

1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS  
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PRESENTA

FRANCISCO JOSÉ BEYER BUSTOS

PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN PIANO

MÉXICO, D.F. 2000

C.F.

286868



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**

A mi queridísima Familia; Mamá, Queta, Cande, Engracia, Laura, Esther y Mario Barahona, Mayito, Mariana, Alejandra, Vickina y especialmente al maestro y amigo Fernando Beyer.

A Guadalupe Parra Visoso por la alegría y el cariño. A mis pacientes amigos Luis Rodríguez, Diana Romero, Verónica Rodríguez, César y Mariela Belmonte.

A todos mis maestros, especialmente al Dr. Alfonso Reyes Zubiría. A las familias Barahona, Parra Visoso, Zarate Parra, Munguía Parra, Parra Robles, Michel y Luviano.

Con mi admiración a los Maestros Luis Alfonso Estrada, Monique Rasetti, José Antonio Ávila, Ricardo Vázquez, Edith Contreras y Rodrigo Treviño.

Finalmente a las Autoridades de nuestra querida Escuela Nacional de Música por las acertadas intervenciones para la realización del presente examen.

## ÍNDICE DE OBRAS

### **JUAN SEBASTIAN BACH**

PRELUDIO Y FUGA NÚMERO 5 CLAVE BIEN TEMPERADO (LIBRO 1)

PRELUDIO Y FUGA NÚMERO 9 CLAVE BIEN TEMPERADO (LIBRO 1)

### **W. A. MOZART**

FANTASÍA EN DO MENOR K396

### **ROBERT SCHUMANN**

ESTUDIOS SINFÓNICOS OP. 13

### **FEDERICO CHOPIN**

NOCTURNO OP. 15 No. 1

MAZURKA OP. 30 No. 3

BALADA OP. 38 No. 2

### **ALFONSO DE ELÍAS**

HOJA DE ALBUM

### **CLAUDIO A. DEBUSSY**

POISSONS D'OR

### **FRANZ LISZT**

ESTUDIO TRASCENDENTAL No. 10 (ALLEGRO AGITATO MOLTO)

## J.S. BACH

La vida musical de Bach puede ser analizada a partir de los distintos lugares en donde trabajo o estudio.

Algunos de los lugares de trabajo ligados a su producción permiten realizar una clasificación de su obra por periodos.

Los lugares más importantes para el estudio de Bach son:

Eisenach 1685 (que corresponde al lugar de su nacimiento) Ohrdruf, Luneburg, Hamburgo, Lubek, Arnstadt, Weimar, Kotchen y finalmente Leipzig, (donde muere como maestro de capilla y profesor en la escuela de Santo Tomás el 26 de julio de 1750).

La educación formal de Bach no es muy precisa, al parecer debe una parte a su hermano Juan Cristóbal, quien había estudiado con Pachelbel y con quien vivió al morir sus padres; finalmente estudio también en la escuela de San Miguel de Luneburg, en donde ingresó gracias a la invitación de un cantor llamado Elías Herda.

La iglesia de San Miguel tenía a su cargo dos escuelas: la Ritteracademie, para nobles y la Michaelisschule para personas de bajos recursos. Existían también dos coros, el Chorus Symphonicus con alrededor de 25 voces, seguido por el Mettenchor al que Bach perteneció junto con su amigo Erdmann.

En la escuela, Bach, pudo estudiar luteranismo ortodoxo, latín, aritmética, historia, geografía, genealogía, heráldica, poesía alemana y física.

Es posible que sus profundos conocimientos de organología provengan también de esta época, pues el órgano de la iglesia fue reparado en 1701 por un famoso organero llamado J.B. Held.

Las profundas dotes de observador llevaron a Bach no solo a un conocimiento profundo del funcionamiento del órgano sino que lo pusieron en contacto con la ejecución de grandes maestros del teclado. Varios son los viajes de Bach para conocer diferentes organistas, entre quienes destacaba la figura de Reincken, figura patriarcal de la Escuela Alemana del Norte y alumno de Sweelinck.

Recibió Bach, además, la influencia de la música francesa tal vez por su relación con un miembro de la Orquesta, Tomas de la Selle, alumno de Lully y profesor de baile en San Miguel.

El tiempo en la Iglesia de San Miguel fue fructífera debido a la posibilidad que tuvo seguramente Bach de acceder a la nutrida colección de partituras grabadas y manuscritas que se acumularon desde 1555 en su nutrida biblioteca, en donde seguramente habría encontrado obras de su tío Juan Cristóbal y del viejo Enrique Bach.

Juan Sebastián abandonó la escuela de San Miguel hasta los diecisiete años, a pesar de haber cambiado de voz, quedándose en la misma escuela gracias a su calidad como instrumentista.

Poco tiempo después lo encontramos trabajando en Weimar y posteriormente en Arnstadt.

La actividad musical de Juan Sebastián no se desarrolla sin pequeños tropiezos. La iglesia en donde trabaja es la menos importante de la ciudad y los cantantes son mediocres, en su mayoría alumnos de la escuela de latín.

En esta época pide un permiso para ausentarse durante cuatro semanas y en realidad lo hace por tres meses, en los que logra escuchar a Buxtehude.

Es escuchado por Buxtehude; quien, le propondrá que lo suceda, a condición, según la costumbre de que quiera casarse con su hija Ana Margarita, con treinta años de edad y desprovista de encantos.

Bach ya se había fijado en otra mujer María Bárbara, hija menor de Juan Miguel, Bach que había sido organista en Gehren. La joven huérfana y prima lejana de Bach vivía en casa de su tío Martín Feldhas y su tía Regina Wedemann.

Una pequeña herencia procedente de su tío Tobías Lammerhirt le permite cubrir los gastos de la instalación y la boda: se casaron en Dornheim.

Empieza de verdad la actividad creadora de Bach en Mülhausen.

Su contrato estipula que debe encargarse de los Órganos de San Blas, pero no le basta, toma a su cargo toda la música de la iglesia y llega inclusive a proponer la fabricación de un carillón de su invención manejado a pedal.

No obstante su estancia en Mülhausen no tarda en deteriorarse debido a las disputas entre pietismo y la ortodoxia. Se explica porque Bach entró en las diferencias: el pietismo, condenaba la música como algo que "turba y reblandece las almas e induce a perniciosos ensueños"; convencido de que Mülhausen solo le ofrecía un porvenir muy mediocre, buscó otra plaza. En junio de 1708 se presentó en la Corte de Weimar que buscaba un organista, conquistó al auditorio y de inmediato fue aceptado.

Los hechos anteriormente descritos señalan el termino del primer periodo creador de Bach, sus obras muestran un aspecto bastante completo, marcadas por las influencias de los maestros que conoció, influencias contradictorias que fue experimentando sucesivamente sin alcanzar todavía la conclusión de una síntesis.

La Corte de Weimar es una de las más devotas de las cortes alemanas. El duque Guillermo Ernesto se había encargado de que así fuese; pocas fiestas, escasas diversiones profanas. Cada mañana, toda la corte tenía la obligación de asistir al culto.

El duque si bien despreciaba la música profana, juzgaba de primordial importancia que la música religiosa llegara a su máximo esplendor.

Los nueve años de residencia en Weimar fueron para Bach el periodo de más brillante actividad como organista y compositor para órgano, debido al interés del Duque por este instrumento y su función dentro de la Iglesia. Para esta época, el fruto de los años precedentes comenzaba a mostrarse.

Había revolucionado la técnica de tocar el teclado introduciendo el uso del pulgar, y su técnica del pedal en el órgano llega a tal punto que es capaz de cautivar al auditorio únicamente mediante improvisación de pedales; consta una crónica en la que Constantino Dellerman dijo: "sus pies volaban como alas por los pedales y desencadenaba "truenos" en el interior de la iglesia."

En Weimar transcurren cuatro años y comienza el deseo de emigrar a Celle, sin embargo, el duque retiene a Bach hasta que posteriormente se disgusta con él a causa del cariño que le ha tomado a su sobrino y la preferencia que abiertamente muestra por él.

Ernesto Augusto sobrino del gran duque, hijo del príncipe Juan Ernesto de Weimar es alumno de Bach.

Ernesto se desempeña de manera intolerante en la organización gubernamental y hace exasperar al duque reinante, su tío.

Una forma de castigarle fue prohibir que los músicos tocaran en su palacio; Bach transgredió la prohibición ejecutando en el patio mas cercano al palacio una cantata en su honor con motivo de su onomástico. El duque montó en cólera y Bach quiso marcharse.

En 1716 Ernesto Augusto se había casado con una hermana del príncipe, Leopoldo de Anhalt-Coethen. La duquesa consiguió que Bach fuera admitido con beneplácito en la corte.

Fue tanta la irritación del Duque y la obstinación de Bach que como resultado fue encarcelado por espacio de un mes.

### **Corte de Coethen.**

En Coethen las cosas fueron diferentes, el príncipe Leopoldo era un hombre joven como Bach.

Bach se refería al príncipe como un hombre que "amaba y entendía la música".

El príncipe era hijo de padre calvinista y madre luterana, mientras había estado en Berlín en 1708 había estudiado con Stricker y en Roma con J.D. Heinichen. Era capaz de cantar, tocar el violón, la viola de Gamba y el clavecín.

Con una muy buena formación musical era lógico que valorara a Bach como músico y como hombre, prueba de ella fue el salario de Bach que ascendió a 400 taleros, el doble de su sueldo anterior; un sueldo que sólo un oficial de la corte hubiera superado.

La estimación del príncipe por Bach también es patente en el hecho de haber aceptado ser padrino de su hijo el menor.

El periodo de Coehten es importante para el presente trabajo pues está relacionado con la fecha que está señalada en el autógrafo del clave bien temperado, es decir, 1722.

Es importante también este periodo por el trabajo de las Invenciones y Sinfonías, así como el Clavier Buchlein de Friedemann Bach y las suites francesas.

### **Clave bien temperado**

Muchos trabajos independientes de Bach muestran su maestría en el arte de la fuga principalmente en órgano.

El trabajo del clave bien temperado es una prueba fehaciente de su oficio en el clavecín.

Se le debió ocurrir hacer una colección de este tipo y arreglarla en una sola obra, esto lo llevó a cabo en el año 1722 y le dio el nombre de "Das wohl temperirte clavier oder praeludia un fugen durch alle tone una semitonia."

Es decir, el "Clave Bien Temperado" o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con el do, re, mi y con la tercera menor re, mi fa, para el uso y práctica de jóvenes músicos que deseen aprender, como para todos aquellos que ya son hábiles en este estudio por medio del esparcimiento. Hecho y compuesto por Johann Sebastián Bach, maestro de capilla, del gran duque de Anhalt-Coethe y director de su música de cámara en el año de 1722.

Por lo tanto el principio didáctico ha sido claramente expuesto y era ciertamente el principio en el que se pasa el orden de la colección: un recorrido por las veinticuatro tonalidades mayores y menores, algunas de las cuales en ese tiempo casi no se usaban.

Fue Bach quien a través de nuevos principios de digitación y un método para entender la afinación del clavecín las hizo accesible.

Bach sobresale en toda su simplicidad, pues no arregla las veinticuatro tonalidades de acuerdo a la regla de su familiaridad (quintas o cuartas) como Heinichen lo había hecho diez años antes en su "círculo musical" si no en un orden cromático simple.

Esta simplicidad es una característica de cada composición por separado, ellas carecen de todo adorno superficial, la mas severa solidez y el más puro tratamiento llenan de sentido hasta la última nota.



En su momento resultó una obra revolucionaria, porque Bach se resolvió tratar las armaduras de clave alteradas con gran número de sostenidos y bemoles, recorriendo el ciclo de las tonalidades mayores y menores. No hubiera podido hacerlo así si no hubiera decidido solidariamente abandonar el sistema de afinación de los claves conocido como "sistema natural" físico o desigual, así llamado porque las entonaciones enarmónicas, do sostenido, re bemol, etc. se afinaban por las relaciones matemáticas de la escala. Por respetar esta afinación, la música para los instrumentos de teclado vio en el pasado retrasada su evolución de una manera incomprensible. Juan Sebastián Bach fue el último de los inconformes y quien se decidió a adoptar en contra de la afinación "exacta" otro sistema netamente empírico, que igualaba para un oído exigente, pero práctico, las entonaciones haciendo de las dos notas enarmónicas sonidos iguales.

Como resultado de un tratamiento distinto de las tonalidades, vendrá un desarrollo de una nueva manera de digitación a fin de hacer prácticas el juego de tonalidades divulgadas; técnica manual que se consolidaría con el hijo de Bach.

La nueva técnica será consignada por Carlos Felipe Emmanuel en su tratado: "El verdadero arte de tocar el clave" publicado entre 1753 y 1762.

En el clave bien temperado, el vocablo *clavier* no se refiere en alemán a un instrumento específico: *clavicémbalo* o *clavicordio*, sino que abarca a ambos por igual, de la misma manera que los antiguos músicos españoles hablaban de "instrumentos de tecla"; sin embargo, no hay que confundirse pensando que *clavier* significa teclado en alemán cuando la palabra es *tastierung*.

*Clavier* en alemán es un instrumento del tipo *clavicémbalo* o *clavicordio*. No se han puesto de acuerdo los especialistas acerca de si el *Wohltemperirtes clavier* estuvo pensado por Bach para *clavicordio* o *clavecín*.

Wanda Landowska, piensa que la obra está pensada para el *clavicémbalo* pues solamente en este instrumento, más rico, pueden tomar valor todas las páginas de la colección; otros artistas como Dolmetsch, se inclinan a favor del *clavicordio* como un instrumento más íntimo y casero y ya que el clave bien temperado no fue compuesto para que gracias a él un ejecutante luciera sus habilidades; antes bien posee un sentido didáctico que parece pedir la intimidad del *clavicordio*.

El adjetivo alemán *wohl* significa "bien", pero en un sentido más amplio y general que el que corresponde a nuestro adjetivo. En Bach tenía cierto aire de desafío por su carácter de innovación y aun mejor que "bien tempere" habría que entenderlo como "la buena manera de afinar el clave".

Una traducción confiable nos informa que fue escrito en circunstancias en las que Bach estaba privado de toda ocupación musical y aún de un instrumento. El clave bien temperado nace como un intento de librarse del tedio, con un "ejercicio" como éste, (esto fue escuchado por Heinrich Gerber que fue alumno de Bach poco después de 1722)<sup>1</sup> El inicio de la confección del clave bien temperado probablemente se originó en un viaje en el que Bach acompañó al príncipe.

---

<sup>1</sup> Henrich Nikolaus Gerber. Organista y compositor alemán nacido el 6 de septiembre de 1702 y muerto el 6 de agosto de 1775. Su padre fue granjero, en 1715 estudió con el canor Irrgang de Bellstedt. Estudió leyes en la Universidad de Leipzig. Al final de 1724 estudió con J. S. Bach, quien lo llamó "compatriota" y tocó para él "los 48 tres veces" Es importante como una fuente acerca de los métodos de enseñanza de Bach..

Cabe también aclarar que el “Clave Bien Temperado” no ha sido creado en un solo bloque como las Suites Francesas o las Inventiones y Sinfonías. En primer lugar algunas fugas, aunque pocas, señalan claras huellas de un origen anterior; ellas no están debidamente conectadas con sus preludios “Robert Schumann que puede ser considerado uno de los jueces más competentes del trabajo de Bach era de la opinión de que no había en muchos preludios la relación con sus fugas” hecho ya sabemos que Bach cultivó el preludio como una forma independiente, por ejemplo en el pequeño libro de clave de Friedemann que fue comenzado en 1720, encontramos en forma aislada los 11 preludios, muchos de ellos usados como sujetos de una mayor elaboración en el clave bien temperado. Esto puede ser probado con respecto a los preludios en do mayor, do menor, re menor y mi menor<sup>2</sup>.

Bach siempre fue consciente de la importancia de su obra, esto es probado por las tres copias existentes de su propia mano (tal vez ciertamente una cuarta), un número poco usual para un trabajo de esta envergadura. Sin embargo, a pesar de su importancia, difícilmente pudo haberlo pensado para publicarlo.

Ya Mattheson había desafiado al famoso Sr. Bach de Leipzig, “quien es un gran maestro de fuga a imprimir algo de esta música original y profundamente concebida.”<sup>3</sup>

Matheson es consciente de la originalidad de la obra de Bach y describe a los organistas de su tiempo como “gente ignorante, lista siempre para tomar puestos lucrativos, pero que no pueden crear nada o aprender nada sino lo que pueden recoger por las oportunidades”.

