

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE
GUATEMALA

Facultad de Educación

Evolución instrumental e interpretativa
a través del tiempo

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Verónica Cáceres Montes para optar al grado académico
de Licenciada en Educación Especializada en Música

Guatemala

2018

Evolución instrumental e interpretativa
a través del tiempo

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE
GUATEMALA

Facultad de Educación

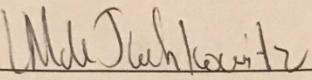
Evolución instrumental e interpretativa
a través del tiempo

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Verónica Cáceres Montes para optar al grado académico
de Licenciada en Educación Especializada en Música

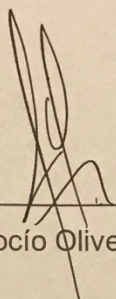
Guatemala

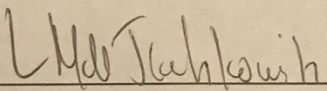
2018

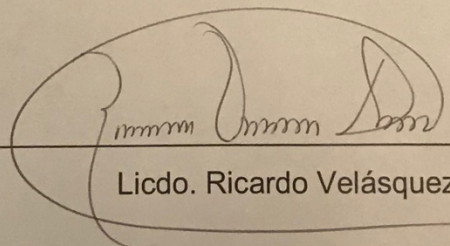
Vo.Bo.:

(f) 
MA. Luna Mishaan

Tribunal Examinador:

(f) 
Dra. Rocío Oliver López

(f) 
MA. Luna Mishaan

(f) 
Licdo. Ricardo Velásquez

Fecha de aprobación: Guatemala, 31 de mayo de 2018

CONTENIDO

| | |
|---|------|
| LISTA DE ILUSTRACIONES..... | vi |
| LISTA DE TABLAS..... | vii |
| RESUMEN..... | VIII |
| I. INTRODUCCIÓN | 1 |
| II. EVOLUCIÓN INSTRUMENTAL E INTERPRETATIVA A TRAVÉS DEL TIEMPO | 2 |
| A. EVOLUCIÓN DEL CLAVECÍN Y CLAVICORDIO AL PIANO..... | 2 |
| 1. <i>El clavicordio</i> | 2 |
| 2. <i>El clavecín</i> | 3 |
| 3. <i>El piano</i> | 4 |
| 4. <i>Cuadro comparativo de los instrumentos</i> | 8 |
| B. ÉPOCAS HISTÓRICAS..... | 10 |
| 1. <i>Período Barroco</i> | 10 |
| a. Características generales..... | 10 |
| b. De la polifonía a la homofonía..... | 11 |
| c. Diferentes estilos europeos..... | 13 |
| d. Enfoque de la música y sus creadores..... | 14 |
| e. Características compositivas..... | 15 |
| f. Dinámicas Sonoras..... | 16 |
| g. Fraseos, Staccatos, Portatos y las diferentes ediciones..... | 17 |
| h. Ornamentaciones..... | 19 |
| 2. <i>Período Clásico</i> | 24 |
| a. Características generales..... | 24 |
| b. Formas musicales..... | 25 |
| c. Características musicales y sus creadores..... | 25 |
| d. Dinámicas sonoras..... | 28 |
| e. Ornamentación..... | 29 |
| f. Ritmo, acompañamiento y tempos..... | 29 |
| g. Uso de los pedales..... | 31 |
| 3. <i>Período Romántico</i> | 31 |
| a. Características generales..... | 31 |
| b. Formas musicales para piano..... | 32 |
| c. Características musicales y sus creadores..... | 35 |
| d. Música programática, Nacionalismo y sus creadores..... | 36 |
| e. Dinámicas sonoras en la orquesta y el piano..... | 37 |
| 4. <i>Período Impresionista</i> | 40 |
| a. Características generales y musicales..... | 40 |
| b. Principales exponentes del Impresionismo..... | 43 |
| c. Dinámicas, ornamentaciones y utilización del pedal..... | 44 |
| 5. <i>Período Posromántico</i> | 45 |
| a. Características generales y musicales..... | 45 |
| b. Principales compositores..... | 45 |
| C. UTILIZACIÓN DE LOS PEDALES | 46 |
| 1. <i>Pedal de resonancia o sustain</i> | 46 |
| 2. <i>Pedal celeste o una corda</i> | 48 |
| 3. <i>Pedal tonal</i> | 49 |
| III. REFERENCIAS..... | 51 |

LISTA DE ILUSTRACIONES

| Figura # | Página # |
|---|----------|
| Ilustración # 1: Mecanismo del clavidordio..... | 3 |
| Ilustración # 2: Mecanismo del clavecín..... | 4 |
| Ilustración # 3: Mecanismo del piano..... | 6 |
| Ilustración # 4: Polifonía renacentista | 11 |
| Ilustración # 5: Bajo continuo cifrado | 12 |
| Ilustración # 6: Notas con puntillo que se alargan..... | 16 |
| Ilustración # 7: Melodía en diferentes voces | 16 |
| Ilustración # 8: Edición Urtext sin frases marcadas..... | 17 |
| Ilustración # 9: Edición Schirmer con frases marcadas..... | 17 |
| Ilustración # 10: Edición Schirmer con portatos marcados..... | 18 |
| Ilustración # 11: Edición Urtext sin marcar portatos | 18 |
| Ilustración # 12: Mordentes..... | 19 |
| Ilustración # 13: Trinos | 19 |
| Ilustración # 14: Trinos con preparación, resolución o ambos..... | 20 |
| Ilustración # 15: Grupeto descendente y ascendente | 20 |
| Ilustración # 16: Grupeto entre notas iguales..... | 21 |
| Ilustración # 17: Grupeto entre notas diferentes | 21 |
| Ilustración # 18: Grupeto sobre nota con puntillo o notas iguales ligadas | 21 |
| Ilustración # 19: Apoyaturas | 22 |
| Ilustración # 20: Apoyatura en tiempos ternarios | 22 |
| Ilustración # 21: Apoyatura con nota principal ligada | 22 |
| Ilustración # 22: Apoyatura escrita con duración exacta | 23 |
| Ilustración # 23: Apoyatura breve | 23 |
| Ilustración # 24: Sonata de forma sobria con ritmos sin contrastes..... | 25 |
| Ilustración # 25 : Bajo de <i>Alberti</i> | 29 |
| Ilustración # 26: Acordes arpegiados..... | 30 |
| Ilustración # 27: <i>Basso di Murki</i> | 30 |
| Ilustración # 28: Acordes repetidos en corcheas o semicorcheas..... | 30 |
| Ilustración # 29: Melodía a interpretar por la voz grave..... | 38 |
| Ilustración # 30: Dinámicas..... | 39 |
| Ilustración # 31: Modo lidio y escala pentatónica | 41 |
| Ilustración # 32: Atonalidad..... | 41 |
| Ilustración # 33: Utilización de escala pentatónica y diatónica | 42 |
| Ilustración # 34: Frases sin línea melódica, sonidos aislados | 42 |
| Ilustración # 35: Extracto en donde se utiliza pedal tonal..... | 49 |

LISTA DE TABLAS

| | |
|--|----|
| Tabla # 1: Comparación de los instrumentos: Clavicordio, clave y piano | 8 |
| Tabla # 2: Compositores relevantes del período Barroco | 14 |
| Tabla # 3: Compositores relevantes del período Clásico | 26 |
| Tabla # 4: Compositores relevantes del período Romántico | 35 |
| Tabla # 5: Compositores Nacionalistas..... | 37 |
| Tabla # 6: Exponentes del Impresionismo musical y pictórico | 43 |
| Tabla # 7: Compositores relevantes del período Posromántico | 45 |

RESUMEN

Durante el período Barroco y parte del Clásico los compositores componían para el clavicordio y clavecín, en la actualidad estas obras se interpretan mayormente en el piano y para conseguir una fidedigna interpretación es necesario conocer las cualidades de cada uno de ellos. Mientras que el clavicordio y piano son instrumentos de cuerda percutida, el primero por una tangente metálica, mientras que el segundo por un martinete recubierto de fieltro; el clavecín fue un instrumento de cuerda pulsada por un plectro.

En este ensayo se describen características generales, musicales y principales compositores de los períodos Barroco, Clásico, Romántico, Posromántico e Impresionista. El Barroco, típico por sus adornos y su transición de la polifonía a la homofonía; el Clásico en donde prevalece la sobriedad y realce de la melodía. El período Romántico, típico por valerse de la música como un medio de libertad, en donde los contrastes son imperantes para causar sensaciones y del cual nace el Nacionalismo. El Posromántico e Impresionista que aparecen en la misma época, uno siendo una prolongación del Romanticismo y el segundo que no se enfoca en una melodía, sino en provocar atmósferas para evocar sentimientos, buscando el placer a través de los sonidos, siendo este un elemento importantísimo la utilización del pedal.

Este trabajo detalla cada uno de los tres pedales del piano: el de resonancia, utilizado para ligar y hacer diferentes efectos sonoros; como el pedal celeste, que algunas veces puede utilizarse para tocar más suave o para dar diferentes matices y contrastes en una pieza musical y, por último, el pedal tonal que se utiliza a partir del Romántico. Todo ello para que el pianista tenga las herramientas necesarias para una interpretación efectiva.

