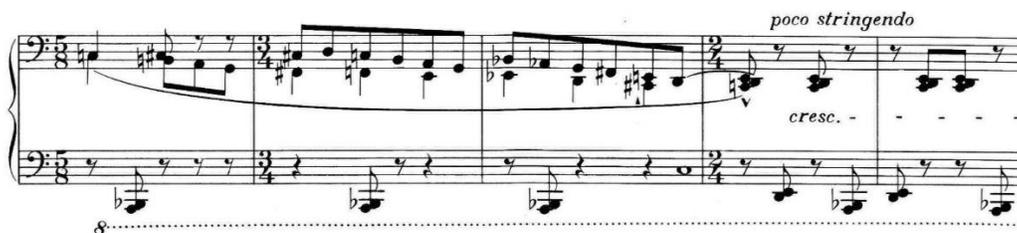


Fig. 6 "With drums and pipes", cc. 86-90

En el compás 89 se presenta una *coda* con las indicaciones de *crescendo* y *poco stringendo*; se ubica en el registro más grave del piano lo cual favorece la sonoridad pesada y el carácter agresivo. Tiene cambios de compás que ayudan a acelerar el final por los acentos en el primer tiempo de cada uno, para terminar ese cúmulo de energía en el compás 105 con un *sf* en ambas manos. Este gran impulso, que se aglomera durante la última parte de la pieza, desgasta su última gota de energía con una melodía final y con el último golpe del tambor, del compás 112 (Fig. 7).



Fig. 7 "With drums and pipes", cc. 102-114

## "Barcarolla"

"Barcarolla" es la segunda pieza de la *suite*. La ligereza de los dedos son los protagonistas de este número. El balance entre manos es importante ya que la imagen que se evoca es la de un

paseo en una barca y el movimiento de las aguas, mientras la mano derecha hace destellos como si fuera el reflejo del sol en el agua (Fig. 8).



Fig. 8 "Barcarolla", cc. 1-10

Esta pieza tiene un vaivén constante en la mano izquierda y amerita movimientos flexibles para pasar a segundo plano ante una voz cantando en la mano derecha.

En la mano derecha se encuentra la nota principal en la cual se centra la música; el sol. La mano derecha apoya este canto con el brazo, se debe sostener con intención para que no se opaque por los *staccato* que intervienen en medio. El cuarto dedo realiza un movimiento rápido, como si fuera un efecto acuático. Este dedo es naturalmente débil, no porque no tenga músculos fuertes, sino porque sus flexores y extensores están enlazados con los del dedo tres, y para no tensarlo y evitar lesiones, es importante seguir los movimientos de ajuste y darle dirección al dedo (Fig. 9).



Fig. 9 "Barcarolla", c. 11-20

La música avanza hasta llegar a un punto de agitación, animando el movimiento solemne que guardaba. En el compás 67 hay un *sf* y un gran salto improvisado, esto se repite en el compás 70. La melodía en ambas manos favorece el movimiento técnicamente complicado (Fig. 10).

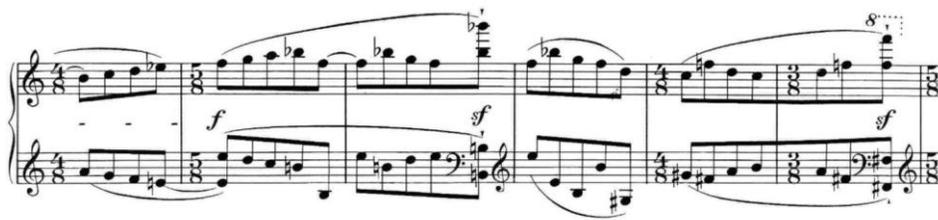


Fig. 10 "Barcarolla", cc. 65-70

Después, la melodía superior asciende en dirección a la octava en si<sup>b</sup>, la melodía inferior desciende a la octava en si; el brazo debe moverse paralelo al piano, sin hacer un gran arco ya que eso disminuye la velocidad del movimiento. Con esto se llega rápidamente y con acento siguiendo la indicación.

La pieza avanza hasta el final donde regresa al movimiento tranquilo de las aguas.



Fig. 11 "Notturmo", cc. 1-16

La "Barcarolla", tiene una gran semejanza con la pieza del "Mikrokosmos"<sup>1</sup> Libro 4 no. 97 "Notturmo" (Fig. 11).

En el "Notturmo" la mano izquierda hace un movimiento muy parecido al de la "Barcarolla" pero en una posición fija, utilizando la mano extendida para usar los dedos del meñique al pulgar.

Se puede estudiar como complemento para entender el movimiento de una manera más simple, ya que ayuda a equilibrar los dedos manteniéndolos en *piano* sin ningún tipo de alteración.

## "Musettes"

El siguiente número toma el carácter propio de una danza pastoril. Un *musette*, originalmente, es una de las piezas que componen una *suite* (también se refiere a un instrumento musical de la familia de la gaita).

Tradicionalmente el *musette* tiene un bajo pedal llamado bordón. Aquí se aprecia este elemento el cual se repite a lo largo de toda la obra, mientras en la mano derecha se presentan movimientos virtuosos. El compás de 2/4 es una característica más de esta pieza, gracias a su acento natural en el tiempo fuerte los elementos musicales se acomodan al tiempo 1 y los dedos pueden distribuir la fuerza aplicada que se desgasta a lo largo del compás. Un ejemplo de ello sucede en el compás 8, donde aparecen trinos dobles (Fig. 12).

<sup>1</sup> El "Mikrokosmos" es una obra musical compuesta por Bartók para desarrollar las habilidades técnicas y musicales del pianista.

Fig. 12 "Musettes" cc. 1-9

En el compás 30 la mano izquierda sigue el bordón con una apertura de novena e inmediatamente después toca los 32avos. Este es un pasaje difícil pues la mano debe quedar abierta y direccionarse hacia el tercer dedo para que funcione como punto de eje. Después, rápidamente debe cerrarse para atacar con el segundo y primer dedo en el trino (Fig. 13).

Fig. 13 "Musettes", cc. 27-30

La mano derecha hace lo mismo en movimiento paralelo y ambas manos en sus extremos llevan la melodía chillante con la indicación *forte*, esto se puede resolver con el apoyo de los brazos y la espalda sobre el teclado.

En el compás 40 el *tempo* acelera y resulta más complicado atender los problemas que vienen a continuación. La mano izquierda sigue con un pedal bajo, una ligadura de notas que tiene una apertura de novena en teclas blancas y que cierra a un intervalo de sexta en teclas negras, esta cuestión favorece el movimiento complicado por el *piu piano* (Fig. 14).

Fig. 14 "Musettes", cc. 40-42

El movimiento sigue hasta el compás 44 donde el mismo principio de ligadura se utiliza, pero ahora con una primera apertura de décima en teclas blancas que resuelve a una novena en tecla negra y blanca. La mejor manera de acatar esta indicación sin modificar el *tempo* es conservar la apertura de la mano y dejar caer la muñeca a cada inicio del impulso y quedar un poco fuera del teclado para que la extensión del dedo pueda alcanzar las notas (Fig. 15).



Fig. 15 "Musettes", cc. 43-47

En los compases 52 y 53 se encuentra un elemento difícil para la mano derecha. Comienza con una melodía descendente en el compás 52 y cambia la dirección en el compás 53 para rematar con un salto a la octava en la. Repite esto una octava arriba. La dirección melódica y la indicación *crescendo* ayudan a que el brazo alcance la octava utilizándolos como impulso (Fig. 16).



Fig. 16 "Musettes", cc. 52 y 53

En el compás 60 se presenta el *Meno mosso* en *mf*, lo cual es un problema técnico importante. La mano derecha tiene una melodía con ligaduras y extensiones de décima y una resolución de semitono. Esto se puede resolver poniendo el peso en la primera nota -en este caso con el dedo uno- para despegar hacia la siguiente nota con un movimiento horizontal y así evitar fugas de energía con movimientos verticales. La mano izquierda lleva un grupo de corcheas ligadas y un grupo de corcheas en *staccato*, gracias a esto hay un juego de acentos y ligaduras en ambas manos, ya que mientras la izquierda da su acento en el tiempo fuerte, la derecha da un acento con *tenuto* en el tiempo débil. Después, se reajustan para el segundo tiempo del compás donde los acentos caen igual (Fig. 17).