Bach usó el trabajo como material para la práctica y el perfeccionamiento de su alumnos avanzados,

Al considerar el aspecto estético general de este trabajo, lo que es más impresionante es la maravillosa variedad en las veinticuatro fugas, cada una de ellas completamente diferente de las otras; el esfuerzo por la variedad es quizá alguna de las razones por las que Bach seleccionó piezas características entre los trabajos de su primera época, los preludios no son menos variados, sin embargo, la mayoría de ellos son mantenidos en una y la misma forma, es decir, aquella a que Bach estaba acostumbrado a adherirse en sus preludios independientes; el sujeto total es trabajado a partir de una frase que algunas veces llega a ser suficientemente definida para poder ser llamado tema, variado en ritmo o haciendo que viaje vagamente de una tonalidad a otra.

## **Preludio y Fuga**

Preludio- Es una pieza destinada a tocarse como introducción de otra composición, como una fuga o una suite.

Esta connotación se perdió en el siglo XV<sup>ca</sup> y los del comienzo del XVI son generalmente piezas breves (de diez a veinte compases) en un estilo libre para teclado y laúd.

---

<sup>2</sup>Phillip Spitta Vol. 2 pag. 165.

<sup>3</sup> Phillip Spittas Vol. 2 pág. 166

Los preludios evolucionaron de las improvisaciones hechas por laudistas que corroboraban la afinación de sus instrumentos y el toque o tono que iban a emplear; los organistas en la Iglesia establecían la afinación y el modo de la música para ser cantada en la liturgia.

Los más antiguos preludios que sobreviven son cinco "preámbula" para órgano en la tablatura de Adam Ileborgh, donde fueron agrupados en una sección con el nombre de "incipiunt praeludia divesarum notarum". Cada uno consistiendo en una parte para la mano derecha casi improvisatoria, acompañada por movimientos lentos en el bajo.

Otra fuente alemana notable son el "fundamentum organisandi" de Conrad Paumann y el libro de Órgano Buxheimer.

El "intonationi al órgano sopra tutti il dodici toni" 1593 de Andrea y Giovanni Gabrieli, incluye ejemplos en donde se alterna el uso de acordes sostenidos. Seguidos de pasajes rápidos y brillantes. En las fuentes españolas como el libro de cifra nueva (1557) los preludios son llamados entrada.

Ejemplos de Inglaterra son encontrados en los trabajos de los virginalistas incluyendo a Byrd y a Bull.

En los libros del siglo XVI para laúd, guitarra o cítara, el uso de la palabra preambulum esta aparentemente limitado a la escuela del norte de Europa. Los preludios en un estilo improvisatorio continuaron siendo escritos en el siglo XVII. Hay ejemplos de J.E. Kindermann en su Harmonia Orgánica y en los trabajos de Kerll y Pachelbel.

Ya en el siglo XVII y comienzos del XVIII, encontramos al prelude seguido de una fuga o una suite.

Los tres preambula del joven Jacob Praetorius son ejemplos rudimentarios de la pareja prelude y fuga, una de las más importantes formas barrocas alemanas. En cada una, existe una corta sección en acordes seguida por una fuga con un solo sujeto. Este plan bipartita fue extendido en algunos preludios del norte de Alemania como Scheidemann y Tunder añadiendo un postlude después de la sección fugada.

Buxtehude alargó el movimiento simple del prelude multiplicando el número alternado de secciones libres y fugadas creando lo que es virtualmente una tocata. Buxtehude combinó la forma prelude- que fue cultivada por F.X. Murschhauser, F.Richter y Georg Bohm.

La herencia de la improvisación es más clara en los preludios no mensurados franceses.

Es claro que Couperin quiso que sus preludios tuvieran un efecto improvisatorio y fue de los primeros en enunciar la independencia del prelude: J.S. Bach también afirmó esta independencia en ejemplos como sus 15 Preámbula del libro de Wilhem Friedemann cuyas versiones son antecedentes de las invenciones a dos partes BWV 772-86.

Fuga- La fuga es una composición o técnica compositiva, en la que el contrapunto imitativo de un tema principal es el más importante medio para la extensión formal.

El concepto de fuga entró en la música bajo la forma latina del término, de la misma manera que en sus equivalentes franceses o italianos, *chace* o *caccia*, todos ellos para describir el *fluir* o movimiento de persecución de las voces, característico de la fuga, cuya técnica de imitación apareció en la literatura en época tan temprana como los primeros Organos de la escuela de Notre Dame

En la escritura de fugas primitiva, la respuesta estaba diseñada para preservar lo más posible la relación tono – semitono del tema sin introducir ninguna nota extraña.

Más tarde, con el desarrollo de la tonalidad, una práctica adicional se dio en la que la nota de tónica era respondida con la dominante y viceversa.

En la fuga, un tema que acompaña al sujeto es llamado *contrasujeto*. Después de la presentación de las voces una fuga puede continuarse con un número cualquiera de recursos. Pasajes entre entradas subsecuentes del sujeto son llamados *episodios*, que a menudo están basados en material del sujeto, del *contrasujeto*, y a veces un nuevo tema o temas pueden aparecer más tarde en el transcurso de una fuga.

El *stretto* es la introducción de dos o más entradas del sujeto a un intervalo más pequeño que el de la exposición.

La variación del sujeto puede tomar muchas formas, en la *aumentación*, los valores son agrandados y en la *disminución* acortados. En la *inversión* el sujeto es literalmente volteado y en movimiento retrogrado es expuesto al revés.

J.S. Bach es considerado como la culminación en todo lo referente a la escritura de fugas .

Además de la individualidad de los sujetos, las características distintivas del estilo fugado de Bach pueden brevemente enumerarse:

a) Uso estricto del contrapunto y del procedimiento de exposición. Las fugas están hechas con un número fijo de voces, la exposición preserva el tema rigurosamente y las entradas tienden a ser regulares.

b) La evolución del episodio como una característica propia. Bach parece haber inventado virtualmente el tipo de episodio que desarrolla la exposición del material en una forma que sera comparable al asociado con la forma sonata.

c) El uso de la *recapitulación*. La repetición de un pasaje es encontrado en época tan temprana como en las canciones de Andrea Gabrieli o de Kerll; pero las *recapitulaciones* nunca habían sido un recurso importante en la fuga. Bach la usó de muchas maneras desde la repetición de episodios con coros intercambiados hasta la *recapitulación* substancial de un pasaje.

## **PRELUDIO NO. 5, CLAVE BIEN TEMPERADO**

El Preludio No. 5 tiene un carácter virtuosístico, y está escrito en una tonalidad que Bach utilizaba con frecuencia para denotar estados de gran exaltación y alegría

El preludio aparece en una forma más concisa en el *clavierbuchlein*. La mano derecha tiene reservada la mayor dificultad, mientras que la izquierda se limita a acentuar cada tiempo y cada compás con octavos que deben ser ejecutados de manera ligera para no restar importancia a la parte melódica

Este hecho con base en el desarrollo de un motivo formado por tres dieciseisavos que ascienden después de un silencio y un salto descendente de sexta mayor.

El primer compás se desarrolla en la tónica y en el ámbito de una octava, para pasar a la dominante en el segundo compás y en el tercero a la tónica.

En el compás cuatro se observa la dominante. de la dominante, después la dominante del relativo menor, en el compás cinco el relativo menor y la dominante de la dominante.

En el compás seis está la dominante y en el siete hay una inflexión a mi menor.

En los compases ocho, nueve y parte del diez se presenta un pedal de fa sostenido modulando posteriormente a mi menor en el once, la dominante en el doce y la tónica con un pedal octavado que ocupa los compases trece y catorce.

La dominante de la dominante aparece en los compases quince, dieciséis y diecisiete, el relativo menor en el dieciocho, una inflexión a sol mayor en el veinte, a mi menor en el veinticuatro y la tónica en el veinticinco. En los compases veintisiete, veintiocho y veintinueve aparece un pedal de dominante interrumpido por otro pedal de sol sostenido y un nuevo pedal en el compás treintaidos.

Con una cadencia a manera de Tocatta termina el preludio con una sucesión, de treintaidosavos por grados conjuntos como recitativo, finalizando en dos acordes; disminuidos y la dominante con un retardo en la voz superior y finalmente la tónica.

## **FUGA NO. 5 CLAVE BIEN TEMPERADO**

La Fuga No. 5, está escrita a cuatro voces, con un sujeto pequeño que comienza en el segundo tiempo del primer compás, después de un silencio de cuarto y que termina en el primer tiempo.

El tema que comienza en la tónica, avanza por una sucesión de grados conjuntos en dieciseisavos, hacia un si de octavo con puntillo, si de dieciseisavos, un la de octavo con puntillo, sol de dieciseisavo, y un fa con puntillo en el comienzo del segundo compás.

El patrón rítmico del sujeto, incluye tres diferentes valores de notas: treintaidosavos, cuartos con puntillo y dieciseisavos, el soporte armónico supone la tónica, la superdominante y la mediente.

Después de la presentación del tema de la fuga, es presentada la respuesta en la dominante, en el segundo compás. A continuación un puente en el compás tres y la presentación del tema en el registro medio y finalmente en la voz superior en el compás cuatro, que terminará en una cadencia a la dominante y en donde comenzará otro puente que nos llevará de nuevo a la presentación de las voces en el compás siete. En este compás la primera presentación corresponde al bajo y el contra sujeto en acordes, después la segunda presentación en el compás nueve; aparece un pequeño episodio con la cabeza del tema en la mano izquierda, y la tercera presentación junto con la cuarta en el compás once.

En los compases doce y trece aparecen imitaciones canónicas del tema sobre la tónica y en los compases catorce y quince sobre la dominante de la dominante que nos llevan a una cadencia perfecta a mi en el compás 17 y a la mitad del "sino compás, un episodio con apariciones de la cabeza del tema en el dominante de la tonalidad principal, en el cuarto grado y luego en una progresión por quintas para llegar a la tónica en el compás veintiuno, al cuarto grado y a la dominante con séptima, de ahí a la cadencia perfecta en el compás veintitrés y una coda, elaborada con la cabeza del tema que ocupa parte del compás, veintitrés, y del veinticuatro con movimiento paralelo a la décima y una progresión descendente por grados conjuntos a la cadencia perfecta en el compás veintisiete.

## **PRELUDIO NO. 9 EN MI MAYOR CLAVE BIEN TEMPERADO**

El Preludio está compuesto de manera polifónica. La mayor parte de toda esta obra tendrá como base un motivo casi idéntico, que irá apareciendo a diferentes alturas.

El preludio tiene una estructura general ternaria con una coda.

La primera progresión armónica termina en el compás tres siguiendo el orden

1) I - IV 2) I - V7 y 3) I.

El motivo termina precisamente en el compás tres y el movimiento que hay en el bajo a partir de este compás; le da unidad y continuidad hasta el compás ocho donde hay una serie de progresiones que concluyen en la dominante de la tonalidad principal.

La dominante aparecerá antes, en el compás cuatro, sin embargo de manera breve y seguida en el compás cinco por la dominante de la dominante (fa sostenido menor) apoyada además con las notas sostenidas en el bajo y repetida en los acordes de fa, con éste en la voz superior.

Los compases cinco al siete nos llevan a la cadencia perfecta a si mayor. Los compases ocho al trece es dominantizados y resuelven al acorde de fa sostenido menor en el compás trece. Los compases trece y catorce servirán como paso de fa sostenido pasando por si a mi en el compás catorce y como dominante resolverá finalmente en La mayor con la aparición de; tema en la subdominante de la tonalidad principal.

Los compases quince al veinticuatro constituyen el regreso de La a Mi mayor, con una cadencia rota en el compás veintidós y conclusivo en el veinticuatro.

## **FUGA EN MI NO. 9 CLAVE BIEN TEMPERADO**

La Fuga está construida con un sujeto muy pequeño, apenas seis notas, que comienza en el segundo octavo del segundo tiempo y termina en el primer tiempo del segundo compás.

El motivo tiene un comienzo en la tónica y después de un paso por la dominante confirma de nuevo la tónica

El patrón rítmico del sujeto incluye tres diferentes valores: octavo, cuarto y dieciseisavo.

Los intervalos que presenta el sujeto son segunda y un intervalo de quinta.

La fuga sólo consta de un contra sujeto, que es introducido en la voz media y precede inmediatamente a la nota final del sujeto, y está formado por una serie de notas por grados conjuntos (de re sostenido a si), seguida por notas arpegiadas (si, sol, mi) y un bordado en tomo a

mi (re sostenido, a si) seguido por notas arpegiadas si, sol, mi y un bordado casi exactamente igual que el anterior, (re sostenido, mi fa sostenido, re sostenido).

La primera cadencia ocurre después de la entrada de las tres voces en el compás cinco, a si mayor, para posteriormente modular en un episodio con imitaciones a mi mayor, en los compases cinco y seis.

La siguiente aparición de las voces es en el compás siete; casi al final, hay un puente entre la aparición de la primera voz y la segunda, construido con terceras y sextas, la tercera voz hace su aparición hasta el compás nueve, y la cadencia a do sostenido menor en el compás trece.

A partir del compás trece, comienza un episodio de notas acentuadas con base en la cabeza del tema y termina con la siguiente aparición del tema en el compás dieciséis, a continuación otro episodio entre la aparición de la primera y segunda presentación en los compases diecisiete y dieciocho, en el diecinueve la aparición de la tercera voz, una cuarta presentación en el compás veintiuno. Finalmente un pasaje con nota sincopadas descendentes que nos lleva a la

Presentación final del tema en el compás veintiséis, en la tonalidad principal; la cadencia perfecta al compás veintiocho. Finaliza con un intervalo de segunda en la voz superior entre el último re octavo del compás veintiocho y la nota mi del compás veintinueve, y un salto de quinta en el bajo que nos lleva a la tónica. El movimiento sugiere la continuación por imitar en la voz superior el comienzo del tema, sin embargo nos encontramos con el final de la fuga.

## **Comentarios a los Preludios y Fugas del Clave bien Temperado de J.S. Bach**

La estructura de los preludios y fugas es compleja debido a su trama polifónica.

El Preludio No. 5 en Re mayor es de gran dificultad para la nitidez en la mano derecha. He pensado, que debe estudiarse buscando inspiración en la ejecución de las Suites para violoncello solo; creo que es una forma de sacar mayor partido a la dinámica y la agógica de la obra cuando se toca en el piano.

La Fuga No. 5 tiene una complicada sencillez, ya que las voces aparecen comprendidas en acordes en muchas partes de la obra.

La Fuga además al ser ejecutada para piano pide contrastes dinámicos para lograr un buen efecto.

Lamento no haber revisado la edición Urtext, hasta después de algún tiempo de estudio de la fuga. En la edición Peters en la que estudié, aparecen al final octavas que no aparecen en la Urtext, tienen sin embargo un efecto pianístico interesante aunque en algún sentido decimonónico. De aquí me surge la inquietud clavecin-piano (el problema de los instrumentos originales, con apego a ediciones originales). En ello pienso cuando hablo de los contrastes. Y ello el uso de los recursos del piano. Si se considera que a pesar de que Bach no pensó estos preludios y fugas para el piano forte, no creo que hagamos mal al interpretarlas “de la mejor manera posible”.

Bach conoció como es bien sabido, los pianos de Silberman en la corte de Federico segundo de Prusia al final de su vida, cuando ya era conocido como “el viejo Bach”; sin embargo no sabemos porque se quedó con “sus instrumentos” y no con los “nuevos”. Aquí hay dos opciones por sabio o por viejo. Me inclino por la primera: los instrumentos estaban en una etapa de evolución

primigenia. Además el genio es una fuente casi inagotable de renovación. En Bach algunos ejemplos de su deseo de experimentación son las transcripciones de conciertos para clave, las modificaciones que hizo a la viola o la fabricación de un carillón a pedal.

Se sabe que Bach le daba consejos a Silberman para la construcción de sus instrumentos.

## **PRELUDIO Y FUGA No. 9 EN Mi MAYOR**

El Preludio No. 9 es de carácter polifónico y deben tocarse las voces adecuadamente.

Al parecer fue escrito pensando en el clavicordio y no en el clavecín, de aquí su carácter más íntimo.

La Fuga me gusta mucho, creo que es muy conveniente su estudio por voces y conociendo bien la digitación.

En casi todas las fugas del clave bien temperado las voces son "interrumpidas" o compartidas por dedos de ambas manos y creo que aquí reside una de las dificultades de ejecución correcta de las fugas de Bach.