I. INTRODUCCIÓN

Dedico este trabajo a estudiantes de piano avanzado, a personas que se interesan en la Historia de la Música o Apreciación Musical, ya que veo la necesidad que existe del conocimiento profundo para una interpretación pianística verdadera. La mayor parte del tiempo escucho a jóvenes que se dedican a tocar las notas escritas, tomando en cuenta solamente lo que está escrito en la partitura. Al tener una mejor comprensión sobre el contexto histórico y función musical de la época de la composición, se logrará una ejecución e interpretación más original y sobre todo, el intérprete tendrá un mejor criterio de cómo comunicar sus ideas y aprendizajes alrededor de las obras. También está dirigido a personas que deseen obtener elementos para apreciar una obra musical, ya que muy frecuentemente el público escucha una melodía conocida, aplauden al artista sin tan siquiera tener el conocimiento de cómo esta está siendo interpretada. Muchas veces llaman pianista a alguien que toca el piano, pero serlo implica mucho más. Por este motivo siento el compromiso de facilitar al lector interesado en este tema los elementos para formar un mejor criterio musical y/o para una interpretación fidedigna en el instrumento.

Como antecesores del piano están el clavicordio y el clavicémbalo, que a ciencia cierta no se sabe si el instrumento fue cambiando por demanda de los compositores o si su transformación fue la que cambió la forma de componer. Hay que tomar en cuenta que los estilos van cambiando no solamente por el instrumento, sino por las características de la época. El origen no hace la diferencia, por ende, primero abordaré el tema de interpretación pianística tomando en cuenta la evolución del clavecín y del clavicordio al piano describiendo cómo el mecanismo va cambiando, enumerando aquellas características que hagan una diferencia entre uno y otro. En el presente trabajo no profundizaré en la descripción de toda la mecánica ni nombraré las diferentes partes de los instrumentos, ya que este no tiene un enfoque organológico, sino se mencionarán aquellos que atañan a la interpretación. Enumeraré particularidades de los períodos Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista y Posromántico, así como la utilización de los pedales, dinámicas del sonido y elementos que un pianista debe tomar en cuenta al interpretar una obra musical.

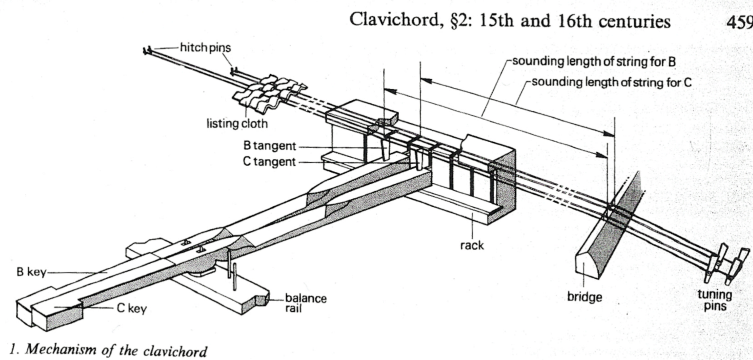
II. EVOLUCIÓN INSTRUMENTAL E INTERPRETATIVA A TRAVÉS DEL TIEMPO

A. EVOLUCIÓN DEL CLAVECÍN Y CLAVICORDIO AL PIANO

1. El clavicordio. El clavicordio fue inventado a principios del siglo XV, nace a partir del monocordio, le agregan más cuerdas y teclas, su máximo desarrollo fue en el siglo XVIII, ya para este entonces se convierte en un instrumento con patas y tendrá una tecla para cada dos cuerdas. Funciona con un mecanismo de tangentes, el cual consiste en que una púa metálica que divide en dos la cuerda y dependiendo del punto en donde toca la púa vibra un lado de la cuerda y el otro lado queda apagado por un fieltro, este instrumento permitía realizar *vibrato* en la cuerda. En su comienzo varias teclas, hasta 5, producían tonos en una misma cuerda, a estos clavicordios se les llamaba clavicordios ligados, ya que por este mismo hecho no se podían tocar sonidos adyacentes a la vez. Luego aparecen los clavicordios independientes, a los cuales adjudicaron una o dos cuerdas para cada tecla, es decir que sí se pueden tocar notas contiguas. El clavicordio es un instrumento percutido, al igual que el piano, la diferencia es que el primero percute la cuerda con las tangentes de metal y el segundo posee martillos recubiertos con felpa.

En la figura siguiente podemos apreciar un clavicordio ligado, en donde tiene dos teclas para una misma cuerda.

Ilustración # 1: Mecanismo del clavidordio



Fuente: Morate, Miguel (2016-2017)

Bach estuvo encantado con el clavicordio porque le llamó la atención sus matices. Incluso los compositores barrocos agregaban dinámicas en la partitura, lo cual demuestra que también componían para este instrumento, aunque la obra estuviera escrita para clavecín (Lara 2014). Franz Liszt, compositor del período Romántico utilizaba el clavicordio como piano sordo para practicar (Lara 2014).

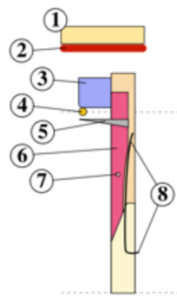
2. El clavecín. El clavecín, llamado también clavicémbalo o clave, aparece a mediados del siglo XV; pero adquiere su máximo esplendor en el siglo XVIII cuando se convierte en un instrumento solista importante, ya que anteriormente se utilizaba solamente para acompañar. Hay varios tipos, el alemán, flamenco, italiano, inglés y francés. Este instrumento de teclado se activa al presionar la tecla, la cual en su otro extremo se levantan los martinetes (piezas de madera) que tienen un plectro (pluma) que pulsa a su vez la cuerda de abajo hacia arriba e inmediatamente baja pero esta vez sin arañar la cuerda. En 1636 agregan dos cuerdas y un doble martinete para cada nota. Hacia finales del Siglo XVII se agrega una cuerda más: dos afinadas al unísono y la otra a la octava.

«...se añade un mecanismo que hacía vibrar dos o tres cuerdas permitiendo así la producción de sonidos más débiles y más fuertes respectivamente. El inconveniente era que se había de usar la mano para activar dicho mecanismo y esto hizo que se construyeran clavicémbalos con dos teclados superpuestos: uno para sonidos débiles y otro para fuertes» (Martínez 2004:4).

Ni la velocidad ni la presión ejercida en la tecla afectarán el volumen del sonido, su teclado abarca cinco octavas, los de doble teclado podían tocar al unísono o con una octava de diferencia. Su caja tiene un aspecto de arpa en posición horizontal, dicho de otra forma, de un triángulo rectángulo con la hipotenusa cóncava. (Ecured, 2018). Una desventaja fue que debían cambiar los plectros constantemente.

A continuación, se muestra una imagen de la parte superior del martinete que hace accionar el plectro con la cuerda.

Ilustración # 2: Mecanismo del clavecín



1. Cabeza del apagador
2. Paño del apagador
3. Amortiguador
4. Cuerda individual
5. Plectro
6. Lengüeta
7. Eje de la lengüeta
8. Resorte de repetición

Fuente: *Piano Mundo* (1999-2007)

En la entrevista realizada a Carlos Penedo (2018), afirmó que el clavecín se afina muy fácilmente, utiliza una llave pequeña, puesto que tiene pocas cuerdas y necesita poca tensión. Para música antigua se afina para la tonalidad que está escrita la obra musical.

En el período Barroco el clavecín se convierte en un instrumento solista importante, más adelante lo desplaza el pianoforte. En el siglo XX, Wanda Landowska lo resucita nuevamente y en la actualidad se estudia y toca nuevamente.

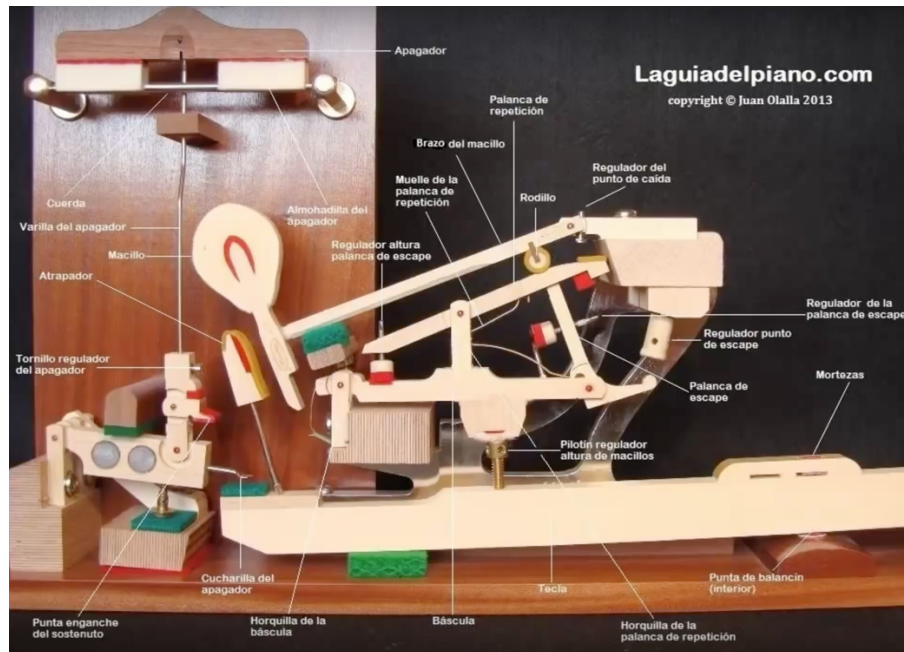
3. El piano. Bartolomeo Cristófori de Italia, crea en 1709 el *gravicembalo col piano e forte*, buscaba fabricar un instrumento que contara con las propiedades del clavecín y del clavicordio. Es cuando Bartolomeo consigue que se produzcan dinámicas del sonido según la fuerza y velocidad con la que el intérprete pulse la tecla. Utiliza un martillo articulado que regresa inmediatamente después de golpear la cuerda y en 1720, inventa el pedal *una corda*. El fabricante de órganos Gottfried Silbermann retoma lo que ha hecho Cristófori y