Fig. 17 "Musettes", cc. 56-64

En el compás 67, aparece el *tempo primo* con el tema del principio. El compás 68 vuelve a tener las figuras virtuosas en ambas manos, pero esta vez el trémolo es con la palma extendida. Aquí se debe apoyar el peso en el acento del tiempo fuerte y soltar las demás notas con un movimiento de abanico en las manos, ya que ambos casos se tocan con los pulgares y el tercer o cuarto dedo de cada mano. Este factor se repite en varios compases durante esta sección (Fig. 18).

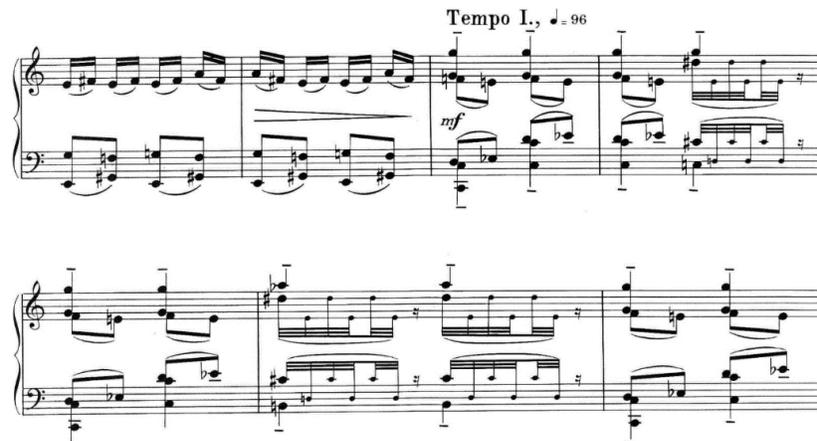


Fig. 18 "Musettes", cc. 65-71

Uno de los pasajes más difíciles de la *suite* se sitúa el compás 95. Es el *Tempo I* con el tema del *musette* del principio, pero esta vez más complejo.

La mano derecha hace un trino entre los intervalos de sol#-do# y la-re, con los dedos cuatro-dos y uno-cinco, respectivamente, mientras que la mano izquierda tiene las mismas notas. Este pasaje requiere de una completa independencia de los dedos. En la mano derecha el movimiento es más sencillo porque el dedo pulgar es el que va abajo con respecto al flujo de la melodía. Este dedo es fuerte por naturaleza al tener dos falanges, la primera comienza en una línea distinta a la de los demás dedos, junto al hueso del metacarpo; además de ser el único capaz de moverse a lo largo de la mano. Este problema se puede resolver con el impulso casi salvaje que amerita el trino. Sin embargo, en la mano izquierda el meñique es el que va abajo, y al estar conectado con el cuarto dedo, hace más difícil el trabajo. La mano izquierda depende del impulso que se le dé para resolver el pasaje (Fig. 19).

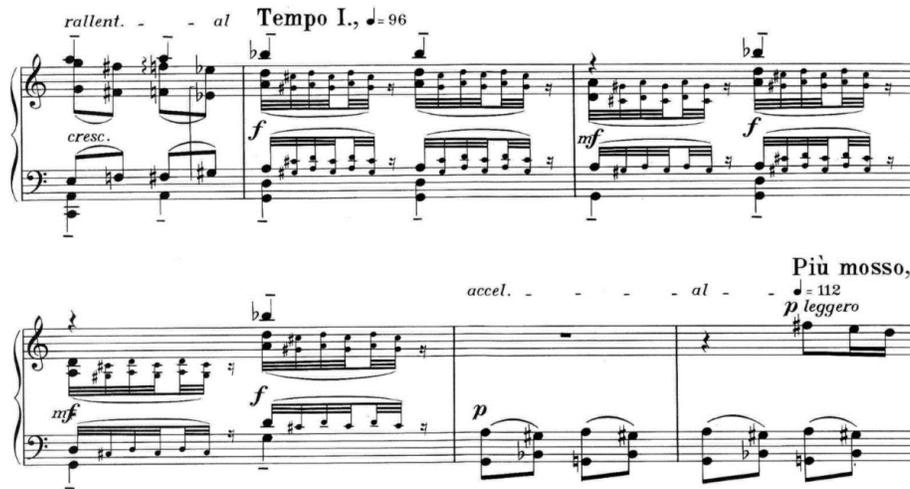


Fig. 19 "Musettes", cc. 94-99

En el final de la pieza se presenta un efecto de *glissando* en la mano derecha, que acumula tensión para terminar con un gesto reafirmante en el penúltimo compás. Este elemento melódico también demanda independencia de los dedos y un movimiento rápido del brazo que involucra al codo (Fig. 20).

A veces, dependiendo de la rapidez, el brazo no puede valerse solo del movimiento horizontal previamente mencionado; cuando la música exige un efecto casi violento el húmero debe jalar y apoyar a las manos para que el movimiento sea más efectivo.



Fig. 20 "Musettes", cc. 118-121



La complejidad técnica en esta sección recae en el equilibrio de todos los dedos. La voz intermedia debe sobresalir, esta voz va en conjunto con la primera nota de la voz inferior que siempre es mi# (fa natural), ocupando solo el quinto dedo.

Los dedos utilizados para la voz intermedia son los que van cambiando por los dedos restantes, así que se utilizan dedos fuertes a excepción del cuarto dedo, que además se coloca en la tecla negra de fa#. Para tocar cada uno de estos motivos se necesita una firme independencia de los dedos, ya que el primer tiempo de cada compás va con un acento indicado en la partitura y luego se deben soltar las demás notas del motivo con ligereza porque no tienen tanta importancia como las primeras, deben ser discretas. La muñeca ayuda con un impulso seguido de soltura para que estas notas se toquen correctamente y puedan crear el ambiente perfecto para que suene la tercera voz, la más aguda, con la mano derecha.

Esta última voz contiene varios motivos dinámicos, rítmicos y casi improvisados. El primero de ellos es simplemente la nota fa# en figura de negra y con acento -en el compás 2-, que dibuja un destello aún más protagonista y comparte el registro medio con el *clúster* y la melodía de la mano izquierda. El siguiente motivo es el del compás 4, la nota fa# en octava hacia el registro agudo, con *staccato*, como si fuera una luz entre la oscuridad. El siguiente es el del compás 5, las notas mi-fa cerrando a las notas do#-re, saliendo a la escena lo que podrían ser grillos cantando entre la hierba (Fig. 22).



Fig. 22 "The night's music", cc. 3-6

Estos tres motivos se resuelven cómodamente con ayuda de la muñeca. En el primero hay que dejar que la mano caiga con elegancia, directo hacia la nota a destacar, en el segundo hay que mover la mano rápidamente hacia la octava y dar un impulso al toque para justificar el *staccato* y en el tercero hay que acentuar el primer par de notas con un toque descendente, después llevar la muñeca hacia arriba, en dirección al siguiente par de notas para salir del gesto, dar una acentuación pronunciada al primer toque y quitar el acento al segundo.

El siguiente motivo es el que se encuentra en el compás 7. Empieza con una anacrusa de cuatro notas -si, do, do# y re-, y luego remata con *staccato* en las notas de re-mib. Este gesto -melódico y rítmico a la vez-, se logra articulando cada dedo para que ninguna de las notas que lo conforman pierda su sonido. La muñeca debe seguir con flexibilidad la ruta del movimiento (Fig. 23).



Fig. 23 "The night's music", c. 7

El último motivo es el que aparece en el compás 11, con un ritmo de seisillo. Este es particularmente complejo porque va hacia el registro grave mientras la mano izquierda sigue con el motivo de *clúster* en el registro medio. La mano derecha tiene que desplazarse por encima de la izquierda para llegar a su punto en el teclado y accionarse, repitiéndose en compases siguientes. Para lograrlo de la mejor manera se debe inclinar ligeramente el tronco del cuerpo hacia el costado izquierdo para darle apoyo al brazo derecho y posicionarse correctamente.