## W.A. MOZART

El caso de Mozart, hace forzosa una especulación entre genes y genio. El padre de Mozart, Leopoldo, era el último de seis hijos de encuadernador de Ausburgo.

Su talento superior parecía llevarlo a una carrera promisoría en la Iglesia o en las leyes, y es sorprendente que abandonó sus estudios en 1738 para llevar una vida como violinista.

En 1747 se casó con Ana Maria Pertl, que tuvo con él siete hijos, de los cuales sólo dos sobrevivieron. Ana Maria que nació en 1751 y Wolfgang Amadeus que nació el 27 de enero de 1756.

Para 1756 la reputación del padre era muy buena; mantenía el puesto de compositor de la Corte y Kapellmeister. Sus composiciones fueron disfrutadas más allá de Alemania y su libro Principios y Fundamento de la Ejecución del Violín, fue uno de los libros más leídos junto con los trabajos teóricos de Quantz y de Emmanuel Bach.

Wolfgang Amadeus nació extraordinariamente dotado para la música y con un entorno que le permitió encauzar debidamente sus inclinaciones. Su talento es descubierto a los tres años. Al ver el interés que manifiesta al presenciar las primeras lecciones de su hermana, cuatro años mayor que él, su padre decide encargarse de su educación musical.

Tan rápido como es posible, Leopoldo Mozart decide comenzar una serie de giras alrededor de Europa que llevarían el apellido Mozart a lo largo y ancho del Continente.

En septiembre de 1761 es en la Universidad de Salzburgo donde toca Mozart por primera vez en público y ya para 1762 a los seis años, comienza una serie de viajes de exhibición junto con su hermana.

Serán escuchados por el elector de Munich, la Corte Imperial y la Alta Sociedad de Viena, el rey Carlos III de Inglaterra y Luis XV de Francia.

"El padre declara: mis hijos están acostumbrados al trabajo, si cayeran en el ocio todo mi edificio se vendría abajo":

Habrán que recorrer, Alemania, Francia e Inglaterra, Bélgica y Holanda.

En Bruselas escribe Wolfgang su primera sonata en octubre de 1763. A pesar de sus adelantos musicales Mozart no obtendrá una educación formal en otras áreas del conocimiento, tal vez por una adhesión de; padre al pensamiento de Rousseau quien opinaba que la educación colectiva no era conveniente; proponiendo al padre y al preceptor como las personas idóneas para ayudar a que el nido desarrollara su naturaleza.

El primer viaje de gira es en 1762 y ambos padres acompañan a los hijos a Munich, durante tres semanas. En octubre de ese año Wolfgang admiraría a la Emperatriz en Schönbrunn.

En junio de 1763 saldrán para regresar hasta después de tres años: viajaron a través de Munich, Ausburg, Stuttgart y Bruselas. Llegaron a París el 18 de noviembre, donde pasaron 5 meses. En esta gira, Mozart se pondrá en contacto con la Orquesta de Maheim y su estilo.

París es un sitio importante, por la influencia que tuvo el clavecinista Johan Schobert, en el desarrollo de; estilo de Mozart.

En abril de 1764 la familia deja París para dirigirse a Londres donde vivieron tres meses en una Sociedad que contaba con algunos de los mejores músicos de la época, como Abel y Christian Bach.

Inglaterra es importante además porque las habilidades de Mozart serían probadas "científicamente" por un miembro de la Sociedad Real llamado Daines Barrington, quien preparó un reporte acerca de sus habilidades y de sus improvisaciones al clavecín.

La estancia en Inglaterra también fue importante por su influencia en su producción, que se incrementó notablemente.

El 30 de noviembre de 1766 regresa Mozart después de la más larga gira que tendría en toda su vida.

Como consecuencia de la larga gira, se puede mencionar un aumento en los ingresos económicos de los Mozart, así como un deterioro en la salud del pequeño cuyos esfuerzos (a veces los recitales podían durar desde 15 minutos hasta tres horas) habían influido en una serie de enfermedades y una disminución en la talla propia de su edad.

Fue después de casi un año de estancia en Salzburgo, en su estancia en Viena en septiembre de 1767, donde contrajeron Mozart y su hermana, viruela.

En el año nuevo visitaron la Corte de María Teresa, donde fueron muy amablemente tratados por la Reina Madre, entonces viuda, y por su hijo José II quien instó a Mozart a escribir y dirigir una ópera. Como resultado nació la "Finta Semplice".

También Mozart recibe el encargo del doctor Mesmer de escribir una ópera: una historia de pastores, basada en una fábula de Rousseau; así nace "Bastian y Bastiana".

A mediados de diciembre de 1769 padre e hijo salen para Italia; en Bologna recibirá directamente lecciones del afamado padre Martini.

Habría una segunda gira a Italia esta vez a Milán, a buscar un puesto para Mozart, que por su edad ya no es concebido como prodigio.

El puesto será conseguido, en otro lugar, en la corte del arzobispo Hieronimus Colloredo.

Aquí termina lo que podemos considerar el estilo temprano en Mozart, mucho del cual se ha perdido, especialmente el de los primeros años.

En los primeros años podemos observar cómo se van abandonando los de la influencia barroca y su estilo compositivo se hace más y más refinado,

El gran poder de asimilación de Mozart se hará patente en el hecho de que "es otro después de cada gira.

Mozart regresó de su gira por Italia en marzo de 1773 como un gran maestro, con una gran cantidad de composiciones de diversa índole. Esta etapa de su vida estará marcada por su relación con el arzobispo Colloredo quien fue electo para el arzobispado de Salzburgo en marzo de 1772.

Este periodo se caracteriza por la incomprensión y rigidez del arzobispo y por el deseo vehemente de Mozart por la emancipación.

La productividad de estos años es impresionante "tan sólo en los nueve meses del año de 1773 Mozart escribió seis sinfonías, tres divertimentos o serenatas, un concierto para piano, seis cuartetos de cuerdas, un quinteto de cuerdas, dos misas, así como obras menores

En este periodo Mozart experimenta con todo aquello que pueda servir para aumentar la expresividad, sin embargo es incomprendido.

En una carta escrita al padre Martini escrita por Leopoldo, le menciona que el arzobispo opina de Mozart: "no sabe nada y sería bueno que se inscribiera en algún conservatorio de Nápoles y estudiara música". Esto prueba la impaciencia e intolerancia así como la poca objetividad en los juicios del arzobispo.

Sin embargo, los años de servicio con el arzobispo Colloredo resultaran en una gran cantidad de composiciones religiosas más que en ningún otro periodo de su vida.

El trato de sirviente por parte del arzobispo hacia Mozart, así como las constantes invitaciones en que la nobleza solicitaba su presencia y las negativas del arzobispo terminaron con la dimisión de Mozart en el servicio de Colloredo.

Dos hechos son importantes en la vida de Mozart y marcarán el subsecuente periodo de su producción: su renuncia con el arzobispo y su matrimonio con Constanze Weber.

El 4 de agosto de 1782 se consumaría la boda de Mozart en la Iglesia de San Esteban. La boda estaría precedida por grandes negativas del padre de Mozart, y una insistencia espectacular de la madre de Constanza "por atrapar" al joven Mozart.

La inexperiencia de Mozart lo llevará inclusive a firmar un contrato en el que se comprometería a casarse con la señorita Weber o de lo contrario pagarla unas una de 300 florines al año.

Al parecer, sin embargo, después de todo parece que llegaron a ser una pareja más o menos feliz.

Un hecho importante de este periodo serán las constantes visitas de Mozart al Barón Gottfried Van Swieten, que le dieron oportunidad a Mozart de conocer a fondo las obras de Handel y Bach.

El Barón Van Swieten era hijo de un ilustre médico de cabecera de María Teresa; había sido embajador en Bruselas, Paris, Varsovia, Berlín. En esta ciudad conoció perfectamente el arte de Handel, y Bach, llevándose consigo a Viena el culto a dichos maestros:

Mozart fue atraído por el tesoro musical, de modo que acudía todos los domingos a las doce a casa del barón y le estaba permitido llevarse consigo las obras de Bach y Handel.

Un gran número de estudios de contrapunto y transcripciones de las fugas de Bach serán el testimonio del análisis de Mozart. Constanza se veía también presa de esta pasión al escuchar a su esposo interpretar fugas de Bach y suplicarle que a su vez escribiera en ese genero.

El contacto de Mozart con las obras de Phillip Emmanuel Bach se traducirá en obras, sin embargo, muy personales, las fantasías para piano son un buen ejemplo: -serán escritas por espacio de tres años más o menos, la primera a principios de verano de 1732 y la última en mayo de 1735. Todas van unidas por un lazo común, un modelo similar: amplias fases de acordes un cromatismo audaz y cadencias libres de tipo improvisatorio con interrupciones para mantener la atención del auditorio y una multitud de retos técnicos e interpretativos para el ejecutante.

## FANTASÍA

Término acuñado en el Renacimiento para una composición instrumental cuya forma y creación "proviene únicamente de la imaginación e invención del autor que la ha creado" (Luis de Milán 1535).

La palabra fantasía es de origen griego y hace alusión a los productos de la imaginación.

Hacia finales del siglo XV la palabra comenzó a aparecer con una principal relación hacia la música.

Para 1520 aparece en tablaturas impresas de centros tan lejanos como Valencia, Milán, Nuremberg y Lyon.

En un comienzo el término es usado de igual forma para designar otros nombres genéricos como *ricercar* o *preámbulo*.

En Francesco da Milano no hay ni pequeña distinción entre fantasía o *ricercar*.

En España, el benéfico técnico de "ejercitar con fantasías" fue frecuentemente enfatizado.

Algo esencial de la fantasía es su independencia de las palabras. El músico era libre de emplear cualquiera inspiración que le llegara sin expresar la pasión de ningún texto.

En el siglo XVI en Italia, la fantasía se había convertido en la piedra de toque de la habilidad contrapuntística; libre de las palabras, una serie de secciones fugadas debían darle unidad por la recurrencia de un sujeto o tema complejo: los temas eran modificados por inversión aliméntación y transformaciones rítmicas. Un tratamiento exhaustivo similar era llevado a cabo por Sweelinck y otros organistas del norte.

La primera publicación italiana en designar a una composición "fantasía" aparece en Milán en 1536 con ejemplos de d'Aquila, Francesco da Milano y Alberto de Ripa.

La fama de Francesco da Milano como compositor de Fantasías es mostrado por las imitaciones que se dieron como las del español Valderrábano.

Un ejemplo importante en España son "los libros del delfín", que es una colección bajo el título "Fantasías en varios modos que no son muy difíciles de tocar" de Narváez.

El término "tiento" más que fantasía fue preferido por los españoles como cabezón o Pedro Vila.

En 1565 Tomás de Santa María, publica su tratado "arte de tañer fantasías", en el que trata con diferentes aspectos relacionados con la improvisación incluyendo el contrapunto imitativo.

La fantasía para laúd fue llevada a Francia en el segundo cuarto del siglo XVI particularmente por Alberto da Ripa, que viajó a Italia a la corte de Francisco I.

El primer compositor en publicar fantasías fue el alumno de Ripa, Guillaume Morlaye en tablaturas para laúd y guitarra.

Las primeras fantasías para teclado son encontradas en manuscritos alemanes atribuidos a Hans Kötter.

## FANTASÍA EN DO MENOR K. 396 W.A. MOZART

La fantasía comienza con un arpeggio que a manera e introducción señala la tonalidad, do menor, y termina en una nota sol 6, como nota más alta, para descender por grados conjuntos a un si becuadro que forma con las de la mano izquierda, el séptimo grado que resuelve en un acorde de tónica en primera inversión en el compás siguiente. Esta manera de comenzar la fantasía atrae la atención del auditorio no solo porque se fija la tonalidad de la obra a manera de improvisación, sino también por la posición sincopado de sol en la voz superior, sin acompañamiento, que recibe todo el impulso del arpeggio, para descender posteriormente a la tónica. Un bordado alrededor de la tónica y un salto de séptima aumentan la tensión,, resolviendo sin embargo, de manera sencilla en un retardo de octavo con puntillo, que finalmente conduce a la tónica do, con valor de un dieciseisavo, hacia la mitad del segundo compás. De manera contrastante aparece el sexto grado que nos lleva a una subdominante dominante y finalmente a la tónica en el cuarto compás, que sólo encuentra su tercera de manera rápida y que resuelve en un sol sin acompañamiento que recuerda el primer compás.

A continuación aparece de manera decisiva la tercera en una octava en la izquierda y en la derecha una escala de do, que llega a un mi bemol que forma parte de un acorde de tónica en segunda inversión y unas octavas en la izquierda que nos llevan a los acordes de subdominante y dominante en el compás cinco, finalmente la tónica se presenta en el compás seis, en el mismo compás se observan unos trinos descendentes que bien podrían recordar unos timbales que aumentan la tensión, con notas de tónica y apoyaturas. En los compases siete, ocho y nueve se repite un mismo esquema: El arpeggio que llega a una nota sincopada

En el compás siete, un arpeggio sobre la tónica llega a la dominante; en el compás ocho, la superdominante que resuelve en la medianta, en el compás nueve se despliega un acorde sobre la subdominante y en la izquierda una resolución hacia la tónica en primera inversión y un descenso por grados conjuntos hasta la dominante en el compás siguiente, ligado en la voz de la soprano por un sol que resuelve a la tónica en la mitad del compás y que queda nuevamente en suspenso por una dominante y un silencio de octavo que aumenta la expectación.

En el compás once, otra vez el arpeggio sobre la tónica y el acercamiento a la dominante por notas aromáticas y a continuación los silencios suspensivos.

En el compás doce, el sexto grado y el acercamiento cromático al tercer grado.

En el compás trece el arpeggio sobre la subdominante, un ascenso cromático en treinta y dos años y un descenso en dieciseisavos que ya a la dominante de la dominante y después en el compás siguiente, la dominante con el mismo dibujo cromático y el descenso cromático que va a la subdominante en el compás quince después al cuarto grado menor a mitad de compás, con la melodía ornamentada y finalmente la dominante en el compás dieciséis, acompañada de silencios suspensivos.

El compás diecisiete, comienza con un acorde inesperado en mi bemol mayor, tonalidad del relativo mayor. A continuación escalas en terceras que progresan hasta el compás dieciocho a un acorde de la bemol, que es el cuarto grado de la tonalidad de mi bemol; y otra vez una escala por terceras para llegar a re bemol y de nuevo la escala por terceras para llegar de nuevo a mi bemol en el compás veinte.

Los compases veinte, veintiuno y veintidós, van a estar fluctuando entre la dominante y la tónica con largas sucesiones de notas en treintaidosavos y sesentacuatroavos, hasta el compás veinticuatro, donde notas a gran velocidad recuerdan los pasajes de coloratura en el final de alguna área que terminaría con un trino en el compás veintiséis, una cadencia en los compases veintiséis, veintisiete y veintiocho, que termina en la tónica y los silencios suspensivos de octavo, los compases veintinueve, treinta y uno en do mayor y modulando a sol menor con acordes disminuidos y finalmente un arpeggio descendente en el compás treinta y tres.

A continuación el agitato, que puede ser considerado como la parte "B" de la obra, quedando la estructura formal de toda la pieza A-B-A, correspondiendo a la parte "A" la que está estructurada con base en grandes arpeggios, la parte "B" al agitato y la parte "A" al regreso a la parte con grandes arpeggios.

El agitato comienza en sol menor con una nota ligada en el bajo, a continuación arpeggios que recuerdan el inicio de la parte "K" en la fantasía. El contraste rítmico entre la mano izquierda y la derecha es lo que determina el sentido agitato, además de las notas en treintaidosavos que para ejecutarse exigen el crece de las manos.

El compás treinta y cuatro presenta la dominante y el compás treinta y cinco vuelve a presentar el arpeggio de sol menor.

El compás treinta y seis, con un sí becuadro, hace una inflexión a do y después a la bemol.

En el treinta y siete a sol bemol y en el treinta y ocho a sí bemol menor y en la mano derecha octavas como apoyaturas de acorde y posteriormente un cruce sobre la izquierda de notas sincopadas.

El compás cuarenta y tres en la bemol, los compases cuarenta y cuatro cuarenta y cinco, en la dominante terminando con un gran arpeggio de sol en el compás cuarenta y seis, dejando dos silencios suspensivos de octavo y cuarto.

El regreso a la parte "A" sucede en el compás cuarenta y siete, haciendo la repetición idéntica hasta el compás cincuenta en donde encontramos la dominante en el bajo.

En el compás cincuenta y dos modula a mi bemol y en el cincuenta y cuatro a la bemol.