fue el verdadero propagador del instrumento al crear en 1730 los primeros pianofortes. Johann Sebastian Bach los probó en Dresden en el año 1736, lo criticó diciendo que el instrumento era brusco, débil en los agudos y difícil de tocar. Más adelante el constructor lo perfeccionó y a Bach le agradó. (Gill 1983). Se sumaron otros constructores como Zumpe y John Broadwood que lo perfecciona añadiendo velocidad, ataque, potencia y fuerza al mecanismo, además de agregar profundidad a la tecla. Fue el primero en fabricar el instrumento en serie y se empezó a exportar a Estados Unidos (Martínez 2004). Hubo otros famosos constructores como Sebastián Erard y Pleyel en Francia. A finales del Siglo XVIII, se impone el piano mejorándolo a partir de las exigencias de los compositores y pianistas. En el Siglo XIX, extienden el teclado; mejoran la precisión de ataque, control de matices, potencia y refuerzan las estructuras y agregan el marco de hierro. En el Siglo XX las marcas prestigiosas ponen su sello en las características tímbricas y técnicas de sus pianos.

El piano es un instrumento de cuerda percutida, tiene un mecanismo bastante complejo. La revista virtual *entre88teclas* (s.f.) explica que al presionar la tecla, se eleva el otro extremo, elevando la palanca de escape y la palanca de repetición. Seguidamente la palanca de escape empuja al rodillo, el cual presiona el martillo, este es frenado cuando entra en contacto con el pilotín. La palanca se desliza por el rodillo y una vez que se separa de este, el martillo y la palanca de repetición suben, la palanca de repetición permanece próxima a las cuerdas y permite aligerar la velocidad de repetición. Cuando la palanca de escape vuelve a su posición inicial por debajo del rodillo estará lista para una nueva percusión. Al levantar la tecla, todas las piezas volverán a su posición inicial debido a la fuerza de gravedad y los resortes. En total son 10,000 partes que se mueven en un piano de cola grande.

A continuación, se presenta una imagen del mecanismo que se pone en marcha al presionar la tecla.

Ilustración # 3: Mecanismo del piano



Fuente: Olalla (2013)

Entre las otras partes, no menos importantes del piano, se encuentra la tabla armónica que es la encargada de amplificar las ondas sonoras provocadas por la vibración de las cuerdas, se localiza bajo las mismas. En mi entrevista con el afinador de pianos Carlos Penedo (2018), me informa que la tabla armónica tiene una curvatura que vibra, por esta razón se construye con madera de abeto, debido a que tiene la particularidad de ser resistente pero flexible a la vez. El puente es en donde están tensadas las cuerdas y a través del mismo se transmite la energía vibratoria, Penedo (2018) comenta que este está construido con madera de maple. Las cuerdas son 224 en total, las cuales según afirma la revista *entre88teclas* (s.f.) se someten a una afinación que ejerce una presión de hasta 75 kg, fabricadas en acero. Las cuerdas del registro más grave se llaman bordones y están entorchadas en acero de hilo de cobre, lo que permite aumentar el volumen, algunas son dobles y otras triples. Según Penedo (2018), si se le cambian las cuerdas a un piano de la calidad como el de un Bösendorfer o Steinway, no sonará igual, a menos que se empleen las fabricadas por la casa matriz de Hamburgo. Esto manifiesta que la calidad de la cuerda es determinante para un buen sonido.

El bastidor o marco de hierro construido en una sola pieza es el que soporta la tensión de las cuerdas (de 15 a 20 toneladas). Hasta mediados del Siglo XIX se fabricaba en madera, pero ahora que es de hierro permite más sonoridad y una afinación duradera. El clavijero es donde están situadas las clavijas de afinación. Las clavijas son cilindros metálicos en donde se enrollan las cuerdas y es en donde se afina un piano. Un piano cuenta con 88 teclas con excepción del Bösendorfer que tiene 96. La caja del mueble sostiene el bastidor y prolonga la función de la tabla armónica, la tapa cierra el instrumento, pero también sirve para dirigir el sonido hacia el público.

Los pianos de cola tienen tres pedales, el derecho llamado *sustain*, requerido por Beethoven es el que eleva todos los apagadores, el sonido vibra aunque la tecla no esté siendo presionada. El pedal del centro se llama tonal, levanta solamente el apagador de la nota o las notas que se han tocado al momento de tocar el pedal. A este pedal en los pianos verticales se le llama sordina y atraviesa una pieza de fieltro entre los martinetes y cuerdas para reducir el volumen del sonido. El pedal izquierdo recibe el nombre celeste o *una corda* moviliza el teclado para que los martinetes toquen solo dos cuerdas en lugar de tres y la sonoridad baje. En el piano vertical, la maquinaria se acerca a las cuerdas y así reduce el volumen sonoro. Los macillos son los encargados de percutir las cuerdas y están recubiertos de fieltro duro. Los apagadores son pequeños trozos de madera recubiertos de paño del lado que se apoyan en las cuerdas.

Penedo (2018) afirmó en la entrevista que los martillos son los responsables de la dulzura del sonido, esto está relacionado con el fieltro que se utiliza, el cual se coloca a una gran presión en el martillo, la dureza y calidad del fieltro es esencial para que suene agradable. Es necesario que el piano se toque por unos años más para que se siga apelmazando el fieltro y de esta manera el sonido obtenga brillantez. Cuando un piano ha sido tocado por demasiado tiempo, esa brillantez se pasa, porque ya se ha endurecido demasiado. Para una producción del mejor sonido, la porción que toca la cuerda debe hacer una cresta de unos dos milímetros sobre el fieltro del martillo.

4. Cuadro comparativo de los instrumentos. Como un apoyo a estudiantes de piano avanzado a continuación se muestra una tabla que resume la información anterior y facilitaré la comprensión de la información.

Tabla # 1: Comparación de los instrumentos: clavicordio, clave y piano

| | CLAVICORDIO | CLAVE | PIANO |
|-----------------------|--|---|--|
| APARICIÓN | Aparece en el siglo XV. Finaliza en 1880. | Mediados del Siglo XV. | En 1709 lo inventó Bartolomeo Cristófori en Italia. |
| FUNCIONAMIENTO | La tecla sirve como palanca, al otro extremo está la tangente, que sube al presionar la tecla. La tangente determina el tono y la afinación. | Al presionar la tecla, levanta el otro extremo, en donde se encuentra el martinete, en donde se sitúa a su vez el plectro. Al levantarlo pulsa la cuerda por abajo. Tiene apagadores. | La tecla funciona como palanca, en el otro extremo, se activa el martinete, percutiendo la cuerda desde abajo. Tiene apagadores. |
| ASPECTO | Forma de caja rectangular, las cuerdas verticalmente hacia el teclado. | Aspecto de arpa en posición horizontal. | Los primeros tenían forma de rectángulo, luego aspecto de arpa en posición horizontal (los de cola). |
| CUERDAS | Cuerdas de acero y percutidas por una tangente (metal). Tenía menos cuerdas que teclas. Antes del Siglo XVII una cuerda para emitir varios tonos. Luego cada nota posee un par de cuerdas. | Las cuerdas de acero a veces encordadas con cuerdas de plata y pulsadas por un plectro desde abajo. En su comienzo a cada nota le correspondía una cuerda hasta llegar a tres cuerdas por nota. | 224 cuerdas de acero percutidas por un martillo de madera recubierto de felpa. En 1859 sistema de cuerdas cruzadas con entorchados de alambre y luego se utilizó el acero que aguantaba mayores tensiones. |
| ATAQUE DE LAS CUERDAS | Tangente. La tangente queda en contacto con la cuerda mientras suena. | Plectro. El plectro araña la cuerda y luego regresa inmediatamente sin volverla a tocar. | Martillos forrados de fieltro. Los primeros se mantenían pegados a la cuerda, luego se perfecciona y el martinete logra regresar. |

Continuación Tabla # 1:

| | CLAVICORDIO | CLAVE | PIANO |
|------------------|---|---|---|
| NÚMERO DE TECLAS | 4 ¼ octavas | 5 octavas. Algunos tenían dos teclados (superpuestos), estaban afinados al unísono o con una octava de diferencia. | 1770: 4 ½ octavas (Cristófori). 1790: 5 octavas. 1792: 5 ½ octavas. 1805: 6 ½ octavas. Actualidad: 7 ¼ octavas, 88 teclas. (Piano Bösendorfer 8 octavas) |
| CARACTERÍSTICAS | Sensible al tacto. No se podían hacer <i>legatos</i> . Poseía un mejor volumen sonoro que el clavecín. Según la presión en la tecla, se altera el tono incluso después de haberse presionado por primera vez, una especie de <i>vibrato</i> . | Sin intensidad sonora. Tiene uno o dos teclados. Cada tecla tiene tres cuerdas. Destinado para utilizarse en reuniones de salón. No proyecta suficiente el sonido. A mediados del siglo XVII se introduce en la orquesta. | Sensible al tacto, produciendo matices de dinámica. 3 pedales en los pianos de cola y 2 en los pianos verticales. |

Fuente: Elaboración propia con base en Ecured (2018), Frost (2015), Gill (1983), Lara (2014), Martínez (2004), Morate (2016-2017).