Las notas del motivo son do#, replicando esta nota a la octava superior, después re, re#, re natural en la octava de abajo y luego mi en la octava de arriba. Las primeras cuatro notas se tocan con dedo uno, tres, cuatro y cinco, esto provoca una apertura de la mano entre el pulgar y el dedo medio. Del dedo cinco, que estaba en re#, se debe redirigir al dedo uno para llegar al re natural una octava abajo, la muñeca debe auxiliar haciendo una pequeña curva descendente para lograrlo. Una vez allí, la mano queda abierta y así puede alcanzar la nota mi, una octava arriba. Este es un motivo donde se deben escuchar claramente las seis notas para asimilar el efecto que da, como de una ráfaga. Para lograrlo, el apoyo de la muñeca es muy importante, ésta debe permanecer flexible y con movimientos circulares para abarcar la cantidad de notas y desplazamientos que contenga el pasaje (Fig. 24).



Fig. 24 "The night's music", cc. 10 y 11

En el compás 17 la melodía entra en anacrusa con la indicación un *poco più andante, dolce, piano*. Esta melodía se duplica, en el registro agudo y en el grave, de forma solemne.

En la cultura húngara las mujeres de la comunidad se reunían para entonar cánticos de lamento cuando ocurría un funeral. En la melodía de la pieza se aprecia la textura vocal posiblemente haciendo alusión a este lamento. Cada voz debe ser equilibrada, la mano derecha debe resaltar el quinto dedo en el registro agudo y la mano izquierda debe respaldar esta melodía desde el registro grave. A su vez, aparece el tema de cinco notas del principio de la pieza y se mezcla en *pianissimo* entre la melodía. Esta situación requiere un manejo del peso entre cada elemento, para que el motivo de cinco notas no sobresalga sobre el lamento cantado por las manos en los extremos del teclado (Fig. 25).



Fig. 25 "The night's music", cc. 16-21

Es hasta el compás 35 donde se retoma el tema principal y los ruidos que podrían emular a la naturaleza (Fig. 26).



Fig. 26 "The night's music", cc. 34 y 35

En el compás 37 la mano derecha empieza un motivo rítmico y alegre en 16avos. Toda esta parte requiere de una agilidad vivaz en los dedos, ya que la melodía exige una independencia de articulaciones entre ligaduras y notas en *staccato* para resaltar el ritmo, mientras la mano izquierda dibuja una serie de intervenciones (Fig. 27).



Fig. 27 "The night's music", cc. 37 y 38

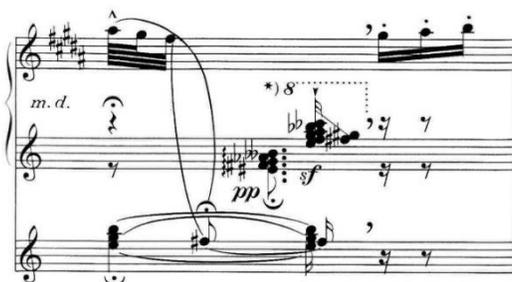


Fig. 28 "The night's music", c. 39

En el compás 39 vuelve a aparecer el motivo de cinco notas en *pianissimo*, seguido de un *sf* bastante sorprendente. Este *sf* se debe atacar con la palma de la mano derecha, ya que contiene teclas blancas y negras, desde la nota de mi hasta do.

Este pasaje se aborda tomando en cuenta que la mano debe adquirir una posición en donde ligeramente se resalten los nudillos para que el ataque se haga con la parte inferior de la palma y los dedos, así se evitarán lesiones. Se debe de atacar con impulso y haciendo el *sf* en contexto del resto de la sección, sin que ello sea agresivo (Fig. 28).

El compás 48 regresa al *Tempo I* y toma de nuevo el tema rítmico y vivaz de compases anteriores (Fig. 29).



Fig. 29 "The night's music", cc. 47 y 48

En el compás 49 el *Tempo I* viene acompañado por la mano izquierda con arpeggios con apertura de décima. Para solucionar esta apertura, se pueden tomar como referencia los dedos eje, en este caso el dedo dos funciona como tal, manteniéndolo en la nota si. La muñeca direcciona la nota inferior que es mi, y luego direcciona a la nota superior que es sol. Seguido de esto hay un arpeggio de cinco notas que recaen sobre las teclas blancas, eso permite que los dedos puedan actuar sobre un mismo relieve, con independencia en cada uno, accionando el toque desde los nudillos (Fig. 30).



Fig. 30 "The night's music", cc. 49-52

Esto se repite en los siguientes compases y al llegar al compás 60 sucede algo particular: la mezcla de varias capas de sonido o voces completamente diferentes. La voz superior es rápida y rítmica, la voz de en medio canta en forma de lamento y entre esto aparecen una serie de notas largas coloreando el panorama con su canto. Este es uno de los pasajes más complicados de este número, ya que la mano derecha debe enfatizar el dedo pulgar, que lleva la melodía, y esforzarse en no dejar que el dedo dos sobresalga en sonido. El dedo dos toca directamente con la punta y el pulgar toca con el costado. Al mismo tiempo los dedos tres, cuatro y cinco hacen una serie de ritmos que sobresalen naturalmente por el registro agudo en el que se encuentran. Estos tres dedos deben trabajar ágilmente para lograr un buen balance entre todos (Fig. 31).

Fig. 31 "The night's music", cc. 57-63

En el compás 67 se regresa al *Tempo I*. Se concluye la pieza con un *rallentando* que prepara el terreno para el imponente carácter del siguiente número de la *suite* (Fig. 32).

Fig. 32 "The night's music", cc. 66-68

## “Persecución”

El último número está lleno de pasajes únicos y de complejidades técnicas. Es un movimiento en donde se aprecia claramente la jerarquía de las manos. La mano derecha lleva la melodía y la izquierda una serie de motivos ágiles, salvajes, y complicados.

Este movimiento inicia con la indicación *presto*, una velocidad rapidísima para toda la intensidad que se requiere, por lo tanto, es muy importante evitar movimientos innecesarios que impliquen un mayor gasto de energía (Fig. 33).

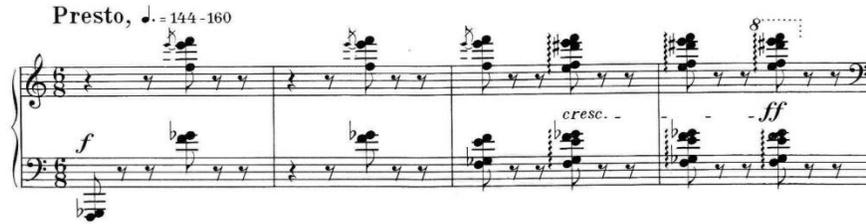


Fig. 33 "The chase", cc. 1-4

La pieza inicia en la mano izquierda con las notas fa-sol $\flat$  y la indicación *forte*. Estas dos notas funcionan como trampolín hacia el segundo tiempo del compás. Los primeros cuatro compases son el arranque de algo que podría ser la caza o una persecución, culminando en un *fortissimo*.

En el compás 5 se presenta el mismo motivo del principio de la pieza percutido con la mano izquierda, esto recuerda al primer movimiento de la *suite*. La mano derecha marca una melodía casi amenazante, la cual retoma la mano izquierda en el compás 8 con figuras rítmicas más rápidas (Fig. 34).