En el cincuenta y nueve hay un pedal de dominante de la dominante y en el compás sesenta y uno, el cuarto grado que termina en un acorde de dominante.

En el compás sesenta y dos, el homónimo menor y la parte de escalas en terceras, primero en do mayor, luego en el sexto grado en el compás sesenta y tres y finalmente en el séptimo grado que resuelve en la tónica en el compás sesenta y cinco.

La mitad del compás sesenta y seis y sesenta y siete están dominantizados y concluyen en una brillante cadencia de cuatro compases que termina en el setenta y uno con una coda con descensos cromáticos entre la tónica y la dominante.

Finalmente, la dominante en pianísimo y sincopado la tónica, seguida de los silencios suspensivos que son característicos de toda la obra.

INTRODUCCIÓN	A	B	A	CODA
1-6	7-33	34-46	47-70	71-73

## COMENTARIOS A LA FANTASÍA EN DO MENOR K 396 DE MOZART

Me ha gustado mucho estudiar esta Fantasía, sin embargo me ha costado un poco de trabajo tratar de concebir la rítmica correctamente.

En cuanto a la interpretación, ha sido un reto porque no llegaba a entender el sentido de muchas partes. Se menciona en las Fantasías de Mozart están influidas por las obras de Karl Philipp Emmanuel Bach.

Ha sido un reto el lograr que la Fantasía al ser ejecutada, guarde el equilibrio propio de una obra clásica y al mismo tiempo dé el efecto improvisatorio de la Fantasía

Se menciona en la bibliografía que posiblemente no es una obra por completo de Mozart. En ello me recuerda el Réquiem.

Es interesante saber porque algunas de las obras de Mozart quedan sin terminar, si por falta de interés en las obras como producto intelectual o bien por alguna razón sentimental, aunque en música como en casi ninguna otra parte las fronteras entre "el puro intelecto" y la "emotividad pura" son muy difíciles de encontrar.

## Roberto Schumann

Nace el 8 de junio de 1810

De naturaleza tranquila, era llamado por su madre Fridolin, que hacía alusión en alemán a su noble carácter.

Empieza a mostrar sus capacidades musicales a temprana edad, comenzando sus estudios musicales con Johann Kuntzch, quien le transmitió los fundamentos de piano y de solfeo.

Un viaje con sus padres a los baños de Carlsbad, famosos en esa época, le permitiría escuchar por primera vez la flauta mágica y también un recital del pianista Moscheles; recuerdos que lo acompañarán a lo largo de toda su vida y que muestran su precoz interés por la música.

El padre de Schumann, preocupado por darle una educación completa hará que su hijo aprenda además de música latín, griego y francés.

El espíritu de Schumann se verá dividido entre las aficiones literarias y las musicales.

A los doce años lo vemos al frente de una orquesta para la que escribe un salmo para solista, coro y orquesta.

En la librería de su padre amplía sus conocimientos, convirtiéndose en un ávido lector.

Funda un círculo literario en el que se discute filosofía y se recitan versos de Schiller, Heine y Goethe entre otros. En este tiempo llega a aprenderse y de corrido todo el fausto de Goethe y recibirá por ello el nombre de "Mefisto".

A finales del mes de junio de 1828, llega a la ciudad de Leipzig, con la intención aparente de empezar una carrera de leyes. Leipzig, entonces, era una de las mayores ciudades alemanas tanto por su vida económica como por la intelectual y artística.

En Leipzig conocerá a Inés Carus, mujer casada y uno de los amores imposibles de Schumann. Inés lo presenta en su casa a varios intelectuales, entre ellos a Federico Wieck, quien será en un futuro su maestro de piano y su suegro.

En las veladas literario-musicales, Wieck reconoce los dones de quien será su alumno y a quien dedicará casi la misma pasión en la enseñanza que a su hija Clara, que se convertiría con el tiempo en una de las más grandes pianistas de la época.

Roberto cada vez se inclina más por la música, sin embargo, será disuadido por su madre y su hermano a seguir en su carrera de leyes.

Instalado en la primavera de 1829 en Heidelberg, Schumann, se dedica sin descanso al piano.

Sus dotes de gran improvisador, unidos a su vasta cultura, le abren las puertas de la alta sociedad en Heidelberg.



Su fama se extiende con rapidez y llega a valerle ser llamado a Manheim por la gran duquesa de Baden, deseosa de oír al joven genial.

En el transcurso del invierno de 1829-1830, la correspondencia entre madre e hijo adquiere acentos dramáticos "toda mi vida ha sido una larga lucha entre poesía y prosa, entre la música y el derecho". Por fin la madre accede y Roberto le escribirá a Wieck: "Me consagro al arte; quiero consagrarme al arte; puedo y debo hacerlo (1)

Schumann en 1830 se encuentra de nuevo en Leipzig, ante todo desea imperiosamente convertirse en un virtuoso del teclado a la manera de Paganini.

En este tiempo estudiará nueve y diez horas el piano, escribiendo en sus ratos libres una ópera y colaborando en revistas de la época; toda esta actividad literario-musical se canalizará más tarde en la creación de una revista musical a partir de 1834.

Un encuentro particularmente importante en esta época de la vida de Schumann será el que tuvo con Heinrich Dorn, teórico muy apreciado en Leipzig, quien va a "inculcarle la disciplina que dominando la emoción, permite a las más espontáneas creaciones, llegar al rigor en la expresión".

En esta época escribe algunos valeses, un cuarteto y un concierto para piano sin acabar, y las variaciones Abegg, dedicadas a una imaginaria condesa de ese nombre.

El año de 1832 trae para Schumann un lamentable accidente: al tratar de independizar el cuarto y quinto dedos de la mano derecha, inutilizará su articulación permanentemente. Este hecho aunado a una epidemia de cólera producirá una de las crisis nerviosas más espantosas de su vida. Su carrera de virtuoso quedaría definitivamente comprometida, no así la de creador genuino.

"Las obras en esta época son en su mayor parte, ejercicios de piano, todavía destinados a proporcionar una técnica infalible (2). Son característicos los estudios según Paganini y la tocata op 7.

Por entonces no se atreve a mostrar su desesperación a su madre asegurándole después que "no hubiera sido feliz como virtuoso" arguyendo que "no sería para ese oficio".<sup>4</sup>

En esa época, necesita sencillamente asumir su destino y notando sus imperfecciones en el campo de la composición, se dirige a G.W. Müller, director por entonces de la Sociedad Euterpe de Leipzig.

Por esta época contemplará el suicidio como una posibilidad, deseando lanzarse del cuarto piso de la casa donde vivía; en poco tiempo se cambia al primer piso. En esta etapa un joven compositor, Ludwig Schunke lo ayudará rescatándolo de la depresión.

El 21 de abril de 1834, una muchacha de diecisiete años llamada Ernestina von Fricken, llega a Leipzig como alumna de Frederick Wieck. Ella era hija ilegítima de un capitán, el Barón Von

---

(1) Jean Gallois, Schumann, Espasa-Calpe. Madrid, 1975.

Fricken. Schumann la toma como la hija rica de un Barón bohemio y se enamora de ella, ya para el 2 de julio le estaba contando a su madre los deseos de casarse.

Los Fricken van a Zwickau a entrevistarse con la madre de Schumann. El idilio terminará al poco tiempo, sin embargo una <sup>5</sup>serie de piezas musicales basadas en las letras SCHA comunes al nombre Schumann y el pueblo natal de Ernestina, Asch, serán el fruto del romance; dichas composiciones se convertirán con el tiempo en Carnaval: scenes mignonnes sur quatre notes.

Hacia el 23 de septiembre terminará unas "variaciones patéticas" en un tema "quasi marcia funebre" en do sostenido, escrito por el Barón von Frickeñ, un "flautista aficionado"; variaciones que con el tiempo se convertirán en los Estudios Sinfónicos.

El barón Von Fricken había compuesto un tema con variaciones en do sostenido menor para la flauta sola, del que mandó a Schumann un arreglo para piano preguntándole su opinión.

Schumann escribió una contestación cortés y amable a su "futuro suegro", y tomó el tema, simplificándolo para crear una serie de variaciones, al parecer dieciocho; doce de ellas las publicó como "12 estudios de Davidsbänder" y después como 12 estudios en carácter orquestal de Eusebius y Florestan; el editor Haslinger de Viena insistió que aparecieran con el nombre real del autor, así fueron publicadas en 1837 como simplemente estudios sinfónicos.

De los seudónimos del propio Schumann, los mas caraterísticos son el trio que vivió en su mente durante varios años: Florestán, Eusebius y Meister Raro. El nombre de Florestán está tomado de Fidelio de Beethoven: representa a Schumann el idealista, apasionado e impulsivo.

Eusebius toma el nombre del Santo cuya fiesta cae el 14 de febrero, 2 días después del de Santa Clara.

El carácter de Eusebius es el de un alma introspectiva, solitaria, que honra la tradición y medita sobre las consecuencias de una acción antes de lanzarse a ella.

Florestán y Eusebius no limitaron su existencia a las páginas de Neue Zeitschrift. Sus nombres aparecían al lado de los de Chopin y Paganini como los de aquellos a quienes se dedicaban movimientos de carnaval, en tanto que la primera sonata para piano se publico primitivamente "dedicada a Clara por Florestan y Eusebius, Opus 11". Solo 5 años mas tarde publico Schumann esa sonata por su propia cuenta y bajo su nombre. En tanto que lo que se publico como 12 estudios sinfónicos salió de la pluma del compositor como *Etuden im Orchester Charakter von Florestan und Eusebius*.

Meister Raro, el tercero del trío de proyecciones de Schumann como "Davidsbunler", tiene la tarea de mediar entre las posiciones extremas de los dos amigos. Al principio, como Schumann había dejado claro en su diario en 1831, Raro encarnaba a su maestro, Wiesk, pero a medida que la relación de Schumann con éste, Raro adquirió un carácter mas amplio, independiente, y llego a emitir algunas de las conclusiones mas profundas de Schumann

# SCHUMANN

## ESTUDIOS SINFÓNICOS OP.13

### TEMA

El Tema en do sostenido menor es una melodía de dieciséis compases de carácter sencillo y un poco larga, que se desarrolla en cuatro periodos de cuatro compases cada uno.

El comienzo está formado por un pedal de tónica y dominante que se mantienen sonando, mientras que el tema va descendiendo por inversiones del acorde de do menor.

En el segundo compás se llega al cuarto grado que resuelve en un primer grado a mitad del compás tres en el que un acorde sobre la dominante nos lleva a un acorde de tónica, de subdominante y dominante: en el compás cuatro es reforzado con un segundo con séptima y dominante a la que sigue un silencio de cuarto.

En el compás cinco otra vez la quinta en el bajo, como en el compás uno y las inversiones del acorde de tónica pero esta vez nos llevan al sexto grado que se desarrolla en acordes ascendentes hasta un séptimo grado que resuelve en la tónica en el compás siete, para después ir al cuarto grado, al séptimo y resolver finalmente en un acuerdo en el relativo mayor hacia el compás ocho.

El compás nueve está formado por una dominante en primera inversión que resuelve a una tónica a mitad del compás número diez y en el final del diez y el once y el doce aparecen unos trinos a manera de timbales que se quedan sin resolver aumentando la tensión; a continuación en el bajo tres notas descendentes que llevan a la aparición de la quinta en el bajo con los acordes descendentes en inversión que resuelven en un sexto grado a manera de cadencia rota, finalmente el séptimo grado que resuelve a tónica y el cuarto grado que va a una dominante, que deja suspendido el tema y que nos lleva por consiguiente a la primera variación.

Hay que aclarar que Schumann señaló que los estudios sinfónicos debían verse como variaciones en las que el tema estaba “como la luz en los vitrales de manera difusa y colorida”.

## **Variación no. 1 Estudio no. 1 un poco piu vivo**

Se aleja considerablemente del tema, cuyas cuatro primeras notas aparecen sólo dos veces, en el compás cinco y en el trece. Un nuevo motivo de marcha, es tratado en imitaciones a lo largo de la pieza.

La imitación del primer motivo comienza en el segundo compás, a la cuarta, de esta manera se conserva el cambio en el tema de tónica a subdominante.

Una tercera y cuarta presentación del motivo se podrán observar en los compases tres y cuatro, quedando en dominante el compás número cuatro con la indicación "ritardando" y tres notas que nos llevan a la presentación de los acordes en inversión que son la cabeza del tema, mientras en la izquierda se presenta el motivo exactamente igual que en el compás uno.

El compás nueve comienza en dominante, y modula de manera inesperada a sol mayor en el compás diez.

Hacia el compás trece se observan las notas del tema mientras en la izquierda se repite el motivo del compás uno.

En el compás catorce, aparece el sexto grado, en los compases quince y dieciséis la conclusión hacia la tónica, con la dominante de la dominante, la dominante y la tónica resuelta con apoyatura y a continuación un silencio de octavo.

### **Variación I**

Es un estudio con dificultades para ambas manos, en el que deben ejecutarse grupos de siete notas (generalmente comienzan después de un silencio de treinta y dosavo) y gran velocidad y precisión.

El tema es dibujado en la mano izquierda a manera de notas descendentes, tocando la tónica la subdominante y la tónica, dibujando en la izquierda las notas del sexto grado.

Al llegar al compás cuatro encontramos la dominante y de nuevo las notas que recuerdan la cabeza del tema como fueron presentadas en el compás uno.

En el compás cinco, en octavas modulando de mi a la como sexto grado y finalmente a do en el compás ocho.

El compás nueve comienza con el séptimo grado y resuelve a do menor, en el compás de diez y al final de diez la dominante al igual que en el once, y en el doce las sensible.

El tema vuelve aparecer en el compás catorce, en el sexto grado pasando en el quince a la subdominante la dominante y la tónica en el dieciséis.

## Variación II (estudio II)

En esta variación aparece la melodía superpuesta al tema del bajo que aparece en octavas por movimiento paralelo.

En el compás dos, aparece el acorde de subdominante en primera inversión; existe un pedal de la que va hasta un sol que forma la segunda inversión del acorde de tónica. En el compás tres la dominante de la dominante en segunda inversión, la dominante y el cuarto grado.

En el compás cuatro, el séptimo grado y la dominante al final del compás; para regresar a la melodía en el compás cinco ahora octavada y en movimiento paralelo en el registro medio. En el compás seis, aparece el sexto grado y la melodía vuelve a la voz superior a partir de un la de octavo, ligado a otro la de cuarto con puntillo. En el compás siete, la tónica en primera inversión y octavas en paralelo que llegan hasta la dominante, para llegar después a la mediante en compás ocho.

En el compás diez y once, pedal de dominante octavada y en el registro medio el canto que corresponde a la segunda parte, idéntico hasta el comienzo del compás doce.

Comienzan una serie de imitaciones entre la mano izquierda y la derecha con base en apoyaturas sobre cuarto grado y la tónica.

En el compás catorce, las apoyaturas continúan y con tresillos en la izquierda que logran imprimir un carácter agitado al estudio. En el compás quince aparece la melodía acompañada, tal como se presentó al principio, dándole un carácter ternario a la variación.

Finalmente las octavas en ambas manos en movimiento ascendente la sensible y la tónica con sforzando.

## Estudio III:

En este estudio los staccatos de la mano derecha recuerdan la ejecución con rebotes de arco sobre las cuerdas de un violín.

En la mano derecha encontramos arpeggios en un stacatto continuo, entre tanto la mano izquierda tiene a su cargo una elocuente frase en el registro del violoncello.

Orientado hacia el relativo mayor, en el compás dos encontramos la dominante y a continuación la primera inversión del acorde de mi mayor; en el compás cuatro la dominante y en el cinco la tónica.

En el siete la dominante y en el ocho la tónica. En la segunda parte, dos voces se mueven en paralelo y en la izquierda un arpeggio descendente de dominante con séptima.

El dibujo del compás nueve en la derecha se repite en el diez ahora con un arpeggio descendente en la izquierda sobre el séptimo grado.

El dibujo se repite en los compases once y doce llevándonos de nuevo a la parte A modificada por un trino en la izquierda, corroborando sin embargo la forma ternaria.

## Variación II

En esta variación el compás marcada es 12/4. En el comienzo la variación presenta casi un bajo ostinato, una misma armonía que se repite igual dentro del mismo compás.

Comienza con la dominante que resuelve al cuarto grado y de ahí y al segundo grado como dominante de la dominante; prevalece un pedal de do en los tres primeros compases.

En la mano derecha una escala casi cromática, que termina en la nota sol con apoyatura. En el segundo compás como respuesta una escala descendente que termina en un fa también con apoyatura, cruzando la mano derecha sobre la izquierda; a continuación, una escala ascendente en el compás tres, esta vez a partir de re y con una apoyatura mi y terminando en la sostenido.