Cuando el estudiante conoce para qué tipo de instrumento fue escrita una determinada pieza, tendrá un elemento más que le ayudará a una buena interpretación, ya que conocerá las características del instrumento para el cual fue escrito. Durante el Barroco las obras fueron escritas para clave y clavicordio hoy en día en su mayoría se interpretan en el piano, ya que como apreciamos anteriormente el piano no existía durante esta época. Conocer las características del período en el que vivió el compositor también tiene importancia para una buena interpretación. A continuación, la descripción sobre los períodos Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista y Posromántico.

B. ÉPOCAS HISTÓRICAS

1. Período Barroco

a. Características generales. Abarca desde 1600 hasta 1750, inicia con la primera ópera italiana y finaliza con la muerte de J.S. Bach. Fue un movimiento cultural que abarcó todas las artes, dio inicio en Italia y se extendió primordialmente en el occidente del europeo. El nombre en sí significa perla de forma impredecible y se utilizaba como sustantivo para referirse a algo elaborado. El Barroco suele dividirse en tres bloques de cincuenta años cada uno: el Período Temprano de 1600 a 1650, el Período Intermedio de 1650 a 1700 y el Período Tardío que comprende del 1700 al 1750. En el primero se le da importancia a una voz solista, a las voces acompañadas y al Bajo Continuo, a raíz de ello nace la ópera con *Orfeo* de Monteverdi (Jiménez, 2014). El segundo bloque se destaca porque los italianos expanden en Europa Occidental la música barroca, la polifonía se consolida y se empieza a dar paso a la homofonía. Se extienden la ópera y el oratorio, que fueron las formas musicales vocales propias del Barroco. En Cremona, Italia es la época de los *luthiers* como los Amati, Guarneri y Stradivarius. En la última fase se alcanza la técnica compositiva en su máxima complejidad, la polifonía se hace más armónica evolucionando a la homofonía y melodía acompañada (Jiménez, 2014). Así mismo aparecen las grandes formas vocales el oratorio y la *cantata*, y las formas instrumentales como el *concerto grosso*, la sonata, la *toccat*a y la *suite*, que buscaban el virtuosismo del intérprete.

Desde el punto de vista religioso, el cristianismo sufre una crisis que se divide por las reformas de Martín Lutero, Enrique VIII y Juan Calvino, fraccionándose en protestantes, anglicanos y clavinistas respectivamente. La sociedad tenía el gusto por lo elegante, refinado y extravagante. Se acostumbraban las ornamentaciones en exceso y había un enfoque más acentuado a la decoración que a lo estructural, las obras musicales estaban colmadas de ornamentos, muchas veces ni siquiera eran marcadas por los compositores, sino que el intérprete los tocaba durante el concierto en forma de improvisación, además son un signo de movimiento y adorno en la música.

b. De la polifonía a la homofonía. Si comparamos el Barroco con el Renacimiento, Rowell (1999) afirma que el arte renacentista tenía predilección por la sensibilidad y moderación, contrario al Barroco en el que se acentuó la inestabilidad, el movimiento dinámico y las composiciones se basaban en escalas grandiosas.

En la polifonía renacentista todas las voces tenían la misma importancia, es decir, que al cantar una de ellas tenía su propia melodía y ritmo, la armonía la hacían las voces interpuestas. Podemos observarlo en el ejemplo siguiente, extracto de una composición de John Dunstable.

Ilustración # 4: Polifonía renacentista

John Dunstable (c.1390-c1453)

Altus
Quam pul - chra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in de - li -

Tenor
Quam pul - chra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in de - li -

Bassus
Quam pul - chra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in de - li -

Fuente: Universidad de Málaga (s.f.) John Dunstable: *Quam Pulchra es*.

Al final del Renacimiento y principios del Barroco los compositores destacan una voz principal, utilizaron el bajo como soporte y reducen las voces intermedias, dicho de otra manera, ya no tenían una línea melódica independiente y entonces aparecen los acordes. Aparecía una partitura con dos claves, la superior era para el instrumento agudo como el violín o voz, la clave del bajo la tocaba un instrumento grave como la viola da gamba o el fagote, por ejemplo. También había un instrumento como el clavecín o el órgano que tocaba el bajo con la mano izquierda y con la derecha improvisaba a modo de rellenar la armonía, el compositor también ponía anotaciones que servían de guía. A esta acción que realizaban los instrumentos polifónicos se le llamó bajo continuo, que fue una de las características del período Barroco. Los clavecinistas en ese entonces hicieron algo parecido a lo que hoy en día hacen los músicos de jazz, tener una línea melódica, tener definido los cambios armónicos e improvisar. El siguiente ejemplo es el Madrigal *Amarilli*

mia Bella de Giulio Caccini puede mostrar el bajo continuo cifrado, la melodía es la superior y la que la voz canta y las voces intermedias son reducidas a acordes y el bajo continuo se sitúa en el pentagrama más bajo y contiene los cifrados.

Ilustración # 5: Bajo continuo cifrado

The image shows a musical score for a basso continuo. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The bass staff contains figured bass notation, which is a sequence of numbers and accidentals representing fingerings and intervals. The figures are: 6, 5, 11, #10, 14, 7, 6, 11, #10. The treble staff contains chords and melodic lines corresponding to the figures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Fuente: Fernández (s.f.)

El agregar texto a la voz principal para que se destacara fue uno de los motivos del nacimiento de la ópera, Claudio Monteverdi compone la primera ópera: *Orfeo* que se estrena en 1607.

Los compositores se enfocan en la utilización de las escalas modales jónica y eólica, las que ahora llamamos mayores y menores, dejando poco a poco atrás las demás. Johann Sebastian Bach compone el *Clave Bien Temperado* en donde escribe un Preludio y Fuga en cada tonalidad mayor y menor. Los músicos desarrollan secuencias relacionadas o contrastantes que propició que las obras se volvieran más largas sin perder unidad ni continuidad.

c. Diferentes estilos europeos. Los compositores de Italia, Francia y Alemania crean sus propios estilos nacionales, por ejemplo, Bach siendo alemán compuso varias obras, como el *Concierto Italiano*, que significa que fue escrito utilizando el estilo italiano, también escribió las *Suites Francesas* y las *Suites Inglesas*. Es por esta razón que un instrumentista debe tomar en cuenta no solamente el carácter propio de cada compositor, sino que fue escrito a partir de otro estilo (italiano, por ejemplo), el intérprete debe investigar en qué momento de la vida del compositor fue escrito y en qué circunstancias se encontraba el mismo. Es recomendable que el intérprete escuche a reconocidos pianistas y clavecinistas y sepa un poco del entorno de los compositores a quienes va a interpretar.

En mi entrevista con la Licenciada Zoila Luz García Salas (2018), me expresó que Bach fue un compositor alemán, director de capilla, es decir, que era contratado para escribir música sacra, teniendo esto en cuenta la ejecución debe ser un poco más exacta, con menos libertad en el *tempo*, respetando lo que está escrito. Esto no significa que solamente haya escrito música para la iglesia, pero sí en su gran mayoría, recomiendo escuchar su misa en si menor. Bach también componía con propósitos de enseñanza, es decir que si tenía un alumno escribía una *Invencción a dos Voces* para enseñarle. Händel a pesar de también ser alemán, vivió gran parte de su vida en Inglaterra y lo contrataron para trabajar para los reyes, dedicando la mayor parte de sus composiciones a bailes o reuniones reales y si escuchamos su música, él tiene un estilo diferente. Händel escribió *Watermusic*, música para ser interpretada por una orquesta en una embarcación mientras los reyes viajaban por el Támesis. En Alemania fue en donde más se desarrolló la música, hubo muchos compositores, que actualmente no se mencionan mucho.

La pianista García (2018) también comentó que la mayor parte de los compositores italianos escribían óperas, *concertos grossos*, sonatas para músico solista que eran obras para entretener y poner en evidencia el virtuosismo del instrumentista. Antonio Vivaldi, también italiano, era sacerdote, a pesar de tener un espíritu abierto sus obras son más sobrias.