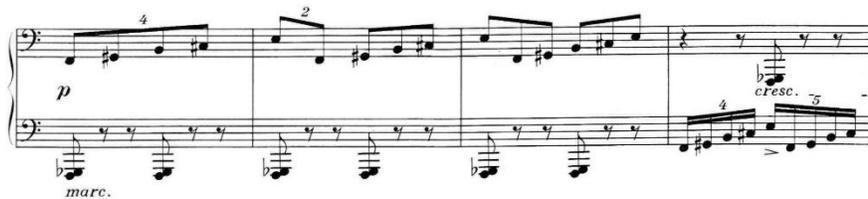


Fig. 34 "The chase", cc. 5-8

La mano derecha se cruza al registro grave para percutir el motivo en las notas fa-sol $\flat$  y entrar en *mezzo piano* al compás 14. La mano izquierda se desarrolla por motivos de cinco notas - quintillos-, haciendo varias combinaciones hasta el compás 94. Estos motivos implican una serie de dificultades técnicas. El primero de ellos se encuentra en el compás 8 conformado por las notas mi, fa, sol#, si y do#.

La nota mi de cada motivo lleva un acento que se toca con el dedo pulgar. Este es el encargado de llevar el impulso y la energía del acento a los demás dedos. La muñeca actúa como guía para llevar la ruta del movimiento a la nota fa, con el quinto dedo. Este ciclo de notas se repite durante un determinado tiempo. Es importante que la muñeca se mantenga flexible y evite la posición estática de la mano. Los movimientos circulares de la muñeca ayudan a la mano a "respirar" y relajar los músculos implicados.

Mientras tanto, la mano derecha entra en el compás 14 con una melodía rítmica y vivaz que contiene puntos importantes con acentos. Estos funcionan como válvula de escape de tensión en la mano (Fig. 35).



Fig. 35 "The chase", cc. 12-14

En el compás 39 se incorpora el siguiente motivo de la mano izquierda, con las notas mi - acentuada de nuevo-, do#, fa, sol# y si (Fig. 38). La apertura de este motivo es más grande que el anterior. Aquí hay un intervalo de décima, lo cual complica sostener el motivo durante un prolongado tiempo. El papel de la muñeca es vital, así como la flexibilidad de los dedos que deben estar muy extendidos en esta posición y deben mantener su firmeza, sobre todo hacia la punta o final del dedo, para impedir que se doble esta parte y se debilite el ataque sobre la tecla (Fig. 36).



Fig. 36 "The chase", cc. 39-41

La mano derecha entra decidida haciendo la melodía inicial -su tema principal-, pero ahora con octavas, en el compás 45. Además de que, en esta sección, el compositor añade desplazamientos considerables de registro, bajando o subiendo una octava.

En este punto es muy importante marcar los tiempos fuertes después de cada anacrusa, debido a que la melodía empieza a intercambiarse entre la octava aguda y media. Estas anacrusas sirven para dar dirección a la mano y a la melodía (Fig. 37).



Fig. 37 "The chase", cc. 45-50

En el compás 67 hay un nuevo motivo con la mano izquierda. Para este punto de la pieza, la mano puede estar bastante cansada debido al constante toque de los motivos a gran velocidad. La mano derecha no le aporta descanso, ya que también contiene pasajes complejos.

Para la mano izquierda es necesario definir la digitación según las necesidades de cada intérprete. Las notas de este motivo son: mi, si, fa, sol# y do#. Hay un salto de mi a si, por lo tanto, la apertura de la mano es mayor. La partitura sugiere abordarlo de la siguiente manera: colocar el dedo uno en mi, el dedo cinco en si, el dedo uno en fa, el dedo cuatro en sol# y el dedo dos en do#. Esto implica que el dedo uno debe desplazarse con agilidad y fuerza para el rápido cambio que tiene. Sin embargo, se puede sugerir una digitación en donde la mano siga extendida con la inercia del movimiento del motivo pasado; dedo uno en mi, dedo cinco en si, dedo cuatro en fa, dedo tres en sol# y dedo dos en do# (Fig. 38).

La mano debe ser flexible para dejarse llevar por la muñeca y a la vez mantener la apertura porque el motivo se va a seguir repitiendo.



Fig. 38 "The chase", cc. 66-68

A partir del compás 75 la mano derecha tiene pasajes muy complejos. Consta de una serie de aperturas y cierres, incluyendo desplazamientos con saltos veloces. En los compases del 75 al 78 hay un pasaje con aperturas, conformado por los intervalos mi $\sharp$ -mi $\flat$ , fa-re, sol-do, y la-sib. Para tocar estos intervalos se debe dar un acento al primero de ellos -mi $\sharp$ -mi $\flat$ -, para que la energía se desgaste en los demás (Fig. 39).

En esta parte de la obra es fundamental tener la consciencia de relajar el cuerpo y dejar fluir la mano derecha, sin tensiones. El cuerpo y las manos deben tocar solo con el tono muscular necesario para evitar el cansancio que provoca la complejidad de este pasaje.



Fig. 39 "The chase", cc. 75-79

En el compás 89 hay otro problema técnico. La mano izquierda sigue con el motivo que empezó desde el compás 67 y la derecha tiene un salto de gran amplitud entre el registro agudo y grave -cuatro octavas de separación-, en la dinámica de *fortissimo*.

Este es un reto para la mano derecha, ya que el movimiento debe ser suficientemente ágil y ligero acompañado de todo el brazo. Para esto, es necesario llevar el tronco del cuerpo hacia atrás, dejando al brazo el espacio suficiente, ya que, si el cuerpo se encuentra demasiado cerca del teclado del piano, estorba y entorpece el movimiento.

Dejar el espacio necesario beneficia a ambas manos y permite una buena circulación en ambos brazos para relajarlos. Se debe encontrar el lugar en la obra para que las manos “respiren” (Fig. 40).



Fig. 40 “The chase”, cc. 88-90

En el compás 95 la mano izquierda cambia el motivo. Aquí hace dos grupos de semicorcheas, ligeramente alenta el *ostinato* marcado en la partitura.

La nota mi es la que lleva el impulso del compás, así que no se le debe dar un acento al la# del segundo tiempo. Esto es complicado, ya que esta nota se percute con el pulgar, un dedo fuerte que por naturaleza puede acentuar. Lo mejor es controlar la fuerza del dedo pulgar para que el motivo fluya y se dirija hacia la nota mi (Fig. 41).



Fig. 41 “The chase”, cc. 94-96

En el compás 96 la mano derecha tiene aperturas de octavas y novenas. Comienza con el intervalo sol-la. En este pasaje, el pulgar hace el trabajo de moverse entre las notas inferiores, así que el dedo meñique funciona como ancla a la posición para que el dedo uno pueda hacer su movimiento (Fig. 42).



Fig. 42 "The chase", cc. 97-99

Esta apertura es bastante significativa, ya que se va replicando a lo largo de esta sección hasta el compás 105, para resolver este pasaje se puede practicar primero con apertura de octavas. Se debe tocar la escala de Do Mayor en octavas porque es una apertura más sencilla, aunque a algunas manos les cuesta un poco alcanzarla. Estas octavas se pueden tocar partidas, es decir, primero el dedo uno en  $do_5$  y luego el dedo cinco en  $do_6$ . Se puede seguir así con las notas restantes de la escala hasta llegar al  $do_6$  con dedo uno y  $do_7$  con dedo cinco.

Este ejercicio ayuda a extender la mano y relajar los músculos, fortaleciéndolos y permitiendo una mayor apertura. Una vez hecho esto, se continúa con ejercicios de novenas.

Se empieza en  $do_5$  con el pulgar y  $re_6$  con el meñique. Después,  $re_5$  con el pulgar y  $mi_6$  con el meñique. Se debe continuar así hasta terminar la escala.



Fig. 43 "The chase", cc. 106-111

En el compás 106 hay un pasaje parecido al del compás 75. Se debe utilizar el mismo movimiento ágil de la muñeca para que con un solo lanzamiento del impulso se incluyan todas las notas. El compás 106 tiene un movimiento de apertura descendente, el 107 tiene una apertura ascendente, el 108 tiene una apertura descendente y el compás 110 tiene una apertura ascendente.

Estos cambios de dirección representan un problema técnico importante. Al hacer las aperturas descendentes la muñeca debe ayudar a la mano a dibujar este movimiento hacia abajo colaborando con los dedos inferiores -dedos tres, dos y uno-.