En el compás cuatro otra escala ascendente en la izquierda y una nota la, blanca con punto como retardo de un sol que funge como dominante.

En el compás cinco el tema con octavas: do, sol, mi do y adornado con notas del acorde y algunas de paso, en la izquierda.

En el compás seis el sexto grado con terceras y escalas ascendentes que rematan con la octava la, que nos llevará a si en el compás siete, en el ocho a mi y luego al relativo menor en la mitad del compás ocho.

En el compás nueve una escala ascendente adornada con tresillos alternados con un grupo de treintaidosavos.

Una escala descendente en el compás diez, a partir de un fa sostenido y que culmina con la dominante anunciada por las notas sol, re, que corresponden a la mano derecha que cruza sobre la izquierda.

A partir de la mitad del compás nueve se alternan un grupo de cuatro treintaidosavos con cuatro grupos de dieciseisavos hasta el compás dieciséis.

En el compás diez la mano derecha cruza sobre la izquierda para tocar la quinta sol, re, y en el once do, sol, mi, que pasa a la dominante y después do sol, re, que en realidad son dos quintas y después la tónica octavada en la mitad del compás trece, a continuación re también octava y un salto de cuarta a la dominante y una contestación en la izquierda con un do de dieciseisavo y un salto a la subdominante octavada, quedando afirmada la subdominante en el compás dieciséis.

En el compás diecisiete, se presenta otra vez la escala ascendente como en el compás uno, y un pedal de dominante con notas rápidas en la izquierda.

Al final de la escala una apoyatura con notas de la dominante de la dominante.

En el compás dieciocho y diecinueve, la escala pero esta vez octavada y con notas del acorde de primer grado con séptimo que resolverá al cuarto grado en el compás veinte con acordes en apoyaturas, finalmente un pedal de tónica y la terminación plagal.

### Variación III (estudio IV)

Este es un estudio en forma de cánon en acordes a una distancia de un compás con sforzandos.

El estudio comienza con el tema en la mano derecha en acordes con valores de octavo, a continuación y en imitación canónica le sigue la mano izquierda, que continúa por grados conjuntos descendentes en el compás dos, para llegar a la tónica en segunda inversión y la dominante, a continuación y a mitad del compás tres hace un salto de cuarta y desciende desde el acorde de tónica en primera inversión con el sol en la soprano, por grados conjuntos hasta el si del cuarto compás formado sobre el acorde de dominante en segunda inversión.

En el compás cinco de nuevo acordes descendentes que recuerdan la cabeza del tema y a la mitad del compás la imitación canónica, esta vez, sin embargo, sigue el sexto grado en segunda inversión, después en primera inversión para pasar al cuarto grado en el compás siete y un descenso por grados conjuntos en el compás ocho para llegar al tercer grado y de ahí a la tónica en segunda inversión y la dominante que nos lleva a la barra de repetición y en la segunda presentación otra vez el descenso por grados conjuntos que nos lleva a la dominante y al acorde de tónica en la derecha.

La segunda parte de la variación está llena de apoyaturas.

La apoyatura si en octavas nos lleva al séptimo con séptima que resuelve en un acorde de tónica en segunda inversión otra vez un acorde de séptimo grado con una apoyatura en la nota superior y la tónica otra vez en segunda inversión; otra vez apoyaturas en octava mi, mi esta vez sobre el acorde de dominante en segunda inversión que resuelve en la tónica.

El acorde de dominante en primera inversión con la apoyatura en la voz superior a continuación la tónica, después dos apoyaturas.

Aparece el tema en acordes descendentes, llegando a la casilla en donde hay un acorde sobre el séptimo grado y la tónica con barras de repetición; en la segunda casilla hay un descenso por grados conjuntos que nos lleva a la dominante sin tercera que nos lleva directamente al estudio V.

## **Estudio V. (Variación IV)**

En un estudio ternario de graciosa vitalidad.

El compás pasa a ser de 12/8.

Es un scherzo en donde el tema está completo en forma sincopada con imitaciones a la octava. En el primer compás tenemos la tónica sin tercera en el bajo que nos recuerda el inicio del tema.

En el compás cinco la segunda parte del tema nos lleva al sexto grado y en los compases seis y siete aparece una modulación a mi mayor y después un regreso a do menor en el siete y el ocho.

La segunda parte en el compás nueve comienza con una dominante con séptima y una escala descendente, dibujada sobre una fórmula rítmica de octava, silencio de dieciseisavo, dieciseisavo, octavo, octavo que será una constante rítmica a lo largo de toda la pieza.

En el compás diez, el acorde de tónica en segunda inversión y otra vez la escala descendente.

Los compases once y doce marcados por ascensos y descensos cromáticos, con movimiento paralelo en ambas manos y acentuado por octavas y cuartas que llegan a un quinto grado con séptima que nos regresa al inicio del tema.

## **Variación V (Estudio VI).**

### **Agitato**

El estudio seis marcado “con gran bravura” es tal vez uno de los más interesantes dentro de toda la obra. El tema sincopado aparece anticipado en el registro medio y con ello se implica la armonía del siguiente acorde, “En su intento de crear un aura de misterio y suspenso Schumann emplea desplazamientos temporales por medio de la anticipación y el retardo. Estos dos métodos son contradictorios; si la melodía es anticipada no podrá ser retardada y viceversa. A pesar de este hecho o gracias a él Schumann logra los mismos efectos por medios contradictorios”<sup>1</sup>

Las notas del tema son anticipadas creando un efecto sincopado que será una constante de todo el estudio, mientras los acordes en inversión aparecen en la mano derecha.

La mano izquierda va a estar caracterizada por grandes saltos; mientras que se va dibujando el tema con el pulgar, se mantiene una nota pedal que va permitiendo el desarrollo del estudio. Cabe mencionar que una de las finalidades de este estudio puede ser el desarrollo del sentido de la distancia en el teclado.

---

<sup>1</sup> Allan Brown Thomas, *The aesthetics of R. Schumann*, Greenwood Press, 1963, pág. 136.



En el tercer compás se comienza una escala descendente marcada por acordes en la subdominante y después en la dominante que en el compás cuatro serán los acordes de la tónica sensible y la dominante.

En los compases cinco y seis, de nuevo el tema con las mismas distancias en la izquierda y los acordes en inversión en la derecha, esta vez dirigiéndose al sexto grado y después de manera cromática y terminando en mi en las barras de repetición.

La segunda parte del estudio en la dominante con el si sostenido, modulando al relativo menor (do menor). Modulando a fa sostenido menor y después reafirmando la dominante y de nuevo el regreso al tema dando con ello un carácter ternario al estudio.

### **Variación VI (Estudio VII)**

En mi mayor, con un fuerte impulso dado por las anacruzas, este impulso nos va llevando de compás en compás hasta el final del estudio.

Comienza con una quinta en la izquierda al igual que el tema afirmándose el primer grado; pasando después al cuarto grado a la dominante en el segundo compás que resuelve en la tónica y la dominante en la izquierda; con una inflexión a do mayor y después a sol mayor al compás cinco y de regreso a mi mayor en el siete y la dominante en el ocho, a continuación los puntillos de repetición.

La segunda parte fluctúa entre mi y si.

En el compás doce una modulación a do mayor y en el trece la cabeza del tema en el homónimo mayor de la tonalidad en que se escribió el tema, a continuación la modulación a si mayor en el compás quince y la presentación contrastante en si mayor que no tarda en modular a mi mayor para encontrar el inicio de la primera parte. Una coda en octavas en donde se alternan dominante de mi, dominante de la dominante y finalmente el acorde de mi mayor.

### **Variación III**

Esta pieza tiene el carácter de Eusebio como “una sonrisa irónica, rostro pálido, exaltado y severo”, en él, “el gozar de la música en silencio tiene algo de mágico”.

Comienza con una octava de tónica dividida por una nota sol, en una quinta y una cuarta pero recordando el inicio del tema. La cabeza del tema en notas de cuarto con puntillo.

En el segundo compás pasa al sexto grado para llegar a la dominante con séptima en el compás tres. En la derecha mientras tanto, las notas del tema adornadas con notas que funcionan casi como apoyaturas y que llegan a un do con apoyatura del sol en la mitad del compás tres y el descenso hasta la dominante en el compás cuatro.

Otra vez el ascenso igual que en el compás dos pero ahora en octavas en la derecha, desde la tónica hasta la dominante y en el compás seis el sexto grado y un descenso desde la mitad del compás seis hasta si, que forma la dominante. A continuación una anticipación de la dominante en el compás ocho y en el nueve la y en el bajo, la segunda parte del tema en cuartos y octavos; en el compás doce una terminación a la dominante. En el compás trece, el tema en el bajo en octavos con puntillo y en la derecha, ahora en acorde el ascenso de la tónica a la dominante.

En el catorce, una modulación a re como dominante de sol y después de manera cromática a fa a do y a sol como dominante que resuelve a la tónica en el compás dieciséis y una cadencia plagal a final del dieciséis.

Al final del dieciséis una anticipación, sol del compás diecisiete y la segunda parte del tema en el bajo y la dominante en el veinte con el tema en el veintiuno y los compases veintidós, y veinticuatro iguales a los compases catorce, quince, dieciséis.

### **Variación VII (Estudio VIII)**

Este estudio está escrito como si fuera una evocación de la overture francesa del siglo XVIII.

Está construido sobre una forma rítmica, casi idéntica en la que contrastan las figuras de tresillo de dieciseisavo, y las de sesentaicuatravo.

Las figuras el motivo rítmico son octavo, silencio de dieciseisavo, silencio de, tres notas en sesentaicuatravos y octavo con puntillo.

En el estudio se presentan imitaciones a veces idénticas, otras conservando tan solo el patrón rítmico.

El compás uno comienza con una nota acentuada de do de octavo cuatro notas ascendentes por grados conjuntos hasta un descenso igual al ascenso pero en tresillo y un salto de octava mi, mi y luego un salto de octava do, do.

La imitación comienza después del último dieciseisavo del tercer tiempo del primer compás, y es idéntica a la octava. La siguiente comenzará en fa en el segundo compás y la que le sigue en sol 6, para llegar al tercer grado en segunda inversión en el compás cuatro y la tónica en el compás cinco. En el mismo compás de nuevo el motivo idéntico al comienzo pero aquí modulando a tonalidad de si. Unos largos trinos marcan la transición de si a mi mayor, la segunda parte del estudio comienza con la dominante, que sería el tercer grado de la tonalidad anterior, y toda la segunda parte será la búsqueda para llegar a do sostenido menor. En el compás diez, la dominante y el sexto grado con modulación a fa sostenido menor en el compás catorce, y un pedal de fa sostenido en el quince.

El cuarto grado a final del dieciséis, la dominante al final del diecisiete y un retardo y la tónica en el dieciocho.

## Estudio IX (presto posible)

Es un estudio contrapuntístico escrito en 3/16. que exige precisión y claridad.

Con una escala en la voz superior dibuja las notas del tema por la acentuación de cada tres dieciseisavos. Los compases uno, dos, tres y cuatro, dibujan una escala de do a do que se repite a la octava a partir del compás cinco.

En los primeros cuatro compases, la secuencia es:

- 1) I y IV
- 2) V y I
- 3) IV y V.
- 4) I.

En los compases 9 y 10 hay un juego I-V-I, II-IV-III una inflexión a mi a través de un pedal de si en los compases once y doce y un regreso a do por medio de la barra con puntillos.

La segunda casilla nos lleva a la segunda parte del tema, un pedal de sol de cuatro compases lo señala (18,19,20 y 21) y después un descenso cromático que modula a si como dominante de mi. Un descenso por grados conjuntos desde mi, en los compases 34,35 y 36 y luego a la tónica y la dominante y de nuevo el descenso por grados conjuntos que llega a la tónica al compás 41 y después un ascenso a la subdominante en el compás 42 para llegar a la tónica en el compás 45. Después de repetir un pasaje ascendente en acordes aparece un pasaje en sudominante con apoyaturas, y unos largos arpeggios disminuidos que van a dar a un pedal de la como sexto grado y finalmente la tónica después de un silencio de dieciseisavo en el tiempo fuerte del compás.

## Variación IV

Escrita en  $\frac{3}{4}$ . Comienza con una sucesión de acordes, seguidos respectivamente por una nota con valor de mitad, que avanza de manera ascendente por grados conjuntos. Dicho ascenso, llega hasta la que es el sexto grado y en ello coincide con el tema.

El tema mientras tanto, comienza a configurarse de manera sincopada en la voz superior.

En el compás 8 aparece la tónica, posteriormente la dominante en compases 9 y 19; la tónica en primera y segunda inversión en los compases 11 y 12 para terminar en dominante en el compás 16.

Con la indicación P. los compases 17 al 20 tienen la misma armonía que los compases 1 a 4 pero adornados con un grupo de seis dieciseisavos que parten después de un silencio de octavo; A partir del compás 21, el adorno en dieciseisavos pasa a la mano izquierda y en la derecha apoyaturas.

En el compás 21 el sexto grado, la dominante en el 22 y el sexto grado sin tercera en el 23, en el compás 24 aparece el segundo grado y una modulación a mi mayor en el 25.

La subdominante en el 30, la dominante en el 32 y un pedal de do que va del compás 33 al 42 y en la izquierda una sucesión descendente de grados conjuntos, en cada segundo tiempo en la izquierda y con valor de mitad, a partir del compás 45, vuelve el tema sincopado, adornado en la izquierda y la cadencia a do.

### **Variación VIII (estudio X)**

(con energía siempre)

Es un estudio muy interesante porque están implicadas dos formas de variar el tema: a través de acordes y variando la melodía.

Comienza en la mano izquierda con una octava de do como forma de llamar la atención hacia un despliegue del tema con notas de paso, sin embargo, en cada tiempo fuerte de cada grupo, el tema; mientras tanto acordes descendentes, se observan en la forma acostumbrada, como inversiones y de manera descendente.

En el segundo compás se pasa al cuarto grado igual que el tema y en el tercero a la dominante de la dominante. En el compás 4 dos escalas cromáticas interrumpidas por un salto de quinta que conducen de la dominante a la sensible y a la tónica en el compás 5 en el que se regresa al tema, y en los compases siete y ocho la modulación al relativo mayor.

La segunda parte comienza con la dominante que resuelve a la tónica en segunda inversión en el compás 10 y un puente de dos compases que nos lleva al tema que modula a mi mayor regresando posteriormente al menor y terminando con cadencia plagal.

### **Variación V.**

En re bemol mayor, es una hermosa variación en la que con acordes disueltos se deja entrever el tema, mientras que en la izquierda en los dos primeros compases se tienen arpeggios en movimiento contrario al descenso en la mano derecha.

El primer compás tiene el acorde de tónica como acompañamiento, en el compás dos el de subdominante y el de tónica y en el tercer compás el de dominante y finalmente el sexto grado. Los compases cuatro y cinco se encuentran fuertemente dominantizados y en general la armonización está dada por notas sincopadas.

En la izquierda a partir del compás nueve comenzamos a ver un ascenso por grados conjuntos en el bajo.

El cuarto grado una inflexión a fa menor y luego a la dominante para regresar al tema y terminar con cadencia plagal.

### **Variación IX (estudio XI)**

Es una hermosa variación, escrita en sol sostenido menor, con un delicado acompañamiento que no debe tocarse más que piano, teniendo siempre una función de sostén armónico.

El tema con notas de paso comienza con una introducción de un compás en el que se deja escuchar sólo acompañamiento como un murmullo.

En el compás 2 la tónica y un descenso primero por intervalo de cuarta y luego por notas de paso que crean un descenso por grados conjuntos dentro de un quintillo que nos lleva al sexto grado mi de mitad y finalmente a un do.

En los compases 4 y 5 la misma estructura pero una cuarta más abajo.

En el compás 6 de nuevo las mismas notas que en el compás 2 pero con indicación “quasi a duo” y con imitación en el registro medio y uno de re al final do la primera casilla.

En el compás 12 sigue la sensible y la tónica mientras que un ascenso por grados conjuntos en la voz media se observa, pasa al sexto grado en el compás trece después al tercer grado y después a la dominante para pasar al tema, en el compás 15, adornado en octavas y con una cadencia en el compás 17 y una coda en los compases 18, 19, 20 y 21. La dominante resolviendo en la voz superior a la tónica de manera cada vez más espaciada como alejándose y con la indicación “poco a poco morendo”.