Los compositores franceses tenían la particularidad de componer muchas danzas, las cuales generan más movimiento, por ejemplo la Suite Orquestal *Les Indes Galantes* de Rameau, quien trabajó para la corte francesa escribiendo bailes para la nobleza, en su mayoría suites o danzas, que tenían mucho ornamento y fueron pensadas para tener una

sincronización con los saludos y las vueltas de los bailes. Couperin formó la escuela del clavecinismo francés, también perteneció a la corte del rey, las personas querían presumir de la cercanía con la nobleza, anhelaban pertenecer a un mundo de aristocracia y les gustaba la ostentación, por eso manejaban la música de otra forma, un tanto más liviana y frívola, imaginemos a los nobles escuchando música mientras paseaban en sus jardines. El medio social en el que se desenvuelve el compositor, el motivo por el que escribía ya fuera para la corte o para el clero y conocer sobre su personalidad influencia en el carácter que un intérprete debe dar a una obra musical.

d. Enfoque de la música y sus creadores. Durante el período Barroco se desarrolla la música tanto orientada a lo sacro (oratorio) como a lo secular (ópera). Al componer tanto música vocal como instrumental o música de cámara como de orquesta demuestra que fue una época de contrastes. Se empieza a dar más énfasis a los instrumentos, contrario al Renacimiento que se enfocaba más en las voces. En la música se utilizaban introducciones, transiciones interludios, desarrollos, reexposiciones y conclusiones en sus obras y era considerada un medio para comunicar emociones, pasiones y afectos específicos como la ópera.

Como se empieza a dar más prioridad a lo instrumental que a lo vocal es cuando empiezan a fabricar gran cantidad de instrumentos. Como una cosa trae a otra, nace la orquesta que contaba con alrededor de veinticinco músicos. El clavecinista era quien las dirigía, se colocaba al centro con su instrumento para que todos le pudieran escuchar, ya que por sus cuerdas pulsadas no tenía una mayor proyección sonora.

El siguiente cuadro muestra a los más reconocidos compositores de cada etapa del período y al país de origen que pertenecen.

Tabla # 2: Compositores relevantes del período Barroco

| ORIGEN | COMPOSITOR | ETAPA DEL BARROCO |
|------------|----------------------|-------------------|
| Italia | Giovanni Gabrieli | Barroco Temprano |
| Italia | Claudio Monteverdi | Barroco Temprano |
| Italia | Jean Baptiste Lully | Barroco Medio |
| Italia | Alessandro Scarlatti | Barroco Medio |
| Inglaterra | Henry Purcell | Barroco Medio |

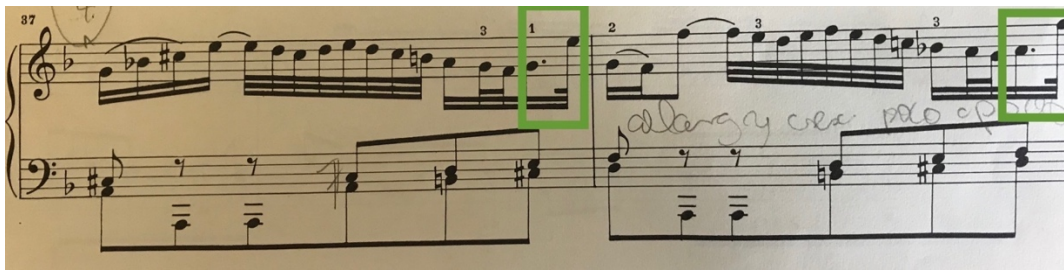
CONTINUACIÓN TABLA # 2

| ORIGEN | COMPOSITOR | ETAPA DEL BARROCO |
|----------|---|-------------------|
| Italia | Arcangelo Corelli | Barroco Tardío |
| Italia | Antonio Vivaldi | Barroco Tardío |
| Italia | Domenico Scarlatti (vivió en España) | Barroco Tardío |
| Italia | Giovanni Battista Pergolesi | Barroco Tardío |
| Alemania | Georg Friedrich Händel (vivió en Inglaterra) | Barroco Tardío |
| Alemania | Johann Sebastian Bach | Barroco Tardío |
| Alemania | Georg Philipp Telemann | Barroco Tardío |
| Francia | Jean Philippe Rameau | Barroco Tardío |
| Francia | Francois Couperin | Barroco Tardío |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

e. Características compositivas. Para la ejecución de obras barrocas al clavecín debe considerarse que el intérprete tenía libertades en donde la improvisación era obligatoria, a excepción de la música francesa, en la actualidad ya no se acostumbra esta modalidad, se perdió desde el período clásico. Kurt Rottmann (1960) afirma en su libro *La Interpretación de la Música Barroca* que los compositores utilizaban las síncopas, pausas y apoyaturas como medio para modificar el ritmo rígido. En la mayoría de obras no indicaban el *tempo*, solamente en algunas italianas en las cuales aparecen las marcas de *adagios*, *prestos* y *allegros*, entre otros. Rottman (1960), menciona que Fritz Rothschild en su libro *The Lost Tradition in Music* que el *tempo* se determinaba por las figuras rítmicas que aparecían en toda la obra. Si una composición en su generalidad tenía blancas, negras y corcheas se tocaba más rápido que si tenía semicorcheas o fusas en su mayoría. En mi experiencia personal como estudiante, aprendí que la música barroca debe tener un ritmo exacto y solamente se hacen *ritardandos* al final de las obras. Pero después de profundizar en la interpretación de esta época encontré que se utiliza el *tempo rubato*, para que haya cierta flexibilidad rítmica y obtener signos de expresividad, obviamente este *rubato* es muy diferente al empleado en el período Romántico (González, s.f.). Este es más sobrio y generalmente solo se alargaban un poco más las notas con puntillo a las que les seguían notas cortas, por ejemplo en el *Andante* del *Concierto Italiano* de J.S. Bach. En la siguiente imagen observamos la nota con punto, y le sigue una nota mucho más corta, la nota con punto se interpreta un tanto más larga.

Ilustración # 6: Notas con puntillo que se alargan



Fuente: J.S. Bach. *Concierto Italiano*, Andante, compás 37 y 38

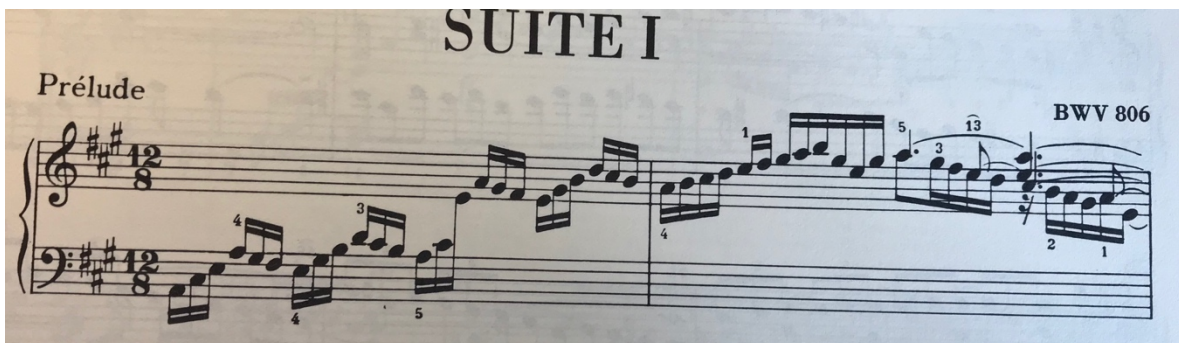
f. Dinámicas sonoras. La música barroca generalmente no contaba con indicaciones de dinámica, ya que hubiera sido inútil ejecutar un *forte* o un *piano* en el clavecín, sin embargo se encontraron algunas indicaciones, porque estaba concebido para ser tocado en el clavicordio. Cuando un pianista interpreta una obra de este período no significa que no haga dinámicas, también debemos aprovechar las ventajas con las que ahora contamos los pianistas, pero debemos hacerlas siempre dentro de un límite, sin exagerar, para poder guardar el estilo de la época. En el piano se pueden diferenciar muy bien las diferentes voces, por ejemplo en las fugas o invenciones de Bach y lograr resaltar cada una de ellas y al mismo tiempo lograr un diálogo entre las mismas. A continuación, un ejemplo de una fuga a 4 voces de Bach, en la cual marco con diferente color las voces que deben ser resaltadas.