En el compás 107 hay que mover rápidamente hacia abajo la mano y el brazo, dirigiéndolos hacia el dedo pulgar que es el que comienza a tocar. La muñeca debe llevarse ágilmente en dirección hacia los dedos dos, tres, cuatro y cinco, y con agilidad el brazo y la mano deben volver a subir hacia el compás 108 con las notas re-mi -dedos tres y cuatro-, y la muñeca los debe redirigir hacia abajo.

En el compás 110 la mano derecha vuelve a impulsarse hacia arriba con ayuda de la muñeca haciendo movimientos circulares dependiendo de la dirección melódica (Fig. 43).

En el compás 119 la mano izquierda cambia el motivo y acentúa la nota la porque esta es su nuevo punto de anclaje. A partir de aquí se tiene un nuevo “respiro” para la mano izquierda ya que lleva mucho tiempo repitiendo el motivo anterior (Fig. 44).



Fig. 44 “The chase”, cc. 118-120

Sin embargo, el “respiro” dura poco, ya que para el compás 123 vuelve al motivo del compás 95. Estos puntos de descanso son muy valiosos para que las manos se relajen y puedan tomar oxígeno suficiente para seguir culminando secciones hasta llegar al final.

Esta es una pieza muy demandante para la mano izquierda, por eso necesita puntos de apoyo que le permitan renovar la energía y así poder continuar. Si marcamos desde un inicio estos puntos sabremos que son lugares importantes para descansar.

En el mismo compás 123 la mano derecha vuelve con las aperturas de novenas y en el 125 hay una anacrusa a un pasaje muy importante que va desde el registro agudo hasta el grave. Esto se toca con el dedo pulgar y meñique en *fortissimo*, el descenso debe estar acompañado por el brazo para darle el peso necesario a esta dinámica y culminar en el compás 129 con la nota de fa# acentuada (Figs. 45 y 46).



Fig. 45 “The chase”, cc. 121-126



Fig. 46 "The chase", cc. 127-129

La mano izquierda cambia su motivo en el compás 134, luego en el 135 y después en el 136 - en este último compás, se quedará por un tiempo-. Dicha sección es complicada para esta mano, ya que el motivo requiere del uso de los cinco dedos y de un cambio de posición de la mano. Aquí únicamente se acentúa el primer mi del compás (excepto en el compás 136).

Este es un elemento utilizado previamente en donde toda la energía empleada en la mano redirecciona siempre hacia la primera nota del compás, permitiendo que se organicen los tiempos y la fuerza ejercida en ambas manos. Se necesita que cada dedo de la mano izquierda aplique fuerza suficiente para articular cada una de las notas a gran velocidad. Como también se utiliza el pedal derecho se puede generar una masa de sonido difuso, lo ideal es articular las notas de la izquierda tanto como se pueda (Fig. 47).



Fig. 47 "The chase", cc. 133-137

El compás 150 tiene un motivo mínimamente distinto para concluir la obra y con una última ráfaga de energía se presenta una escala (compás 151) que inicia en do en la mano izquierda y termina con un fa en la mano derecha. Esta escala tiene un efecto de *glissando*, se puede tocar con la digitación 5,4,3,2,1,5,4,3,2,1 y el fa de la mano derecha con el apoyo de los dedos 2 y 3 para apoyar el *forte* (Fig. 48).



Fig. 48 "The chase", cc. 150-152

## Paráfrasis de “Rigoletto” de Franz Liszt

El compositor Franz Liszt (1811-1886) es, junto a Béla Bartók, uno de los más grandes compositores húngaros de la historia. Una de sus obras más bellas e importantes es la Paráfrasis de “Rigoletto” basada en el Acto III, *Bella figlia dell'amore*, de la ópera del mismo nombre del compositor italiano Giuseppe Verdi.

Esta magnífica obra incluye increíbles pasajes llenos de virtuosismo, tomando diferentes elementos que se especificarán más adelante.

Comienza con un preludio. La mano izquierda inicia con octavas sobre la escala de Mi Mayor, la mano derecha también tiene octavas en *agitato* dando una pequeña degustación del tema del Acto III. En el compás 4 hay una pausa, indicada con el calderón, que crea expectación ante lo que viene (Fig. 49).



Fig. 49 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert”, cc. 1-4

Las octavas de la mano izquierda deben tocarse con el brazo ligero para poder llevar la mano ágilmente durante el recorrido del pasaje, las puntas de los dedos deben de estar bien recogidas y firmes, de esta manera ninguna nota se perderá debido a que algún dedo falle, ya que este pasaje tiene una velocidad considerablemente rápida y esto ayudará a que no se toquen notas incorrectas.

El compás 7 tiene uno de los primeros tramos llenos de virtuosismo y abarca hasta el compás 17. Comienza con ráfagas de notas, a manera de arpeggios, que abarcan un área bastante amplia del teclado, llegando desde el registro grave (sol#<sub>3</sub>) hasta el registro agudo (re#<sub>8</sub>). Con la indicación *veloce*, el compás 7 inicia en la nota de sol# y sube con las notas re#, fa#, sol# y si#, hasta llegar a la nota más alta; el si#. De ahí, descenderá con diferentes notas, pero siguiendo el carácter veloz. Esto mismo se repetirá en el siguiente compás (Fig. 50).





La mano izquierda, en este mismo compás, tiene unos saltos notables, que van desde una octava en re<sub>b</sub> en el registro grave hasta un acorde con las notas fa, la<sub>b</sub>, re<sub>b</sub> y fa en el registro medio, este pasaje tiene un grado de dificultad alto por los saltos de octava en un *tempo* rápido.

Una buena manera de abordar este problema es tocar las octavas graves y luego realizar un movimiento horizontal en el teclado hacia el acorde de Re<sub>b</sub> Mayor, dejando la mano sobre las teclas, sin tocarlas para calcular la distancia y el recorrido que el brazo debe hacer. Si se frena la acción de tocar dicho acorde se puede lograr mayor precisión al evitar que se toquen notas incorrectas de manera repetida. En resumen, se aconseja solo mantenerse sobre las teclas y una vez perfeccionado el movimiento tocar el acorde. Además de esto, se debe controlar el peso aplicado en el brazo para mantener el *pianissimo* indicado en la partitura.

En el compás 34 se inicia una nueva frase con una intención diferente, ya que tiene acentos que destacan el ritmo. El primer acento está sobre las notas la<sub>b</sub>, do y sol<sub>b</sub>, en la mano derecha. Para tocar cómodamente este acorde se puede usar un movimiento del brazo que permita impulsar al codo hacia afuera, este movimiento se verá complementado con el de la mano izquierda que debe direccionar su arpeggio hacia el toque de la mano derecha.

La mano derecha continúa después del acento hacia una melodía descendente, y para el tercer tiempo del compás tendrá un cambio de dirección con las notas re<sub>b</sub>-si<sub>b</sub> y mi<sub>b</sub>-do. Esto es complicado, ya que al tocar a una velocidad alta los cambios de dirección suelen ser incómodos. Las notas antes mencionadas deben ser acompañadas por un movimiento de muñeca que respalde la dirección de la frase, el dedo 4 (que toca el si<sub>b</sub>) funcionará como dedo eje para ligar el sonido al dedo 5 (con la nota do) y a su vez respetar la articulación de ligadura entre dos notas. Lo mismo se repetirá en los tiempos restantes del compás (Fig. 54).