### **Finale (estudio 12)**

El final toma un motivo de la opera de Marschner.

Al principio se revela el estribillo alegre y brillante en la tonalidad de re bemol mayor y es de carácter heroico y triunfal, apareciendo en la variación tres veces, siendo la última la que nos lleva a la coda en si be mol mayor y termina en la tonalidad inicial. Comienza con una anacruza entre la dominante y la tónica.

Los acordes presentan un movimiento contrario al tema que es descendente mostrándose en el movimiento ascendente, y con ello logra Shumann comunicar un sentido de triunfo.

A continuación aparece una respuesta en dominante que va a tónica, un silencio de octavo y otra vez el movimiento contrario de acordes y octavas.

Después de otro silencio de octavo, el movimiento pero ahora de acordes encontrados y su resolución hacia la tónica. La segunda parte, después de los puntillos que comienza en la anacruza de dominante que va al cuarto grado mediante un puente y luego la dominante de la dominante y una sucesión de acordes por grados conjuntos y décimas en movimiento contrario, finalmente una cadencia a re bemol.

Comienza ahora un pasaje en la bemol mayor, caracterizado por apoyaturas y las notas repetidas en el registro medio y dura ocho compases, ahora el mismo tema pero con octavas, después un pasaje con pedal de mi, luego con pedal de si y de re, en él los acordes son ascendentes y recuerdan el comienzo de la pieza, se repiten dos veces antes de entrar al "Animato" que comienza con un salto de cuarta (Si-mi bemol), que señala la modulación a mi bemol, después a do menor y después un pasaje a la bemol con octavas y con inflexiones a mi bemol, finalmente aparece la bemol con la indicación: "siempre tenuto per el pedale" con un pedal de la bemol, da comienzo el tema en la voz intermedia y después pasa a la voz superior en acordes y octavas primero en la bemol, si bemol, mi bemol, la bemol, mi bemol y si bemol y un largo puente que nos lleva de nuevo al tema como en el primer compás; ahora hay un cambio de armadura a sol bemol, se repite el pasaje de las apoyaturas ahora en esta tonalidad y después de ocho compases el mismo tema pero con octavas y en la izquierda octavos con puntillos y dieciseisavos. Un pasaje con pedal de dominante nos lleva a la bemol.

Comienza el molto animato con apoyaturas, que esta en re bemol y modula a sol bemol donde se indica "siempre con forza".

Comienza con el acorde de tónica y un pedal de sol bemol. El tema de nuevo parece en la voz media acompañado por notas repetidas modula a la bemol, sol bemol, a fa menor y mediante un puente regresa al tema; la última parte está caracterizada por una serie de modulaciones que exaltan la emoción del final y que son: re bemol, do bemol, la bemol, sol bemol, la bemol y por último re bemol con un coda de cuatro compases que fluctúa entre la dominante y la tónica, unos acordes de tónica separados por unos silencios y el último acorde arpegiado en la mano izquierda, creando una atmósfera orquestal, aumentando la emoción del final tan esperado.

## COMENTARIOS A LOS ESTUDIOS SINFÓNICOS

Ha sido verdaderamente difícil acceder a éstos estudios.

Cuatro han sido las dificultades principales:

- \* Lectura de comprensión de la forma de cada estudio.
- \* Problemas técnicos que presenta.
- \* Cambios de carácter en cada estudio que exigen una comprensión profunda del “sentido anímico” de cada obra, “el carácter de Eusebio-Florestan”.
- \* Memorización.

Es verdaderamente difícil lograr la unidad en la diversidad.

Creo que desarrolla mucho la musicalidad el haberlos estudiado además, que no termina uno de aprender de ellos a lo largo de toda una vida.

Los estudios sinfónicos son especialmente adecuados para aumentar la independencia de ambas manos y para desarrollar el sentido polifónico.

Creo que es una obra de la que Schumann se sentía profundamente responsable dadas sus intenciones pedagógicas y de ahí las constantes revisiones a lo largo de toda su vida.

Es una obra maestra que no obstante su “utilidad” pedagógica es de una gran belleza y gran profundidad.

No dejo de maravillarme del nivel de opus, la maestría con que trabaja y lo avanzado de las concepciones.

Schumann consideraba que el piano “limitaba demasiado sus pensamientos” es un pensamiento que conduce más profundamente a la naturaleza de su música. Hasta 1845 compuso casi enteramente al piano. Pero su música de piano no es a menudo tan inconfundible e inimitablemente pianística como lo es la de los dos grandes compositores de música de piano del siglo XIX: Chopin y Liszt. La persistente densidad de textura de la música de piano de Schumann, como las exigencias técnicas que imponen en sus sucesiones de macizos acordes, sus enérgicos saltos de un registro a otro, en una palabra, la sensación de que presiona hacia los límites de lo que pueden abarcar dos manos: esto lo lleva a uno a pensar que Schumann escucha esa música en términos de un pleno sonido orquestal.

## CHOPIN

La fecha exacta del nacimiento de Chopin es desconocida, la fecha convencional es el primero de mayo de 1809, sin embargo, a pesar de la confusión de fechas, actualmente se acepta como fecha auténtica del nacimiento el Primero de marzo de 1810.

Federico Chopin fue hijo de Nicolás Chopin, de origen francés, quien deja su país para buscar fortuna y se dirige a Polonia a la edad de diecisiete años.

El primer empleo lo obtuvo como oficinista en una fábrica de tabaco en Varsovia, sin embargo, al poco tiempo le vemos enrolarse en el ejército al desatarse la Revolución de 1794. En el ejército llega a ser capitán.

Al declararse la Paz, comienza a ganarse la vida como tutor francés de varias familias nobles. En 1802 comienza a trabajar para la familia Sharbek en Zelazowa Wola. Mientras tanto conoce a Tekla Justina Krzyzanowska, una pariente pobre pero de buena educación de los Sharbek. Se casaron en junio de 1810, tuvieron cuatro hijos Ludwika, Federico, Isabella y Emilia.

En octubre de 1810 la familia se trasladó a Varsovia, donde Nicolás comenzó a enseñar francés y literatura.

Chopin recibió una muy buena educación general en la escuela y en su casa. Sus padres se preocuparon de que nada interfiriera con sus estudios.

Como niño fue extraordinariamente precoz; escribía versos a la edad de seis años y sus grandes dotes musicales presentaron a edad muy temprana.

Recibió sus primeras clases de piano de Adalbert Zywny, desde 1816 hasta 1822. El mérito de Zywny, fue el haberlo introducido en la disciplina de Bach y de los compositores Vieneses. Como pianista Chopin casi fue autodidacta, dado el hecho de que su maestro era más bien compositor y violinista.

Mientras fue discípulo de Zywny, Chopin improvisaba constantemente al piano.

Federico comienza a entrar en contacto con los aristócratas. Lo cual favorece el desarrollo del refinamiento y elegancia que lo acompañará toda su vida.

Poco después, comienza sus estudios en el conservatorio de Varsovia con Josef Esner, director por entonces de la Institución.

Para 1825 publica su Rondo menor y toca ante el zar Alejandro I que estaba en Varsovia y en premio recibe del zar un anillo de brillante.

Se interesa por la música folklórico de su país, y algunos de los mejores - borradores de sus mazurcas pertenecen a esta época.

Chopin desarrolla un especial interés por el piano: su primera sonata bajo la supervisión de Elsner data de 1827.



En 1829 después de haber terminado sus estudios.. tuvo su debut en Viena en el Karntnertor Theater, tocando sus variaciones Opus 2 y su Rondo Krakoviak op. 14.

En septiembre de 1831 llega a la capital Francesa.

La fama de Chopin se consolidará cuando Fetis declara que ha encontrado en sus trabajos (el concierto en fa. y las variaciones Opus 2), ideas tan originales "Como no se habían encontrado en ninguna otra parte".

Chopin se convierte en el maestro de piano de moda. Lo alto de sus honorarios le permitirá llevar una vida holgada y le mantienen alejado de las ejecuciones públicas que encuentra desagradables.

Es interesante hacer notar, sin embargo, que a pesar de sólo haber dado 30 ejecuciones públicas, logra conseguir una reputación legendaria.

En París hace amistad con exiliados polacos, después de la Revolución de 1830. Se convierte en miembro de la Sociedad Literaria Polaca y se mantiene en contacto con Musset, Balzac, Heine, Delacroix y Mickiewicz. Por este tiempo conoce a la Condesa Delfina Potocka á quien dedica el Concierto en fa menor y el Vals Minuto.

Schumann le, dedica un lugar especial en su carnaval. En correspondencias Chopin dedica la Balada en fa menor a "Monsieur Robert Schuman" y con ello Chopin es salvado como un genio en La Ny Zeitschrs für Musik de Schumann.

Chopin conoce a Aurora Duderant (George Sand) en Otoño de 1836, cuando ella le había pedido a Liszt que llevara a Chopin a la casa de la Condesa D'agoult.

La primera impresión no fue favorable y el declino la invitación para acompañarlo a su casa de campo. En el verano de 1837, sin embargo, un periodo de depresión, lo llevó a dejarse arrebatar por la personalidad de George Sand.

En el verano de 1838 ya eran amantes; para evitar que nadie molestara a Chopin y también por celos personales de Sand se fueron a Mayorca.

**Nocturno.**- Una composición que sugiere la noche, generalmente de carácter tranquilo y meditativo.

La forma francesa de la palabra no fue usada sino hasta que fue utilizada por John Field que la aplico a 18 piezas para piano escritas entre 1813 y 1835.

Las melodías de sus nocturnos transfieren al teclado elementos melódicos sacados de la opera Italiana.

El apogeo del nocturno pianístico fue alcanzado por Chopin, teniendo como antecedente a Field.

## Nocturno No. 4 en fa mayor op. 15 no. 1

Escrito entre 1830 y 1831, tiene una forma ternaria en la que a una sección andante cantabile, le sigue una "con fuoco" regresando de nuevo al andante cantabile, mas adornado y que termina con unos arpeggios sobre la dominante y la tónica.

La parte cantabile contrasta con el "con fuoco" que se presenta como si fuera una pesadilla intercalada en un sueño y que termina finalmente con una gran sensación de calma.

La mano izquierda presenta tres voces, la voz central hace como un eco a la voz superior y después cambia hasta la mitad del compás tres, terminando al cuarto en el relativo menor. La voz inferior tiene un pedal de tónica que va del compás uno al tres y después procede por grados conjuntos del compás cuatro a la mitad del compás ocho, y una figura de tresillo se mantiene como acompañamiento.

El compás nueve comienza con una apoyatura que está en lugar de la anacruza inicial y el tema aparece de nuevo pero adornado por tresillos y con la indicación "delicatiss".

La melodía del compás trece al dieciséis se repite casi igual en el compás diecisiete.

Al compás veintidós se repite el comienzo del tema para quedar suspendido por un silencio con calderón y la sensible.

El silencio será suspendido abruptamente por el "con fuoco" en el homónimo menor. Comienza un pasaje de sextas en seisillos sobre la tónica y una sucesión de notas con carácter descendente en la izquierda seguida por un arpeggio sobre la subdominante y un silencio de cuarto. Se repite el mismo esquema ahora en la subdominante y con quintas, un arpeggio sobre la dominante y un silencio de cuarto.

Los compases veintinueve y treinta están en la subdominante con un pedal de re y modulando después a re bemol, con un pedal en la subdominante y después un pedal de tónica en los compases treinta y dos, treinta y tres y treinta y cuatro para después modular en el treinta y cinco por medio de la dominante de fa al compás treinta y seis marcado en 6/8 y volver de nuevo al con fuoco.

Los compases treinta y siete y treinta y ocho son idénticos a los compases veinticinco y veintiséis; y los compases treinta y nueve y cuarenta a los veintisiete y veintiocho.

Los compases cuarenta y uno y cuarenta y dos están en la bemol con un pedal de tónica y un si como nota de paso.

Los compases cuarenta y tres y cuarenta y cuatro tienen un pedal de si y forma el segundo grado con séptima y en el cuarenta y siete modula a la bemol y en la segunda parte del compás cuarenta y ocho modula a fa por medio de la dominante.

En el compás cuarenta y nueve se regresa al tiempo uno con una apoyatura en la tónica.

El final aparece adornado y termina con dos arpeggios en pianissimo y rallentando.

A			B				A			
a	b	b'	a	a'	a	b	b'			
(1-8)	(9-16)	(17-24)	(25-34)	puente 35-36	(37-46)	puente 47-48	(49-56)	(57-64)	(65-72)	cadencia 73-74

## COMENTARIOS AL NOCTURNO OP 15 No. 1 DE CHOPIN

La dificultad del nocturno estriba en dar a la primera parte un efecto cantabile y legato que contrasta fuertemente con la parte "con fuoco" en la que deben tocarse sextas a gran velocidad sin por ello tapar a la izquierda que tiene una participación preponderante.

Los cambios de una a otra parte dentro de la misma obra suponen modificaciones no solo de ejecución mecánica sino también emotiva; una de las dificultades principales de esta obra es volver al estado anímico con que se comenzó, es decir, un estado nostálgico o melancólico, que contrasta con el estado apasionado de la parte central.

Los matices son también difíciles de lograr especialmente en la izquierda que en la parte cantabile generalmente lleva dos voces.

Creo que todavía no logro matices que pudieran efectivamente calificarse "dolciss..." sin embargo es una pieza en la que pueden trabajarse perfectamente estos efectos.

**Mazurka.-** proveniente del polaco Mazur. La mazurca es una danza folklórica Polaca que se origina en las regiones de Mazovia, en la cual está situada Varsovia. A la gente de esta provincia se le llamo mazur, y sus danzas fueron conocidas en el extranjero como mazurcas. Todas están escritas en  $3/8$  o  $3/4$ .

Se distinguen dos tipos de danzas principales mazurek y oberek.

### **Mazurkas op 30 no. 3 en re bemol mayor**

Comienza con una introducción que dura ocho compases.

Al principio con una nota de mitad con puntillo que se repite dos veces, a continuación la misma nota (dominante) se divide en dos, una de un cuarto y una de mitad.

Los compases cinco, seis, siete y ocho presentan notas de paso y bordados alrededor de la dominante. en el compás ocho, seis notas en octavos que se conectan con el "risoluto" en el compás nueve que comienza con la tónica y una potente octava en la izquierda. A continuación un silencio de dieciseisavos y una serie de terceras por grados conjuntos que van a dar a la subdominante, mientras que en la izquierda se dibujan notas de la tónica. Después del silencio de dieciseisavo en el compás diez, la dominante y de nuevo la tónica. Para pasar al compás once en la mediante otra vez la subdominante para llegar a la tónica en el compás doce los efectos de eco son particularmente importantes en esta mazurca; esto es especialmente claro en los compases quince y dieciséis en que un si doble bemol da un efecto de lejanía.

En el compás diecisiete un ascenso por terceras, por grados conjuntos interrumpidas solo por un silencio en el compás dieciocho y que termina en el compás diecinueve y que desciende a la tónica en el veinte. De nuevo el ascenso por terceras hasta el compás veintitrés y luego el compás veinticuatro para terminar con una sexta y la barra de repetición.

Comienza después de la repetición, la parte B marcada "con anima" y en la subdominante con un pedal de sol bemol, que dura tres compases y un fa bemol en la voz superior que se liga del compás veinticinco al veintiséis terminando en el compás veintiocho en as bemol mayor.

El veintinueve marcado dulce y un pedal de subdominante que termina modulando a si bemol en el treinta y dos.

En el compás treinta y tres un pedal de sol bemol hasta el treinta y seis que está de nuevo en do bemol.

En el compás treinta y siete un pedal de fa con un mi bemol ligado al compás siguiente. El pedal llega hasta el "poco ritardando" y un acorde de séptima disminuido que resuelve al compás cuarenta.

Comienza un motivo formado por un salto de tercera y después un descenso por grados conjuntos y finalmente un silencio de cuarto. Este motivo ampliando una nota más, se repite en el compás cuarenta y tres, con tres notas en ascenso por terceras en el compás cuarenta y cinco y modificado en el descenso en el compás cuarenta y siete y repetido una octava más abajo en el cuarenta y nueve, con una nota mi y el descenso por sextas. Modula primero a fa mayor, luego a la bemol y después a do en el compás cincuenta y tres, después a si bemol en el sesenta y uno, la bemol en el sesenta y cinco y finalmente un pasaje que pasa a la tónica, el cuarto grado la

mediante, la dominante de la dominante. Un pedal de fa en el registro medio en el compás setenta y tres y que dura seis compases y que recuerda un poco la introducción; en el bajo dos notas seguidas de un silencio. En la derecha dos compases de sextas marcado “slenlendo” en el compás setenta y cinco, de nuevo dos compases con dos notas seguidas de un silencio que van descendiendo hasta la tónica y de nuevo la parte A, y el Acorde de tónica en el compás noventa y cinco.