Ilustración # 7: Melodía en diferentes voces

Fuente: J.S. Bach. *Fuga XIV BWV 859 en Fa # menor* "Das Wohltemperirte Klavier" Libro 1, compás 1 al 7

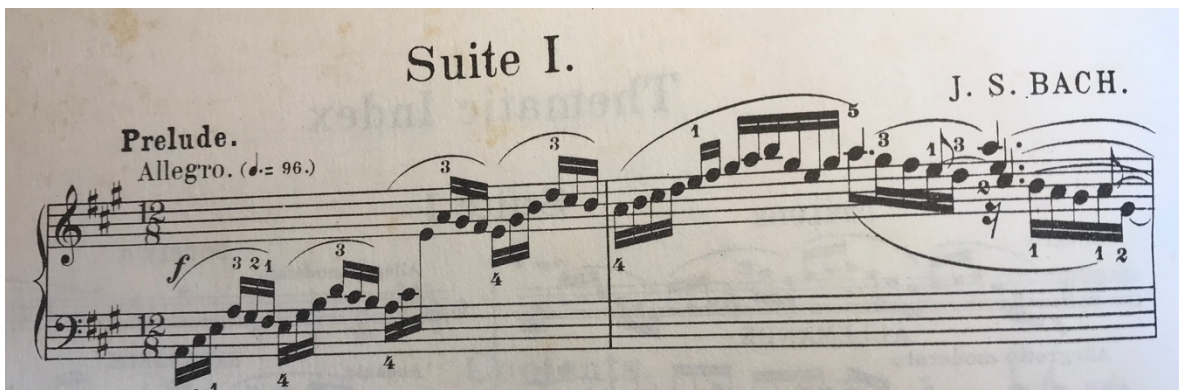
g. Fraseos, *Staccatos*, *Portatos* y las diferentes ediciones. En una edición como la Urtext, las frases no están escritas como en las ediciones educativas como la Schirmer, entonces el estudiante según su nivel debe consultar ediciones que lo ilustren mejor; a continuación se muestran las imágenes que lo documentan.

Ilustración # 8: Edición Urtext sin frases marcadas



Fuente: J.S. Bach *Suite Inglesa 1, BWV 806*.

Ilustración # 9: Edición Schirmer con frases marcadas

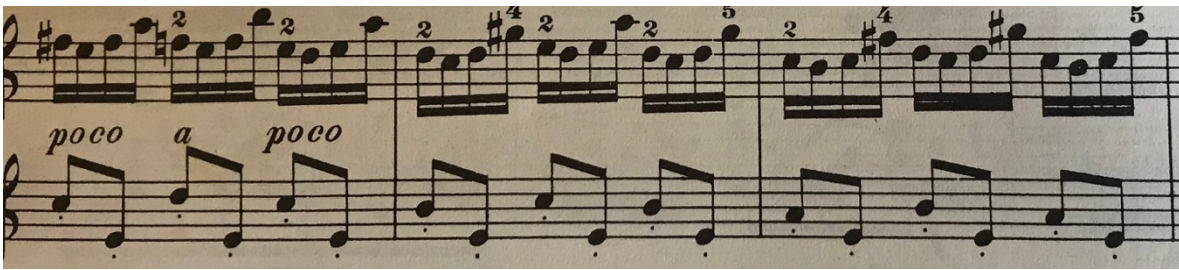


Fuente: J.S. Bach. *Suite Inglesa 1, BWV 806*

En Bach también se utilizan *portatos*, aunque no hayan sido escritos, pero los clavecinistas de la época sí los ejecutaban. Es por esta razón que vuelvo a resaltar que el estudiante avanzado debe comparar diferentes ediciones y escuchar a pianistas de trascendencia para tener un juicio crítico. A continuación vemos que Schirmer coloca el

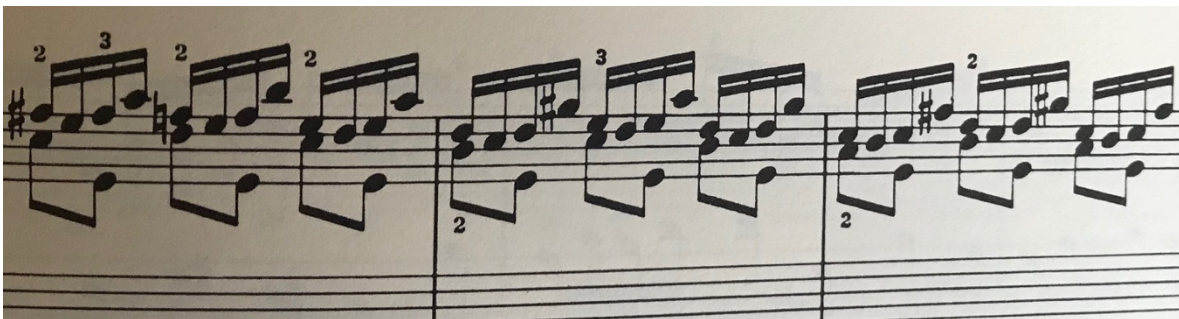
punto de *stacatto* en su partitura, que a pesar de estar escrito como un *stacatto* se toca como un *portato*, mientras que Urtext no escribe nada sobre sus corcheas. Abajo el extracto del *Preludio* de la *Suite Inglesa II* de J.S. Bach según cada edición.

Ilustración # 10: Edición Schirmer con portatos marcados



Fuente: J.S. Bach. Extracto del *Preludio de Suite Inglesa 2 BWV 807*

Ilustración # 11: Edición Urtext sin marcar portatos



Fuente: J.S. Bach. Extracto del *Preludio de Suite Inglesa 2 BWV 807*

h. Ornamentaciones. En cuanto a las ornamentaciones el intérprete de la época las ejecutaba aunque no estuviesen escritas siguiendo las normas convencionales del momento (González, s.f.). Hubo una época en que los clavecinistas empezaron a exagerar las ornamentaciones, es cuando los compositores empezaron a hacer tratados y tablas explicativas de las mismas para que fueran interpretados tal y como ellos querían. Los mordentes pueden ir hacia arriba o hacia abajo, cuando una melodía se dirige hacia abajo el mordente va hacia arriba y viceversa; se relaciona la direccionalidad de la melodía para que no choque o pase desapercibido. Los mordentes se tocan rápido y se representan por signos o con notas pequeñas. En las partituras actuales los ornamentos han sido colocados por los editores.

Ilustración # 12: Mordentes



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Los trinos del Barroco se comienzan desde la nota auxiliar y dura el tiempo de la nota real, vale el tiempo íntegro de la nota. Se hace una detención en el trino cuando la nota trinada lleva puntillo. (*Aula Virtual* 2013)

Ilustración # 13: Trinos



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Los trinos también se utilizaban cuando había notas muy largas, para que hiciera una función de pedal. Algunos pueden llevar preparación, resolución y ambos. (*Aula Virtual* 2013)

Ilustración # 14: Trinos con preparación, resolución o ambos

a) Preparación: 

b) Resolución: 

c) Prepar. y resol.: 

Fuente: *Aula virtual* (2013)

Los grupetos se ejecutan con rapidez e igualdad sobre el tiempo real de la nota, se empieza por la nota real y luego las notas auxiliares superiores e inferiores, los hay descendentes o ascendentes (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 15: Grupeto descendente y ascendente

Grupeto descendente Grupeto ascendente



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Se debe tomar en cuenta también la nota que viene después, por lo tanto si el grupeto está colocado entre dos notas iguales, después de la primera nota real por la que empieza el grupeto resuelve en la segunda nota real (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 16: Grupeto entre notas iguales



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Si el grupeto está colocado entre dos notas diferentes, la primera nota real se ejecuta y el grupeto concluye en la misma nota real (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 17: Grupeto entre notas diferentes



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Si el grupeto está sobre una nota con puntillo o entre notas iguales ligadas, después de la nota real se ejecuta el grupeto y debe coincidir con la última nota del grupeto con puntillo o bien la segunda nota ligada que adquirirá el valor real (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 18: Grupeto sobre nota con puntillo o notas iguales ligadas



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Las apoyaturas se escriben con notas pequeñas que preceden a la nota principal, se ejecuta sobre el tiempo de la nota principal, le roba tiempo y toma la mitad de su valor si la nota principal es divisible en mitades. El ejemplo está en la siguiente figura (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 19: Apoyaturas



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Ahora bien, si la nota principal se divide en tercios, la apoyatura toma dos tercios de su valor, el ejemplo se da en la siguiente figura (Aula Virtual 2013).

Ilustración # 20: Apoyatura en tiempos ternarios



Fuente: *Aula virtual* (2013)

*En este caso, 6/8 es un compás binario, porque la división natural de la blanca con punto es la negra con punto y es por ello que se tomará como binario.

Si la nota principal está ligada con otra igual o tuviera un silencio se interpreta como está en la figura 21 (Aula Virtual 2013).

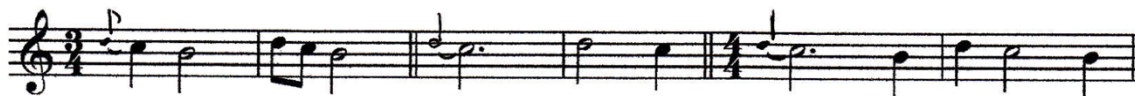
Ilustración # 21: Apoyatura con nota principal ligada



Fuente: *Aula virtual* (2013)

A finales del barroco los compositores son más explícitos y la apoyatura la escriben con la duración exacta (Aula Virtual 2013), así como vemos en el ejemplo de la figura 22.

Ilustración # 22: Apoyatura escrita con duración exacta



Fuente: *Aula virtual* (2013)

La apoyatura breve es representada por una corchea o semicorchea pequeña que tiene una línea atravesada, su ejecución es rápida y roba tiempo de la nota principal (*Aula Virtual* 2013).