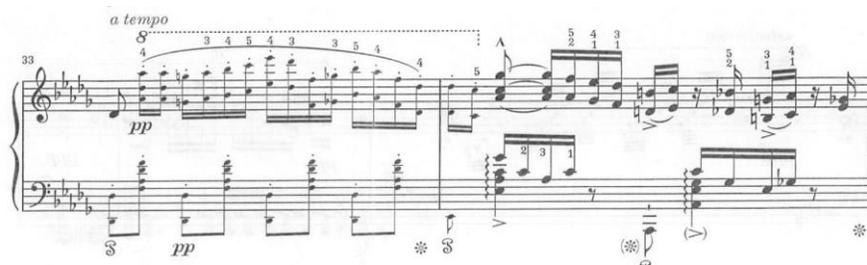


Fig. 54 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" cc. 33 y 34

En el compás 41 se presentan acordes en ambas manos. Aquí también hay una complejidad técnica notable. Para resolver el pasaje con la mano derecha, se debe estudiar cada una de las frases tocando la nota superior de cada acorde con la digitación puesta en la partitura. La primera frase tiene las notas mi<sub>b</sub>, mi<sub>b</sub>, re, mi<sub>b</sub>, mi<sub>b</sub>, fa, la<sub>b</sub> y sol<sub>b</sub>, con los dedos 4, 4, 5, 4, 5, 5, 5, 4, respectivamente.

Después de estudiar de este modo se puede entender mejor la trayectoria que debe seguir la melodía siendo liderada por los dedos superiores. También es bueno que el dedo pulgar trace el movimiento melódico. Este dedo replica las notas una octava debajo de la voz superior. Estudiar de esta manera asegura y reafirma la ruta de la melodía. Posteriormente de estudiar la melodía por voces separadas, se pueden tocar juntas a manera de octava respetando la misma digitación y omitiendo la nota intermedia.

El siguiente paso de estudio es tocar los intervalos que se forman en las voces superiores, do $\sharp$ -mi $\flat$  (dedos 4-3), do $\flat$ -re $\sharp$  (dedos 5-3), do $\sharp$ -mi $\flat$  (dedos 4-3), re $\flat$ -mi $\sharp$  (dedos 5-3), re $\sharp$ -fa (dedos 5-3), fa-la $\flat$  (dedos 5-3) y mi $\flat$ -sol $\flat$  (dedos 4-2). Al final se pueden tocar los intervalos formados en las notas inferiores, es decir, mi $\flat$ -do $\sharp$ , re-dob, mi $\flat$ -do, mi $\sharp$ -re $\flat$ , fa-re, la $\flat$ -fa (todos estos tocados con los dedos 1-3) y sol $\flat$ -mi $\flat$ , con dedos 1-2.

Después de estos ejercicios tocar la versión original, contemplando todas las notas, será más sencillo ya que cada dedo y cada pareja de dedos habrá entendido bien su lugar y su movimiento, esto ayudará a tener una ejecución más precisa.

La mano izquierda, por su parte, tiene saltos significativos. Este pasaje se puede abordar de la misma manera que en el compás 33, es decir, se toca la octava del bajo y la mano se desplaza de manera horizontal sobre el teclado hacia el siguiente acorde, sin tocarlo, para calcular la distancia. Incluso se puede practicar con los ojos cerrados, esto lo hace más complicado, pero una vez pasando esta dificultad, el pasaje saldrá con mucha seguridad.

Para finalizar y asegurar las notas correctas de esta sección habrá de practicarse con la mano izquierda tal y como está escrita, y la mano derecha aplicando las diferentes versiones de ejercicios descritos previamente. Es decir, la mano izquierda y la voz superior de la mano derecha, la mano izquierda y la voz inferior de la mano derecha, la mano izquierda y las octavas de la mano derecha, la mano izquierda y las voces superiores de la mano derecha, la mano izquierda y las voces inferiores de la mano derecha, y, por último, la mano izquierda y la derecha, con todas las notas, como viene escrito en la partitura.

Así mismo este pasaje tiene la indicación *sempre più appassionato e crescendo*, lo cual requiere un respaldo con la fuerza del cuerpo. La espalda debe apoyar el peso del cuerpo sobre los brazos, las manos deben estar bien posicionadas y fijadas sobre el teclado (Fig. 55).



Fig. 55 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" cc. 41 y 42

El cuerpo debe estar bien cimentado. Sentarse en la orilla del banco del piano ayuda a que las piernas estén firmes sobre el suelo. Los músculos de los glúteos pueden dar un empuje extra, para el compás 44, en donde el crescendo se desarrolla hasta llegar a un triple *forte*, con acento en las octavas de la izquierda y un gran acorde al final. La música de Liszt requiere gran sonoridad, aprovechando las posibilidades sonoras del piano, los movimientos sugeridos anteriormente ayudarán a hacerlo (Fig. 56).



Fig. 56 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" cc. 43 y 44

En este mismo compás hay una *cadenza* que comienza en *mezzoforte* y va *in crescendo* con *rinforzando assai*. Es un pasaje en alta velocidad y está conformado por intervalos de sextas, repitiendo un patrón descendente (Fig. 57).

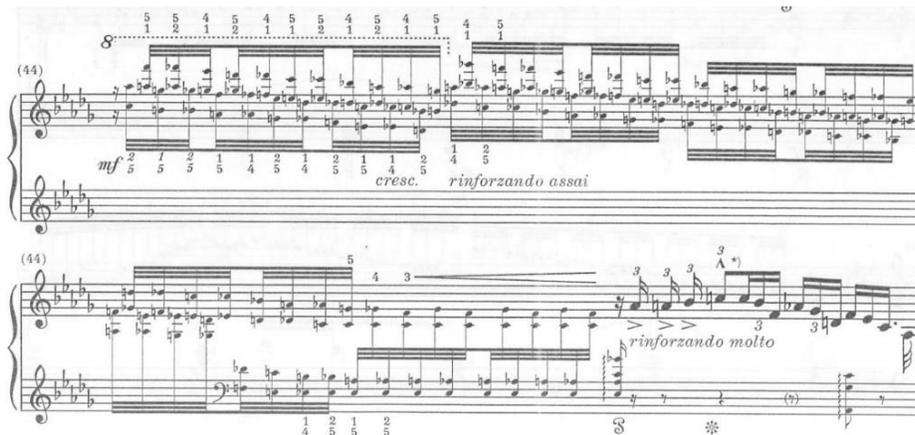


Fig. 57 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" c. 44

Para estudiar este pasaje se pueden ver los siguientes pasos: tocar el descenso de la mano derecha con la digitación indicada en la partitura y una vez finalizado se puede tocar lo mismo de forma ascendente, con la misma digitación cambiando de dirección. Cuando la mano tiene trazada su ruta de ida y de vuelta hay menos lugar para el error. Lo mismo debe hacer la mano izquierda.

El siguiente paso es tocar las notas superiores, utilizando en la mano derecha el dedo cinco y el dedo cuatro. Aquí es importante ver en qué momento los dedos caen en tecla blanca o negra porque esto determina la dirección de la mano.

Lo mismo se puede hacer con las notas inferiores, donde se utilizan los dedos uno y dos. Se puede repetir este procedimiento en la mano izquierda y tocar descendente y ascendentemente.

Después se pueden tocar los intervalos de sextas de ambas manos en bloques, por ejemplo, las primeras sextas son do-la $\flat$ , en mano izquierda con los dedos cinco-dos, y la $\sharp$ -fa, en mano derecha con los dedos uno-cinco. Estos dos intervalos se tocan al mismo tiempo, en lugar de manera intercalada como viene escrito, para aprender las posiciones y la ruta que hacen las manos de manera conjunta. El siguiente par de sextas son si-sol, en izquierda con dedos cinco y uno, y la $\flat$ -fa $\flat$  en derecha, con dedos dos y cinco. Así se va descendiendo hasta completar los pares y llegar al final del pasaje. El último paso es estudiar tal y como viene escrito en la partitura, con metrónomo y a su vez aligerando los brazos y las manos.

Un movimiento sumamente favorecedor para este pasaje es llevar el tronco del cuerpo hacia atrás, dándole espacio a los brazos para moverse, ya que este descenso sucede a lo largo del teclado. Se puede volver a acercar el tronco del cuerpo al teclado para respaldar los acentos que vienen al finalizar este tramo, para llegar al *rinforzando molto* y concluir esta magnífica *cadenza* (Fig. 58).