	A		B				A			
Introducción	a	b	a	a'	progresión modulante	b	b'	puente	a	b
1-8	9-16	17-24	25-32	33-42	44-56	57-64	65-72	73-78	79-86	87-95

### COMENTARIOS A LA MAZURKA OP. 30 No. 3 DE CHOPIN

Es una muy bella mazurka, que se caracteriza por unos contrastes forte y piano en su parte inicial casi de eco.

En la primera parte prevalecen las terceras y escalas por terceras y algunas sextas, que deben tocarse con cuidado para mantener las partes que son legato adecuadamente.

En la parte central son especialmente difíciles los saltos en la izquierda y algunas sucesiones de sextas que deben ser tocadas muy ligadas o en pianissimo.

El regreso a la primera parte debe ser realizada con seguridad “a tiempo risoluto” como esta marcado.

Los contrastes y el tiempo adecuado cuentan mucho para la interpretación de esta mazurka.

#### Balada

Una de las tres formas fijas junto con el Rondeau y el Virelei que dominaron la Canción francesa y la poesía en los siglos 14 y 15

La palabra Balada se deriva del provenzai ballada cuya raíz es balar , bailar .

El termino aplicado a una composición instrumental, normalmente piano fue usado inicialmente por Federico Chopin. El compuso cuatro baladas cuyo compases son 6/4 o 6/8.

Generalmente las Baladas hacen alusión a motivos literarios, se dice que las baladas de Chopin están inspiradas en los poemas de Adam Mickiewics, particularmente por su “Switez y Swintezianka” , poemas que hacen alusión a algo cerca e Nowogrodek y la ninfa del lago

## Balada Op 3 No. 2

La Balada comienza con un unísono en la dominante que establece además un patrón rítmico que será una constante en distintas partes de la obra.

La primera parte andantino, está escrita a manera de un coral a cuatro voces.

Comienza con un unísono en la dominante que irá convirtiéndose en el tema que da inicio a la balada y cuyo carácter inicial es un ostinato casi hipnótico. Después de dos compases de unísono, comienza el tema que dura ocho compases  $4 + \overline{4}$  y que se vuelve a repetir para llegar después a una sección media que modula de fa mayor a do para conformar con el regreso del tema inicial, una pequeña forma ternaria simple que volverá a la tonalidad original terminando en pianissimo en un arpeggio de fa con unas notas superiores de la que se van perdiendo para dar lugar al “presto con fuoco” que se presenta de manera inesperada.

La parte anteriormente mencionada puede ser considerada como una parte A, cuya estructura interna es una forma ternaria simple.

Le seguirá la parte B que comienza con el “presto con fuoco” el “con fuoco” comienza con unos arpeggios encontrados que fluctúan entre la y fa.

En la izquierda el arpeggio de la menor con una nota de paso si becuadro que resuelve en do y en el siguiente compás en la sensible para regresar al mismo tipo de arpeggios encontrados en el compás tres, de nuevo en el compás cuatro, la sensible de la en el compás cinco unas sextas encontradas en movimiento contrario a las notas que en la izquierda se mueven de manera ascendente, en octavas.

Después una modulación a sol menor con el mismo dibujo que en el inicio, con fuoco y la sensible intercalada para volver a presentar el arpeggio de sol menor.

El ascenso por octavas nos lleva a la parte b que presenta después de una octava en la izquierda sucesiones cromáticas ascendentes, modulando sucesivamente a re menor, fa menor, mi bemol mayor, y la bemol mayor que llegan a un fortissimo y una sucesión descendente por grados conjuntos hasta mi bemol, para entrar en la parte c, en donde hay una serie de notas ascendentes que se repiten de manera obstinada, casi obsesiva, y que nos llevan después de un pasaje marcado “rallentando e sempre piu piano” al tempo I (A') que representa el inicio del tema, pero es cortado de manera abrupta al sexto compás colocando a continuación un silencio de cuarto y un silencio de octavo con calderón.

La segunda parte del tema se presenta y después de dos compases en que se presentan acordes disminuidos, comienza una parte canónica elaborada con parte del tema que se va alternando entre las voces y que lleva al stretto pio mosso con acordes de paso que recuerdan el “con fuoco” en la izquierda y que llevan al tempo I.

Esta vez con el tema en el registro medio y en el bajo tratado de forma canónica; de nuevo el stretto que nos lleva a sol menor, se presenta a continuación un puente que nos lleva al “presto con fuoco”.

Parte B en re menor contrastando de nuevo con la sensible y las octavas encontradas en la izquierda con arpeggios en sentidos descendente para modular después a la menor presentando dos compases en octavas ascendentes que nos llevan a un compás con pedal de sol que desciende cromáticamente hasta la dominante de la menor en el “meno forte” es una sección fuertemente dominantizada y nos lleva mediante unos trinos descendente al agitato.

El agitato en la menor tiene un carácter fuertemente cadencial en el que se alternan dominante y tónica, terminando la obra en la menor, no obstante el testimonio de Schumann que la escuchó probablemente sin el agitato final y con la terminación en la tonalidad original.

	Pedal	Tema a	Tema b	Tema a	coda	(Ternario simple)
	1-2	3-18	19-26	27-42	42-46	
a						
A						
	a	b	puente			
	47-62	63-79	124-140			
b						
	a	puente	a'	puente		
	83-92	96-115	116-122	124-140		
a						
B						
	a	b	puente			
	141-156	157-164	165-168			
b						
	a	b	coda			
	169-176	177-184	185-204			
C						
(agitato)						

## COMENTARIOS A LA SEGUNDA BALADA OP. 38 DE CHOPIN

Esta es una de las obras que más trabajo me ha costado desde varios puntos de vista, el técnico, el estilístico y el interpretativo, por el movimiento coordinado que exige en ambas manos así como la comprensión de la obra.

La introducción que bien puede considerarse una parte coral debe tocarse con mucho cuidado, y dado que repite varias veces algunas notas, se debe tener cuidado en no dejarse llevar por distracciones al tocar, es decir, que a pesar de tocar notas repetidas éstas no carezcan de interés o profundidad.

La parte “presto con fuoco” es especialmente difícil debido a los movimientos completamente opuestos de ambas manos.

Los regresos al tiempo inicial son complicados.

El agitato también es difícil por los saltos que presenta en la izquierda y porque la emotividad va en aumento a lo largo de toda la obra y desemboca en este final con un ascenso considerable de la emoción.



## HOJA DE ÁLBUM ALFONSO DE ELÍAS

Es una pieza de tipo ternario la primera frase de 8 compases comienza con una tercera mayor que se dirige a otra menor, de cuarto con puntillo, y a continuación una tercera que se dirige a otra y finalmente una tercera que se dirige a una sexta, manteniendo el carácter anacrúico mediante ligaduras.

La izquierda mientras tanto esta caracterizada por una serie de notas ligadas que dan un carácter sincopado a la primera fase. La segunda frase que se presenta en el compás 9 conserva el carácter anacrúico modulando en su parte final a la dominante.

A continuación, la parte B, caracterizada por acordes con las indicaciones *f* y *piu f* y por modulaciones a *si* y a *sol*.

Mayor y con retardos en la derecha acompañados de arpeggios en dieciseisavos en la izquierda las sincopas que aparecen en el compás 25 le dan gran interés y forman parte de la modulación a *sol* mayor en el compás 36 una sucesión por quintas en la izquierda, y en el compás 41 una escala cromática interrumpida por notas sincopadas que, preparan la entrada de la parte A finalmente el "stringendo" que señala el termino de la pieza con la tónica en el compás 61 y al dominante en el compás 63, en la derecha y finalmente en el compás 66 de nuevo la dominante en la derecha y en la izquierda un arpeggio de tónica con notas de paso que va a dar a la mediente, creando una atmósfera nebulosa al final de la pieza.

Forma	A	B	A'
Ternaria simple	1-16	17-45	45-63

### COMENTARIOS A LA HOJA DEL ÁLBUM DE ALFONSO DE ELÍAS

Es una pieza sumamente bella y sencilla. Dedicada a su esposa Crescencia.

Tiene acordes que exigen una lectura cuidadosa para no cambiar con una lectura poco seria el sentido de la pieza.

En cuanto al tempo tiene marcado "Allegretto semplice" las únicas partes que técnicamente son más difíciles son algunos arpeggios en dieciseisavos para la mano izquierda y la ejecución correcta de las partes cromáticas.

Debe marcarse bien el regreso a la parte A y el stringendo para que se logre un buen efecto.

Esta pieza es sumamente nostálgica y recuerda tal vez no solo momentos de amor pasado, sino también posiblemente una época en México.

## DEBUSSY

Claudio Debussy nació en Saint Germain en Laye el 22 de agosto de 1862.

Su padre trabajó como vendedor, asistente de impresor y conserje. La vida de Debussy fue marcada por el encarcelamiento de su padre por actividades revolucionarias. Sin embargo durante este periodo (1871) recibía clases de piano de Madame Mauté, la suegra de Verlaine, quien aseguraba haber sido discípula de Chopin.

Al poco tiempo reconoció las aptitudes de Debussy. quien en octubre de 1872 es aceptado en las clases de piano de Marmontel y en la clase de teoría de Lavignac en el Conservatorio de Paris, donde otros maestros fueron Durand, Bazille, Giraud y por corto tiempo, y no de manera oficial, Franck.

Para 1874 estaba tocando el concierto en Fa menor de Chopin. Sin embargo a pesar de sus esfuerzos, no fueron reconocidas sus cualidades y decidió abandonar la carrera de virtuoso.

En 1880 entró en la clase de composición de Giraud y bajo su guía ganó el segundo premio de Roma en 1883 y al año siguiente gana el Primer lugar por su Cantata l'enfant Prodige.. Permaneció en Roma por dos años y regresó con sus padres a Paris en febrero de 1887. Por esta época conoce a Gabrielle Dupont con quien vivirá en condiciones muy precarias, los siguientes nueve años.

En 1892 Debussy se hace amigo de Chausson, por esta época completa fetes galantes (1891) sobre poemas de Verlaine y comienza el prelude a lapres-midi d' un faune.

En diciembre el cuarteto Ysaye ejecutó por primera vez su cuarteto en sol menor.

En diciembre de 1894 fue estrenada Prelude a l'a pres-midi d' un faune.

En la primavera de 1895 había terminado la primera versión de Pelleas el Melisande que fue completada hasta el verano de 1897.

El 19 de octubre de 1899 se casó con Rosalie Texier y en diciembre completo los nocturnos para Orquesta.

En 1901 llegó a ser critico de la Revue blanche y en mayo fue aceptado su Pelleas y Melisande para ejecución en la Opera. Es una ironía, sin embargo, que por esta época haya sido perseguido por sus acreedores.

Los años 1904 y 1905 fueron especialmente prolíficos: nuevos trabajos, fueron añadidos incluidos la segunda serie de Fetes Galantes y la primera serie de para piano, L' Isle Joyeuse y la Mer.

En otoño en 1903 conoció a Emma Bardac, la esposa de un banquero y cantante aficionada.

En 1904 Debussy abandona a su esposa en otoño y se muda a vivir a un departamento donde vivirá el resto de su vida.

La esposa trató de suicidarse y con ello Debussy perdió a gran parte de sus amigos.

El 30 de octubre nació una hija de su relación con Emma, recibió el nombre de Claudia-Emma (chou-chou).

El año 1906 estuvo marcado por la primera ejecución de la primera serie de imágenes para piano.

La siguiente ejecución de un trabajo de gran envergadura no tendría lugar sino hasta febrero de 1908 cuando Viñes toca la segunda serie de imágenes.

En el final de 1903 Debussy finaliza Iberia, la segunda de las tres imágenes orquestales y en 1904 fue nombrado miembro del Consejo de admisión del Conservatorio de París.

Es publicada una biografía suya escrita por Laloy.

En 1914 Debussy hizo su última visita a Londres.

En 1915 su editor Jacques Durand, lo comisiona para hacer una edición de las obras completas de Chopin. como fruto de este trabajo nacen los doce estudios para piano y en ese mismo año termina En Blanc et Noir y compuso la primera de siete Sonatas para diversos instrumentos.

Comenzó a sentirse enfermo, Resultó ser un serio problema del colon.

El año siguiente no escribió nada excepto la versión final del libreto de la Mansión de USHER sobre un tema de Alan Poe. Su último trabajo fue la Sonata para Violín y Piano ejecutada en 1917 con Debussy al piano, sería la última ejecución de Debussy.

Murió el 25 de marzo de 1918.

## **LOS PECES DORADOS**

Comienza esta pieza con un tremolo en treintaidosavos marcado "tan ligero como sea posible" y que dura los primeros compases. En esta parte es interesante notar el Contraste entre la sostenido y sol doble sostenido

La primera parte o parte a que corresponde al primer tema comienza en el compás uno y termina en el siete, este primer tema se caracteriza por el movimiento casi ostinato en treintaidosavos contrastando con los movimientos rápidos de la mano derecha en terceras.

Después de dos compases de silencio, surge de la última parte del primer tiempo del tercer compás, terceras en treintaidosavos que van a dar a unas terceras con valor de mitad, ligadas al cuarto compás, a continuación una serie de terceras primero en treintaidosavos y después en octavos que van a dar al quinto compás a dos notas re mi Con valor de mitad, una tercera re sostenido fa sostenido y en el sexto de nuevo la segunda re mi y a partir de ahí terceras ascendentes hasta el séptimo compás que modula a la dominante en el compás ocho.

Después de dos compases de transición comienza el tema b que se caracteriza por una sensación de rubato logrado por quintillos y seisillos en la izquierda, que contrastan con el tiempo binario de la mano derecha.

En el compás diez, hay un descenso a partir de una nota re, acentuada con valor de octavo con puntillo, que desciende por grados conjuntos e interrumpido solamente por un re acentuado y con valor de octavo con puntillo en el compás once y a continuación el descenso por grados.

Conjuntos hasta un sol de octavo con puntillo en el compás 12, después un la en dieciseisavos y después las notas, mi, fa, sol, la que se repiten en el compás trece. A continuación se repite en octavas lo expuesto y en la izquierda unos grandes arpegios ascendentes en los compases catorce y quince. Para llegar a una gran sección con trinos en los compases dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, veinte y veintiuno. La sección de trinos comienza con la dominante en el bajo y después un descenso por segundas mayores que van a dar a una sección de transición en los compases dieciocho, diecinueve, veinte y veintiuno, en la mano derecha dos terceras en dieciseisavos y mitades que recuerdan la cabeza del, tema una quinta en la izquierda a modo de pedal.

A continuación de nuevo el Tema "A" que modula en los compases veinticinco veintiséis, veintisiete y veintiocho y veintinueve a mi bemol mayor.

En el compás treinta, el tema c en mi bemol mayor, el tema c es interrumpido en los compases treinta y dos y treinta y tres por una parte del tema A El tema c se presenta adornado con apoyaturas aromáticas que desencadenan arpegios descendentes en la mano derecha.

En los compases cuarenta y tres y cuarenta y cuatro, se da la modulación a la dominante de la tonalidad original y es marcado forte y expresivo.

Después de unos quintillos ascendentes, de regreso el tema

En el compás cuarenta y seis, esta vez repetido tres veces de manera variada y sin el pedal de dominante, el tema difícilmente se puede reconocer, por el dieciseisavo que va a dar a una nota ligada y después un descenso por grados conjuntos.

Los compases cincuenta y cinco y cincuenta y seis van a caracterizarse por un ascenso primero cromático, en quintillos para después descender en el compás cincuenta y seis que llega hasta el compás cincuenta y siete a un do acentuado en el bajo y que corresponde al inicio del tema d, en el compás sesenta y cuatro hay una melodía en el bajo pero en octavas y es repetida como una progresión en los compases setenta y dos a setenta y nueve.

En el compás ochenta reaparece el tema a, ahora dinamizado por dobles tresillos y con apoyaturas que van a dar a acordes con apoyaturas.

El Tema seguido por una cadencia en quintillos en los compases noventa y cuatro y noventa y cinco y un descenso continuado hasta el compás ciento tres con pedal de tónica, diecillos ligados en la dominante y finalmente el pianissimo al compás 105.

tema A	punte	tema B	punte basado en el motivo tema A	tema A
1-17	8-9	10-17	18-21	22-29
temaC (interrupción 32-33 por una porción del tema A)			A	punte tema D
30-45			46-55	55-56 57-79
A CODA				
80-93	94-105			

## COMENTARIOS A LOS PECES DORADOS DE C. DEBUSSY

Esta es una obra hermosa que debe ser tocada con gran ligereza.