Ilustración # 23: Apoyatura breve



Fuente: *Aula virtual* (2013)

Otro aspecto que causa controversia es si uno debe tocar en el piano las obras del período Barroco con pedal, Sandor (1981) opina que uno debe utilizar todos los recursos que el piano tiene, está a favor de utilizarlo porque se deben utilizar todo lo que el instrumento tiene para crear un buen sonido y se justifica con el hecho que los pedales se hicieron porque era un requerimiento y deseo por parte de los compositores. En mi opinión, para interpretar un compositor Barroco no debe utilizarse el pedal, solamente en algunos lugares para dar color. Generalmente no hay muchos saltos, la línea melódica se mueve muy frecuentemente con intervalos menores y el *legato* puede realizarse solamente con los dedos. Hay tantos intervalos de segundas que empañarían la claridad que es propia de la época; se debe considerar que en los acompañamientos de la mano izquierda tampoco hay saltos como en un Chopin por ejemplo, lo cual no merece la pena utilización del pedal y a la vez se guarda el estilo de la época.

2. Período Clásico

a. Características generales. El periodo Clásico de la música europea comienza después del Barroco, inicia con la muerte de Bach en el año 1750 y termina en 1827 con la muerte de Beethoven, aunque hay otros que opinan que acaba en 1810. El apogeo del estilo Clásico estriba entre 1760 y 1780 (*Enciclopedia Características* 2017). Al igual que el Barroco, el Clacisismo se puede dividir en dos períodos, el Clasicismo Temprano de 1750 a 1760 y el Clasicismo Tardío de 1760 a 1827, que abarca las obras de madurez de Beethoven y Haydn. En 1789 con la Revolución Francesa se sienta un precedente sobre las monarquías absolutas y surge la burguesía que se convierte en la clase social más importante. Se produce un cambio de pensamiento donde domina la razón y la reflexión, ya que existe la necesidad de salir del oscurantismo a través de métodos científicos, con estas nuevas ideas se inicia a mediados del siglo XVIII la época de la Ilustración. La característica principal de esta es que defiende la idea de perfección de la realidad, dicho en otras palabras, el mundo es visto como una organización perfecta y bella.

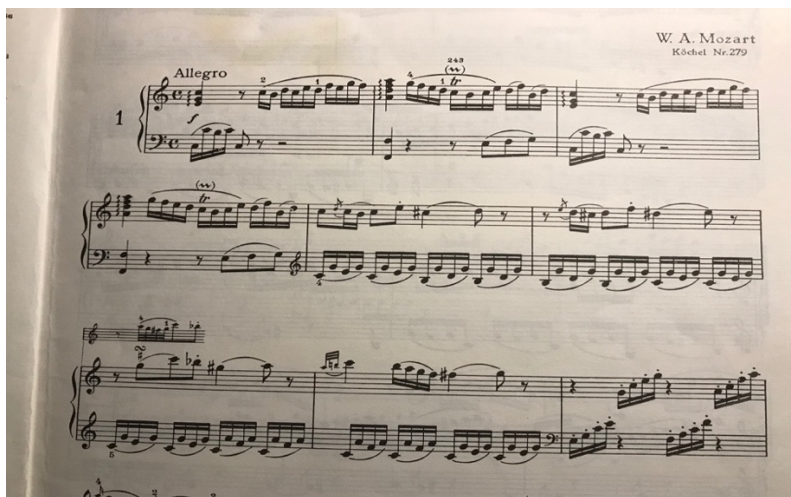
Lo religioso pasa a un segundo plano, se le da más relevancia a los relatos mitológicos y a los sentimientos de las personas. Por eso surge la *Ópera Bufo*, que aborda temas cotidianos de carácter cómico o sentimental utilizando el idioma del país (*Enciclopedia de Características*, 2017). Los recitativos son reemplazados por partes habladas y se introduce el Ballet a la ópera.

El mecenazgo empieza a desaparecer, Wolfgang Amadeus Mozart fue el primero en revelarse a ello a pesar de la presión que su progenitor le ejercía, él quería escribir lo que su corazón en ese momento tenía necesidad de expresar y no lo que otros le pedían, ya fuera por la nobleza o la iglesia. Gracias a la Declaración de los Derechos del Hombre en 1789, los compositores empiezan a ocupar un lugar en la sociedad burguesa, dejan de ser empleados y se vuelven independientes, por ello comienzan los conciertos públicos. Mozart trabajó como músico independiente, mientras que Haydn también estuvo a servicio de la corte. Todos estos cambios propician los conservatorios, ya la música no se enseña solamente en los centros religiosos (Benlloch, 2009).

b. Formas musicales. Empieza a desaparecer la *Suite Coral*, el *Preludio*, la *Fuga*, el *Concerto Grosso*, la *Tocatta* y aparecen la *Sinfonía*, la *Sonata*, el *Concierto para Solista*, los *Cuartetos*, *Tríos* y *Quintetos* (Histoclásica, 2015). Durante el Barroco, Domenico Scarlatti también escribió sonatas con una forma binaria con repeticiones en un movimiento, también llamadas *Essercizii per gravicembalo*. Son muy diferentes a la *Sonata Clásica*, la cual consta de tres movimientos, rápido - lento - rápido. El primer movimiento tiene una forma básica que es: exposición, desarrollo y reexposición. Estas tenían como propósito ser tocadas en privado y después de haber sido presentadas, para uso pedagógico. La orquesta evoluciona, ya que tiene secciones de cuerdas, vientos y percusión, predomina la música instrumental. Con el tiempo los movimientos de las sonatas se hacen más extensos y pueden llegar a ser de cuatro movimientos. En esta época se buscó que la música fuera accesible a todos los sectores sociales y ya no fuera solamente para la élite, esta fue una de las razones para que fuera más sencilla y comprensible.

c. Características musicales y sus creadores. La música es sobria, elegante y equilibrada, utiliza armonías y progresiones simples y claras, las disonancias se preparan y resuelven, el estilo es homófono o vertical y desaparece el bajo continuo. Los ritmos no buscan un contraste, son regulares y unitarios, como se puede observar en este ejemplo de la *Sonata en Do Mayor KV.279* de Mozart.

Ilustración # 24: Sonata de forma sobria con ritmos sin contrastes



Fuente: Mozart: *Sonata en Do Mayor KV 279*. Compás 1 al 9

Los compositores para piano más famosos de este período se presentan en la siguiente tabla.

Tabla # 3: Compositores relevantes del período Clásico

| ORIGEN | COMPOSITOR | AÑO DE NACIMIENTO Y MUERTE |
|--------------------------------|---------------------------|----------------------------|
| Alemania | Carl Philipp Emanuel Bach | 1714-1788 |
| España | Antonio Soler y Ramos | 1729-1783 |
| Austria nacionalizado inglés | Joseph Haydn | 1732-1809 |
| Alemania (vivió en Inglaterra) | Johann Christian Bach | 1735-1782 |
| Italia (vivió en Austria) | Antonio Salieri | 1750-1825 |
| Italia | Muzio Clementi | 1752-1832 |
| Austria | Wolfgang Amadeus Mozart | 1756-1791 |
| Alemania | Ludwig van Beethoven | 1770-1827 |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

El elemento más importante de la música es la melodía, tiene direccionalidad y el tema está relacionado a esta, al mismo tiempo el tema está compuesto por motivos los cuales se desarrollan durante la obra. Las frases están bien estructuradas y simétricas, constan de pregunta y respuesta, cada una de ellas del mismo tamaño, generalmente de cuatro compases cada una de ellas y algunas veces de tres o cinco. Las melodías por lo general escritas en tonalidad mayor se iban al modo menor. La modulación se considera una “disonancia” que necesita resolver. Por lo general, las obras empiezan con una tónica, luego se dirigen a la subdominante, después a la dominante y regresan a la tónica, es decir, I, IV, V, I. Se podría describir como relajación – tensión – relajación. La armonía utilizada siempre es muy parecida, ya que suele basarse en la tríada de la tónica.

En la música los silencios recobran importancia y me refiero a aquellos que aparecen en todas las voces a la vez, estos forman parte de la melodía y se utilizan para comunicar algo, provocar suspenso o para tomar un respiro. En el Clasicismo se improvisan las cadencias de los conciertos para instrumento solista, en ellas se pretende demostrar el virtuosismo del intérprete. Algunas cadencias de los compositores fueron escritas posteriormente y se tiene acceso a las mismas, pero si otro pianista tocaba, se valía de su habilidad creativa, compositiva y técnica.

Mozart fue el primer compositor *freelance*, es decir, que quiso trabajar independientemente, no quiso componer para el arzobispado. Él quería escribir lo que saliera de su corazón en el momento en que tuviera la inspiración, además se oponía a ser un sirviente, por eso decide viajar a Viena por su propia cuenta y sin un mecenas que lo patrocine. Se casa con Constanza a escondidas del padre, estos signos demuestran que fue un hombre muy determinado y resuelto desde joven, poseía gran seguridad en sí mismo la cual proyecta en su música. El carácter de su música es liviana, característico el sonido perlado y sus *staccatos* un tanto picarescos. Mozart un hombre que a pesar de la soledad y pobreza mostraba en sus cartas la fe y su sentido del humor, así también lo reflejan sus composiciones. A pesar de los contrastes de dinámica que utiliza, son pocas las obras en las que refleja tristeza, angustia o desesperación, las *Fantasías KV 397 y KV 475* son algunas de ellas, ambas escritas en tonalidad menor.