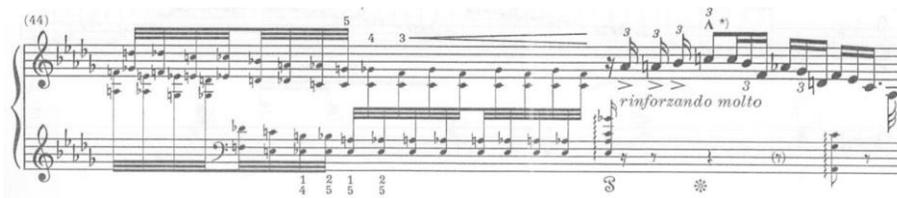


Fig. 58 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" c. 44

El compás 45 tiene la indicación *dolce e il canto ben marcato ed espressivo*, ya que en este momento regresa el tema del III acto de la ópera llevado por la mano izquierda, mientras que la derecha hace ráfagas de gestos virtuosos decorando espléndidamente la melodía.



Fig. 59 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" c. 45

Aquí las dos manos tienen caracteres diferentes, una se expresa cantando y la otra se mueve rápidamente y con gracia. Para esto se debe encontrar el balance adecuado. La mano derecha debe transitar entre la parte media y la parte aguda del teclado. Utiliza el mismo patrón de notas y digitación en cada uno de los pequeños grupos de fusas, se debe resaltar la nota re $\flat$  que es parte de la melodía, y luego

aligerar el toque para seguir con el gesto de acompañamiento virtuoso. Es recomendable estudiar esta parte con el metrónomo para lograr que los dedos se suelten mediando el peso que se le aplica a la mano (Fig. 59).





Fig. 63 “Ejercicios metódicos para piano de Franz Liszt, cuaderno IV”

Esta digitación tiene una función especial, ya que el dedo cinco está cerca de la tecla mi así que el ataque es rápido como lo amerita el trino (Fig. 64).

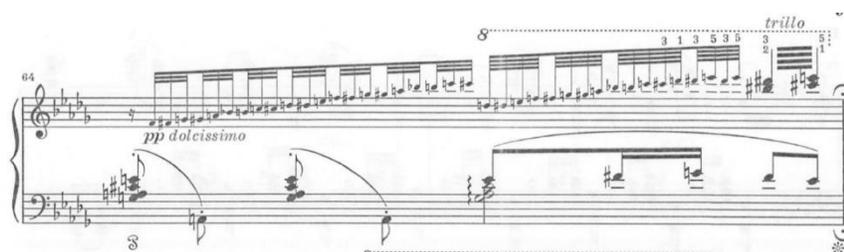


Fig. 64 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 64

En el compás 66 hay otra *cadenza* virtuosa. Para practicarla, se puede usar la misma técnica del compás 44.

<sup>2</sup> Liszt, Franz (n.d. [1886–1888]). *Technische Studien*. Leipzig, J. Schubert & Co.



La siguiente combinación es la voz del tenor con los acordes, sin olvidar el énfasis en el dedo superior para resaltar esa melodía, y la mano derecha.

Estudiar de esta manera da como resultado un balance adecuado y jerárquico en este pasaje (Fig.66).

The image shows a musical score for piano, measures 66-70, from Verdi's 'Rigoletto'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The right hand plays a melodic line with a 'riten.' (ritardando) marking at the beginning, followed by 'con somma passione' and 'dolce' markings. The left hand plays a rhythmic accompaniment with 'dolce' and 'pp' (pianissimo) markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The measures are numbered 66, 69, and 70. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef.

Fig. 66 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" cc. 66-70

En el compás 75 hay una repetición del material previamente tocado, pero ahora se replican las notas de la mano derecha, haciéndolo más complejo. Para lograrlo se requiere de un manejo sumamente flexible de la muñeca, quitar el peso del brazo y, sobre todo, relajar el resto del cuerpo para no llevar la tensión a otras partes, por ejemplo, los hombros.

La primera octava de do se toca con los dedos uno y cinco. Para hacerlo con efectividad la primera fusa se debe tocar en un punto de las teclas y la siguiente fusa un poco más adelante de las teclas; es decir, llevando el movimiento y la energía del impulso hacia enfrente y hacia arriba del teclado. Este movimiento es más evidente en el siguiente grupo de fusas con las octavas de mi $\flat$ , porque se deben abarcar cuatro. Así, cada octava que se percute debe tener la tendencia de ir hacia adelante, ya que, si se trata de hacer la repetición de notas de manera vertical, con un movimiento de arriba hacia abajo, la muñeca y la mano se tensan y no se logra el objetivo.

Este tipo de movimiento es como lanzar una piedra al río. La piedra sigue una trayectoria hacia adelante golpeando en distintas partes del río desgastando su energía con cada rebote.

Lo mismo sucede en este pasaje al lanzar el impulso hacia adelante, las notas repetidas siguen la inercia del movimiento hacia enfrente y para las últimas notas de cada par de octavas la energía se va perdiendo naturalmente y van cayendo, perdiendo el impulso para generar uno nuevo hacia el siguiente grupo de octavas (Fig.67).



Fig. 67 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 75 y 76

En el compás 83 la mano derecha tiene una extensa escala cromática desde el registro medio hasta lo más agudo del teclado, con la indicación *non troppo veloce*.

Para este punto los músculos de los brazos y las manos se encuentran cansados por tocar pasajes altamente demandantes. Los acordes de la sección anterior constan de un toque hacia abajo, atacando en el teclado y luego amortiguando con un movimiento circular de las muñecas. En cambio, la escala cromática de este pasaje consta de un movimiento horizontal ascendente. Gracias a este contraste el brazo puede liberar la tensión acumulada de los acordes al cambiar su movimiento y dirección.

Mientras tanto la mano izquierda, con la indicación *marcato ed espressivo*, canta en el registro medio coloreando con una sucesión de acordes una melodía conclusiva. Para esto es importante apoyar el peso hacia el pulgar, como se hizo en los pasajes desde el compás 45, y quitar el peso de la mano hacia los dedos inferiores (Fig. 68).

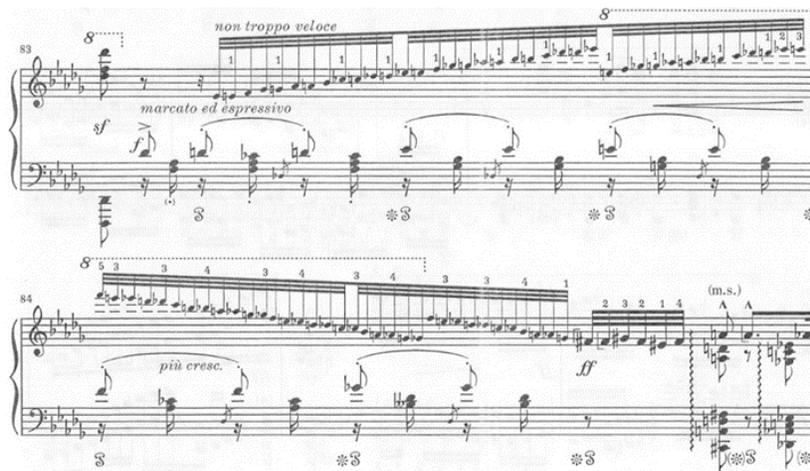


Fig. 68 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 83 y 84

El *Presto* del compás 90 tiene la cadencia final. Empieza en *piano*, crece al *fortissimo* y sigue su intensidad hasta el triple *forte*. El cuerpo necesita de toda la energía de los músculos para construir estos picos de dinámicas y culminar la obra.

Para esta última parte se pueden estudiar las octavas con manos separadas. El último acorde del compás 92 es difícil de colocar debido a que rompe la dirección que llevan las octavas ascendentes previas. Calcular el desplazamiento es importante para evitar las notas falsas. Este acorde funciona como trampolín para llegar al compás 93 al acorde de  $\text{Re}_b$  Mayor con acento y triple *forte*. El último compás de la obra alarga el sonido con el uso del calderón, para dejar que toda la energía acumulada poco a poco se vaya apagando, terminando así la obra (Fig. 69).