Nunca son suficientes los matices dinámicos para esta obra.

Fuertemente ligada a las imágenes poéticas, posee un encanto misterioso.

Una de las cosas que más me sorprendieron es poder observar que en algunos momentos, las sinuosidades de la grafía musical podían en efecto coincidir con las sinuosidades de los peces en el agua.

Esto es sin embargo, puramente subjetivo aunque muy interesante.

La lectura en tres pautas supone un cuidado aún mayor al momento de tocar.

El sentido de algunas partes es particularmente difícil para la interpretación.

Es una obra que exige imaginación y concentración.

Me ha gustado mucho haberla estudiado, ha sido especialmente interesante el buscar en ella efectos adecuados.

Tal vez lo que me ha costado más trabajo en esta obra es la digitación.

Es una obra en la que deben combinarse velocidad y ligereza al mismo tiempo.

## FRANZ LISZT

Franz Liszt nace el 22 de octubre de 1811. Fue hijo de Adam Liszt, un oficial al servicio del príncipe Nikolaus Estemazy y de Anna Langer, de origen alemán.

Adam Liszt, fue un talentoso músico aficionado que tocaba el cello en la Orquesta de la Corte.

A la edad de seis años Franz comenzó a mostrar una especial atención al escuchar a su padre tocando el piano.

Adam reconoció rápidamente el talento de su hijo y comenzó a darle clases de piano al los siete años. Franz comenzó a componer en una forma elementaria cuando tenía ocho años y es posible que haya tocado en Baden, y en Sopron y Poszon y en octubre ante un grupo de magnates que pusieron una suma para su educación musical.

En 1821 la familia Liszt se trasladó a Vienna donde Franz pudo estudiar piano con Czemy y composición con Salieri, por entonces director de la corte vienesa. Su primer concierto en Vienna, el primero de diciembre de 1822, fue todo un éxito. Fue recibido entonces en círculos aristocráticos húngaros y austriacos. Dio un segundo concierto en 1823, en el cual se supone que fue besado por Beethoven en la frente.

En este tiempo se le invitó a colaborar con unas variaciones para un concurso sobre un vals de Diabelli, en el que participarían casi cincuenta compositores austriacos entre los que se encontraban Schubert, Czemy, Hummel y Moscheles; Beethoven escribiría a unas monumentales variaciones sobre el mismo tema.

En otoño de 1823 Liszt se mudó con su familia a París, dando conciertos en el trayecto en Munich, Stuttgart y otras ciudades alemanas. En París quiso ingresar en el conservatorio, sin embargo no fue admitido por Cherubini, arguyendo que era extranjero.

En Londres tocó para el rey Jorge IV en Windsor, y en junio Preludio, su ópera en un acto Don Sancho fue ejecutada en Manchester.

En este tiempo escribió una serie de piezas de corte virtuosístico basándose en temas de Rossini y de Spontini; pero en 1826 compuso el Etuden douze exercices, que sería la versión original primitiva de sus Estudios Trascendentales. Estos estudios marcan su carrera como compositor.

En el mismo año hará una gira por las provincias francesa y después por Suiza en invierno, siguiendo con una gira por Inglaterra en 1827, sin embargo las giras sin descanso, empezaron a afectar su salud.

Fue a Bologna con su padre a descansar, sin embargo Adam moriría repentinamente de fiebre tifoidea. Liszt regresa a París con su madre, dejó las giras, y empezó a dar clases como maestro de piano.

En el siguiente año se enamoró de una de sus alumnas, Carolina de Saint-Cricq, la hija del ministro de Comercio, sin embargo, el padre se opuso terminantemente a la relación, que terminó. Liszt de nuevo volvió a enfermarse, a tal grado, que esta vez hasta un periódico francés publicó su deceso.

Después del periodo de la enfermedad sigue un largo periodo de dudas religiosas y de pesimismo. Expresa su deseo de ingresar al servicio religioso, pero es disuadido por su madre.

Durante este periodo Liszt lee con avidez para compensar las lagunas en su educación. Entra en contacto con los mejores literatos y artistas en París, incluyendo a Víctor Hugo, Lamartine y Heine.

En este periodo no escribe mucho, sin embargo la Revolución de 1830, le inspira un bosquejo para una Sinfonía Revolucionaria. Conoce a Berlioz por primera vez el 4 de diciembre de 1830, un día antes de la primera ejecución de su sinfonía fantástica.

En marzo de 1831 Liszt escucha a Paganini y queda maravillado por su técnica, a tal grado que se determina a transferir los efectos virtuosísticos de Paganini en el violín al piano, y en el año siguiente escribe una Fantasia sobre la Campanella. En 1833 hace también varias transcripciones de los trabajos de Berlioz incluyendo la Sinfonía Fantástica. Por este tiempo es presentado por Alfred de Musset a George sand y la condesa Marie d'Agoult. Pronto comienza un romance con la condesa.

En 1835 la condesa deja a su esposo y a su familia para unirse a Liszt en Génova; su primera hija, Blandine, nacerá el 18 de diciembre.

Liszt comienza a dar clases en el Conservatorio, que acababa de ser fundado. Comienza un manual de la técnica pianística que se perdió y en París unos ensayos para la revista y gazeta musical.

Los siguientes años vivirán Liszt y la condesa principalmente en Suiza e Italia, visitando ocasionalmente París

Escribe el Abum d'un Voyageur, evocaciones líricas de escenas suizas, que más tarde se transformarán en los Annés de Pelegrinage, y transcribe tres Sinfonías de Beethoven para piano.

En 1837 se fue con la condesa a Italia, donde escribió las versiones Originales del segundo libro Pelegrinage, la versión de los estudios de Paganini y los doce Grandes Estudios (una versión aumentada de la versión del "Étude en Douze Exercices" En diciembre nace la segunda hija, Cósima en Bellaggio.

En 1838 Liszt dio varios conciertos en Viena y en varias ciudades italianas, comenzó una larga serie de transcripciones de Schubert y la primera versión del Totentanz.



El 9 de mayo de 1839 nace Daniel, el hijo único de Liszt y de la condesa; sin embargo la relación entre los dos comienza a decaer. Liszt se entera de que los fondos para la construcción de un monumento a Beethoven empiezan a faltar, se decide a ofrecer una suma considerable, esto supone el empezar una gran gira de conciertos y la separación de la condesa quien se retira a París con sus hijos.

Visita Liszt Hungría por primera vez desde su infancia y es recibido con gran interés. En Hungría propone la fundación de un Conservatorio Nacional en Budapest.

Los siguientes ocho años supondrían una gran gira por toda Europa, desde Irlanda hasta Turquía.

Es el periodo más brillante de Liszt como concertista. Comienza también su borrador para la Sinfonía Fausto que será completada en 1850.

En Budapest comenzará a dirigir orquesta y a partir de 1844 dirigirá regularmente en Weimar y en otros lugares de Alemania.

En febrero de 1847 Liszt tocará en Kiev, donde conocerá a la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, quien influirá gran parte del resto de su vida. Ella lo persuadirá a dejar la carrera de virtuoso y dedicarse a la composición.

Después de una gira por los Balcanes, Liszt dio su último concierto en-Elisavetgrad.

La princesa visita a la gran duquesa de Weimar para suplicarle que interceda ante su hermano, el zar de Rusia, para que le consiga el favor del divorcio. Cuando éste le es negado, la duquesa se queda con Liszt en Altenburg.

Durante los siguientes doce años Liszt compone la mayor parte de sus grandes obras; es un periodo de gran productividad.

Como director en Weimar puede probar sus obras para orquesta y atender a un considerable número de alumnos entre los que destacan, Hans Von Bülow, Peter Cornelius, y Carl Tausig.

El 13 de diciembre de 1859 muere su hijo en Berlín, a los veinte años. Profundamente conmovido, escribe Oración para orquesta en su memoria.

Los siguientes ocho años Liszt vivirá principalmente en Roma, ocupándose en música religiosa. Empieza a escribir su dos grandes Oratorios, la leyenda de Santa Isabel y Christus. Escribe una serie de obras más pequeñas como la Misa Choralis

En 1862 muere su hija Blandine, a la edad de 26 años. Esto le inspira a escribir sus Variaciones sobre la cantata 12 de Bach.

En 1863 ingresa Liszt al Oratorio della Madonna del Rosario en donde es visitado por el Papa.

En 1864 el esposo de la princesa muere, sin embargo no se hablará más de matrimonio.

En 1865 Liszt toma los hábitos menores de la Iglesia Católica. De las obras religiosas de esta época destaca la Misa de Coronación para el emperador Francisco José de Austria como rey Hungría.

En 1869 Liszt da clases de nuevo en Weimar y dos años después en Budapest.

Dio clases a Frederic Lamond, Sophie Menter, Moriz Rosenthal, Emil von Saucer, Eugen d'Albert y Félix Weingartner entre otros.

En los años subsecuentes aparecerá ocasionalmente en recitales de caridad. Comenzará a enfermar y se le diagnosticará hidropesía. El 3 de julio visitará a Bayreuth para la boda de su nieta Daniela von Bolow.

Su enfermedad desarrollará una pulmonía y muere a las 11:30 p.m. el 31 de julio de 1886.

## **ESTUDIO No. 10, ALLEGRO AGITATO MOLTO FRANZ LISZT**

El estudio 10 parece estar pensado para desarrollar una gran independencia de la mano izquierda con respecto a la derecha. Mientras la mano derecha presenta figuras de cuarto y la izquierda se muestra dinamizada por dieciseisavos en acordes disueltos y distancias mucho más pronunciadas que en la derecha.

El estudio comienza con una introducción que presenta motivos temáticos que serán desarrollados a lo largo de la obra.

En los primeros dos compases se presentan acordes en la tónica y la dominante para ser ejecutados por ambas manos.

Posteriormente aparecen acordes disueltos en la izquierda alternados en la derecha con octavas sincopadas, que formaran parte de la cabeza del tema. A continuación en compases cuatro y cinco de nuevo los acordes alternados en la tónica y en la dominante..

En los compases 6 y 7 se presenta la cabeza del tema en dominante. A continuación se presenta el motivo inicial en los compases 10, 11 y 12 llevándonos a un acorde de dominante de mi bemol, seguido de sextas alternadas con acordes del quinto grado de la tonalidad original. En el compás 15 de nuevo los acordes encontrados llegamos a fa menor y a continuación unos tresillos ascendentes nos llevan a la confirmación de la tónica en el compás 16 y un puente modulante en los compases 17 y 18 nos lleva a do mayor, a continuación los acordes encontrados como al principio de la obra que nos llevan al “accentuato ed appassionato assai” que señala el comienzo del tema completo, tal y como aparece en la recapitulación en el compás 90.

El tema comienza después de unos silencios de dieciseisavo con unas síncopas en octavas que funcionan como apoyaturas alternativamente sobre la tónica y la dominante, mientras unos tresillos en la mano izquierda le dan el carácter Agitato, a continuación y acordes disueltos en la izquierda que nos llevan al “tempestuoso” que recuerda la cabeza del tema A y que nos lleva a la dominante de la tonalidad principal arpegiada y con una octava de do en la mano izquierda en el compás 86, a continuación y en el mismo compás, los acordes alternados que nos anuncian el regreso al tema A que se presenta casi idéntico pero con una inflexión al modo mayor en el compás 97 y en el 100 el tema B.

El tema B se presenta modificado con la indicación “Accentuato ed appassionato” en la menor para modular posteriormente a re bemol mayor en el compás 107, llegando al “poco a poco piu rintorzando” en el compás 116 en el sol menor y en el 119 a la dominante de la tonalidad principal con acordes disueltos en la izquierda y figuras de quintillos descendientes que aumentan la tensión, así como un re octavado que se repite a partir del compás 122 de manera insistente casi obsesiva del compás 122 hasta el 125, acentuando aún más el carácter dramático de la obra y llegando aquí al climax de la obra, llegando al compás 137 con una cadencia perfecta a la tonalidad principal. En el compás 138 sextas alternadas con acordes, que recuerdan de nuevo la introducción.

Ahora tresillos ascendentes y pedal de fa hasta el compás 148 donde aparecen los arpegiados en izquierda con los tresillos ascendentes con sextas intercaladas.

Finalmente el precipitato con acordes arpegiados y un movimiento cromático en la derecha y en la izquierda por tonos en el compás 160 la stretta con base en la alternancia de acordes en la izquierda y apoyaturas en la derecha aparece en la mano derecha el tema en tresillos en octavas y en el compás 24, el tema es suspendido por la aparición de una serie de tresillos descendientes cuya primera parte se ha colocado una tercera resultando una serie de terceras descendientes que llegan hasta el compás 25, en donde aparecen nuevamente las apoyaturas en octavas pasando al *piu rinforzando* en *mi bemol menor* y continuándose con la aparición del tema B caracterizado por la repetición insistente de *mi bemol* en octava que asciende hasta el *sol bemol* de cuarto con puntillo, descendiendo después a un *do bemol* y a continuación un silencio de octavo; se presenta después el motivo sobre *re sostenido* que asciende hasta un *sol sostenido* en el compás 38, la izquierda mientras tanto toca acordes disueltos en dieciseisavos, llegando a una cadencia a *mi bemol* en primera inversión en el compás 42 y en el mismo compás, aparecen sextas alternadas con acordes, que recuerdan a la introducción.

En los compases 43, 44, 45 y parte del 46 se presenta un pedal de *mi bemol* y tresillos ascendentes en la derecha en el compás 46 aparecen tresillos a manera de bordados en la mano derecha que cambian de registro a una octava en el compás 47 la modulación a *sol bemol* y en el compás 48 de nuevo *mi bemol* repitiéndose el pedal de *mi bemol* hasta el compás 56 en donde aparecen tresillos ascendentes después de un acorde arpegiado hasta el compás 61, en donde se observan de nuevo los motivos del tema A que modulan a *do menor* y después a la presentación de una progresión, modulante, también con base en el tema A que va del compás 65 al 68 que nos lleva a *si bemol menor* en el compás 69, donde aparecen acordes ascendentes cromáticos la tónica en el compás 170 y finalmente una *codetta* que va del compás 170 al 182 que esta formada por sucesiones de octavas cromáticas en izquierda que dirigen a la tónica la dominante en el 180 y la tónica en la 182 después de un silencio de cuarto.

introducción	A	B	punteo	A'	Coda	stretta
1-21	22-53	54-85	86-89	90-135	136-159	160-135

**COMENTARIOS AL ESTUDIO No. 10 DE FRANZ LISZT**  
**(ALLEGRO AGITATO MOLTO)**

Es un estudio sumamente bello e impresionante, con dificultades para ambas manos pero especialmente para la izquierda.

Poco a poco se ha ido aclarando "el sentido" de este estudio que exige un cuidado especial a la ejecución en ambas manos, especialmente por las diferencias rítmicas que presentan.

El pedal debe cuidarse para lograr un máximo partido de los recursos del piano.

Las entradas temáticas deben resaltarse para poder hacer más explícita su forma.

La ejecución de acordes y de octavas en la izquierda es particularmente difícil.

Dadas las extensiones debe cuidarse la ejecución del "precipitato" y la stretta debe tocarse con una dinámica cuidadosa que permita ir en aumento hasta el final.

Es además sumamente intenso y debe tocarse con cuidado para lograr sacarle un máximo partido.

## **Bibliografía**

### Bach, Johann.

Forkel, J. Biografía de J.S. Bach. F.C.E., Breviarios 1970  
Spitta, Philipp, Biografía de J.S. Bach. Dover, 1981  
Schweitzer A. Bach, el músico poeta. Dover 1985

### Mozart, Wolfgang A.

Paumgarther, B, Mozart, Vergara Editores Barcelona 1957  
Downs G, Phillips, Classical Music. Norton Co. 1992

### Schumann Robert.

Brown, Thomas Alan. the Aesthetics of Robert Schumann Pergamon Press 1964  
Fisher- Diskau Dietrich- Robert Schuman. words and music Amadeus Press 1988  
Gallois Jean. Schumann – Espasa Calpe, Calpe, Madrid 1975

### Chopin Frederick

Samson Jim the music of chopin claderon Oxford 1990  
Samson jim chopin, oxford university press 1991

### Debussy Claude

Howat Roy – Debussys piano Music

### Liszt Franz

Sitwet R. Liszt London. 1956 Oxford University Press