The image displays a musical score for the 'Paraphrase de concert' from Verdi's 'Rigoletto', covering measures 89 to 98. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 89-90) begins with a *Presto* tempo marking and a dynamic of *p* (piano). It features a *crescendo* leading to a *molto* section. The second system (measures 91-92) shows a dynamic increase to *ff* (fortissimo) and includes a section marked *fff* (triple forte). The third system (measures 93-98) continues with *fff* dynamics and concludes with a *ritardando* (rit.) section, indicated by a hairpin and a fermata over the final notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 69 "Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert" cc. 89-98

## Conclusiones

Considero de suma importancia que el músico ejecutante sea capaz de desenvolverse cómodamente en su instrumento y pueda resolver los elementos técnicos complejos sin que estos obstaculicen la transmisión del mensaje musical y artístico al público oyente.

Este trabajo me ofreció la oportunidad de investigar y comprender las complejidades técnicas de las obras seleccionadas, así como de tomar conciencia de los movimientos corporales adecuados necesarios para abordarlas, siempre priorizando la expresión musical sobre las dificultades técnicas. Al elaborar este escrito, pude desarrollar técnicas de estudio para abordar una obra de manera organizada.

Algo interesante que descubrí al realizar este trabajo es cómo tanto Bartók como Liszt desarrollaron sus propios métodos para la resolución de problemas técnicos dentro de su lenguaje musical. Como artistas, más allá de la interpretación, tenían una visión pedagógica que otorgaba importancia a la cuestión técnica, buscando que sus estudiantes fueran ejecutantes completos, capaces de dominar tanto la técnica como la expresión artística.

En mi futura labor como pedagoga, este trabajo me ayudará a transmitir este conocimiento a mis alumnos, fomentando un hábito donde puedan aprender a abordar una pieza analizando cada detalle con una perspectiva corporal.

# Bibliografía

## Fuentes digitales

Somfai, László (1984). *Analytical Notes on Bartók's Piano Year of 1926*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 26(1/4), 5–58. <https://doi.org/10.2307/902299> [consultado en septiembre 2020].

Hernádi, Lajos (1973). *Bela Bartók pianist and teacher. Reminiscences of a former pupil of Bartok* <https://www.proquest.com/trade-journals/bela-bartok-pianist-teacher/docview/1294928013/se-2?accountid=201395> [consultado en septiembre 2020].

Fernández Prado, Azazel (2017). *La técnica de dedos en el piano aplicada a escalas y arpeggios, según Gyorgy Sandor* <https://symphoniarevista.wordpress.com/2017/03/21/la-tecnica-de-dedos-en-el-piano-aplicada-a-escalas-y-arpeggios-segun-gyorgy-sandor-por-azazel-fernandez/> [consultado en septiembre 2020].

## Fuentes impresas

Stevens, Halsey. (1953). *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press. Revised edition. New York: Oxford University Press, 1964.

Faber and Faber London (1971). *Bela Bartók Letters*. Faber and Faber Limited 24 Russel Square, London.

Antokoletz, Elliot (1984). *The music of Béla Bartók a study of tonality and progression in twentieth-century music*. California: University of California Press Berkeley and Los Angeles.

Stevens, Halsey (1993). *The life and music of Béla Bartók*, third edition, prepared by Malcolm Gillies. Oxford: Clarendon Press.

Mari, Pierre (1969). *Bartók*. Versión española Madrid: Espasa-Calpe, S. A.

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

## Partituras

Bartók, Béla (1927). *Out of doors*. Universal Edition Renewed 1954 by Boosey & Hawkes, Inc.

Bartók, Béla (1940). *Bela Bartók Mikrokosmos* London: Boosey & Hawkes.

Liszt, Franz (1860). *Rigoletto de Verdi Paraphrase de concert*. 2011 Henle Verlag, München.

Liszt, Franz (n.d. [1886–1888]). *Technische Studien*. Leipzig, J. Schuberth & Co.

Dohnányi, Ernő (1929). *Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique*. Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

## Índice de imágenes

Fig. 1 The folk song Gólya, gólya.....	5
Fig. 2 "With drums and pipes", cc. 1-15 .....	6
Fig. 3 "With drums and pipes", cc. 40-49.....	6
Fig. 4 Sin nombre .....	7
Fig. 5 "With drums and pipes", cc. 60-64.....	7
Fig. 6 "With drums and pipes", cc. 86-90.....	7
Fig. 7 "With drums and pipes", cc. 102-114.....	8
Fig. 8 "Barcarolla", cc. 1-10.....	8
Fig. 9 "Barcarolla", c. 11-20.....	9
Fig. 10 "Barcarolla", cc. 65-70 .....	9
Fig. 11 "Notturmo", cc. 1-18 .....	10
Fig. 12 "Musettes" cc. 1-9 .....	11
Fig. 13 "Musettes", cc. 27-30.....	11
Fig. 14 "Musettes", cc. 40-42.....	11
Fig. 15 "Musettes", cc. 43-47.....	12
Fig. 16 "Musettes", cc. 52 y 53.....	12
Fig. 17 "Musettes", cc. 56-64.....	13
Fig. 18 "Musettes", c. 70.....	13
Fig. 19 "Musettes", c. 68.....	13
Fig. 20 "Musettes", cc. 118-121.....	14
Fig. 21 "The night's music", cc. 1 y 2.....	15
Fig. 22 "The night's music", cc. 3-6.....	16
Fig. 23 "The night's music", c. 7 .....	17
Fig. 24 "The night's music", cc. 10 y 11 .....	18
Fig. 25 "The night's music", cc. 16-21 .....	18
Fig. 26 "The night's music", cc. 34 y 35 .....	19
Fig. 27 "The night's music", cc. 37 y 38 .....	19
Fig. 28 "The night's music", c. 39.....	19
Fig. 29 "The night's music", cc. 47 y 48 .....	20
Fig. 30 "The night's music", cc. 49-52.....	20
Fig. 31 "The night's music", cc. 57-63 .....	21
Fig. 32 "The night's music", cc. 66-68 .....	21
Fig. 33 "The chase", cc. 1-4 .....	22
Fig. 34 "The chase", cc. 5-8 .....	22
Fig. 35 "The chase", cc. 12-14.....	23
Fig. 36 "The chase", cc. 39-41.....	23
Fig. 37 "The chase", cc. 45-50.....	23
Fig. 38 "The chase", cc. 66-68.....	24
Fig. 39 "The chase", cc. 75-79.....	24
Fig. 40 "The chase", cc. 88-90.....	25
Fig. 41 "The chase", cc. 94-96.....	25

Fig. 42 “The chase”, cc. 97-99.....	26
Fig. 43 “The chase”, cc. 106-111 .....	26
Fig. 44 “The chase”, cc. 118-120 .....	27
Fig. 45 “The chase”, cc. 121-126 .....	27
Fig. 46 “The chase”, cc. 127-129 .....	28
Fig. 47 “The chase”, cc. 133-137 .....	28
Fig. 48 “The chase”, cc. 150-152 .....	28
Fig. 49 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert”, cc. 1-4.....	29
Fig. 50 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert”, cc. 7-10 .....	30
Fig. 51 “Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique”, N. 9, cc. 1-20 .....	30
Fig. 52 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert”, cc. 17-21 .....	31
Fig. 53 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 33 y 34 .....	31
Fig. 54 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 33 y 34 .....	32
Fig. 55 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 41 y 42 .....	33
Fig. 56 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 43 y 44 .....	34
Fig. 57 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 44 .....	34
Fig. 58 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 44 .....	35
Fig. 59 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 45 .....	35
Fig. 60 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 47-49 .....	36
Fig. 61 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 50 .....	36
Fig. 62 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 51 .....	36
Fig. 63 “Ejercicios metódicos para piano de Franz Liszt, cuaderno IV” .....	37
Fig. 64 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 64 .....	37
Fig. 65 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” c. 66.....	38
Fig. 66 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 66-70 .....	39
Fig. 67 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 75 y 76 .....	40
Fig. 68 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 83 y 84 .....	40
Fig. 69 “Rigoletto de Verdi, Paraphrase de concert” cc. 89-98 .....	41