En contraste con Beethoven, quien a pesar de ser bromista también tenía cambios de humor muy repentinos, lo que se evidencia en su música. Personalmente lo percibo con un carácter pesimista, de esperarse por la tristeza e impotencia que le causaba su sordera. Emplea muchos súbitos en las dinámicas del sonido, su música está llena de contrastes extremos, muestra ternura, tristeza o arrebatos en una misma obra. En el *Rondó Die Wut über den Verlorenen Groschen (El Disgusto por la Moneda Extraviada)*, muestra su enojo y el arrebato emocional que sentía. Beethoven pone nombre a muchas de sus obras, así como a la mencionada, que es a lo que ahora llamamos música programática, saber esto ayuda al intérprete a ejecutar mejor una obra musical. Otro ejemplo es su *Sonata Lex Adieux* que muestra la despedida en el primer movimiento, la ausencia en el segundo y el retorno en el tercero de su amigo y mecenas el archiduque Rodolfo de Viena, se puede sentir tan intensamente el dolor que siente, luego esa soledad y por último una gran felicidad.

d. Dinámicas sonoras. Las dinámicas son una herramienta fundamental para expresar sentimientos y sensaciones, se utiliza el *crescendo* y *diminuendo* (Feterman, 2008), para esta época ya está el piano para poderlo realizar. Los primeros pianofortes tenían un timbre más parecido al del clave que al del piano moderno, no tenían la misma potencia sonora ni la extensión dinámica del piano actual. En la entrevista que realiza Juan Manuel Abras al maestro Ingomar Reiner en 2015, explica el erudito sobre el tema, que los matices escritos eran los generales y que muchos otros los ejecutaba el intérprete durante la ejecución como se acostumbraba en la época, pero que nunca estuvieron escritos. Esto puede compararse con los adornos del Barroco, en donde los clavecinistas los improvisaban a como se acostumbraba en la época.

Mozart y Haydn al escribir un *sf* que ahora es un *sforzato* para ellos equivalía a un *súbito forte*, cuando escribían un *sfz* (*rinforzando*) significaba un *crescendo* rápido, el *pp* significaba generalmente *più piano* pero en el sentido de *decrescendo*. El *fp* podría haber significado un *diminuendo* y solamente si estaba un *ppp* significaba *pianissimo*. Esto demuestra que la música estaba colmada de contrastes y colores, con cambios abruptos de expresión.

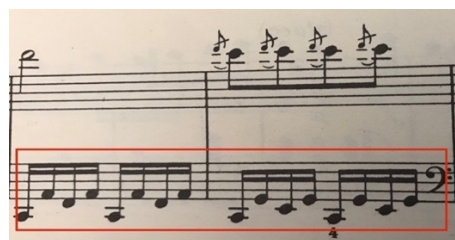
Es oportuno que se consulten varias ediciones, ya que Urtext publica fielmente lo que el compositor escribió, otras ediciones bien respaldadas exponen lo que se acostumbraba a hacer durante la ejecución; aquí ya entra un poco el sello de cada intérprete y su juicio crítico. Debe tenerse presente que un *forte* de Mozart no es el mismo que uno de Beethoven, quien utiliza matices más exagerados, debido a que está ante la puerta del romanticismo.

Las primeras obras de Haydn y Mozart fueron escritas para el clave, por ende no tenían escritas las dinámicas, esto no significa que los compositores hubieran querido una interpretación plana de sus obras. Aquí es en donde entra el discernimiento y toma de decisiones del intérprete para determinar hasta dónde hacer las dinámicas.

e. Ornamentación. Durante este período se elimina en gran medida la ornamentación barroca, aunque en las melodías lentas tendieron a utilizarla. Algunas veces emplean la apoyatura, apoyatura breve, treceillos, grupetos y, sobre todo, trinos los cuales inician generalmente con la nota superior, tomar en cuenta la armonía es necesario. Mozart escribió todas sus ornamentaciones y por ello no es recomendable improvisarlas en sus obras. Las apoyaturas se tocan antes para que la nota principal se toque con el acompañamiento. Mozart utilizó un pianoforte de acción vienesa de Stein, tenía una mayor sensibilidad al tacto, aún más sensible que los pianos modernos. Este pianoforte producía un sonido más articulado y claro, un detalle que el intérprete debe tener presente. A través de la técnica ha de lograrse el sonido peculiar de cada compositor. Entre Haydn y Mozart hubo diferencias, ya que en las primeras obras de Haydn su ornamentación tenía más libertad y prevalece la influencia del Barroco; por otro lado, Mozart emplea distintos adornos de una manera más ordenada y coherente. (Yáñez, s.f.)

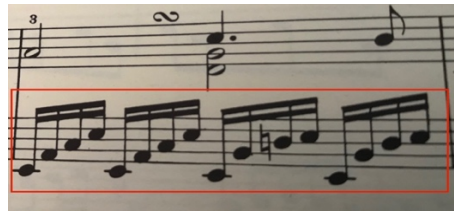
f. Ritmo, acompañamiento y tempos. El ritmo de este período tiene un carácter regular, una pulsación constante de corcheas o semicorcheas en el acompañamiento a manera de realzar la melodía. Hubo dos tipos de compases, los binarios y los ternarios. Beethoven utilizó muchos acentos asimétricos, síncopas. Para los acompañamientos dividieron los acordes y emplearon varias formas para hacerlo: *Bajos Alberti*, acordes arpegiados de manera sucesiva, *Basso di Murky* y los acordes repetidos en corcheas o semicorcheas. Estos acompañamientos deben ejecutarse con una mucha menor sonoridad que la melodía (Enciclopedia Musical, Música en México, 2015). En las siguientes figuras observamos ejemplos de los acompañamientos empleados en el período clásico.

Ilustración # 25 : Bajo de *Alberti*



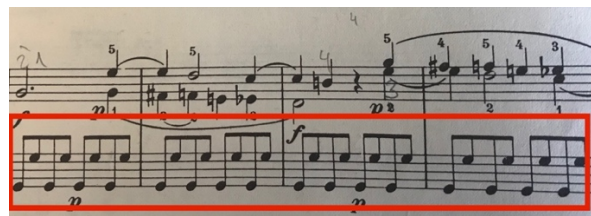
Fuente: Wolfgang A. Mozart *Sonata KV 331*, Coda compás 17 a 18

Ilustración # 26: Acordes arpegiados



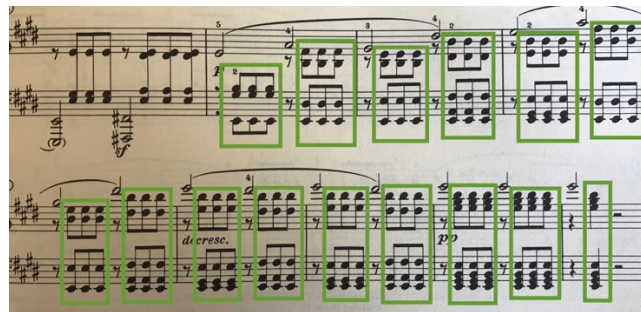
Fuente: Beethoven, *Sonata # 2 op.2*, Rondó compás 134

Ilustración # 27: *Basso di Murki*



Fuente: Mozart, *Sonata KV457*, 1er movimiento, compás 9 al 12

Ilustración # 28: Acordes repetidos en corcheas o semicorcheas



Fuente: Beethoven, *Sonata op. 14 No 1*, 1er movimiento, compás 155 a 162

En el período clásico también se utilizaba el *tempo rubato* o tiempo robado, con mayor medida que en el Barroco y menor medida que en el Romántico. Los tempos ya se empiezan a escribir, generalmente en idioma italiano, puesto que Italia fue un país que influyó musicalmente durante el Barroco. El *tempo* suele ser una aproximación a lo que está escrito, el intérprete debe tomar en cuenta la escritura de la pieza y decidir al final. En el Clásico el fraseo está escrito, el cual explica la acentuación o énfasis que se requiere.

g. Uso de los pedales. A mi criterio, en composiciones de esta época sí se utiliza el pedal *sustain* o de resonancia, contrario a su uso en obras de Scarlatti o Bach, en donde idealmente se debe lograr el *legato* y fraseo solamente con los dedos. Haydn escribió en una de sus últimas sonatas para teclado indicaciones para usar el pedal de resonancia, no hay que olvidar que fue Beethoven quien lo requirió a los constructores de pianos. Muy seguro es que Mozart también se valiera del mismo, aunque no lo escribiera. Teniendo en cuenta que el piano actual tiene más resonancia que el del siglo XVIII, en lo personal el pedal *sustain* debe utilizarse sutilmente, para dar color sobre todo en compositores como Haydn y Mozart. Aunque la música de Beethoven lo requiere más. El pedal izquierdo actual, *una corda*, no existía como tal, pero los pianofortes sí contaban con un mecanismo similar, que hacía la función de este pedal. Aunque Mozart o Haydn no escribieran anotaciones para emplearlo, seguramente sí lo hicieron.

3. Período Romántico

a. Características generales. El Romanticismo abarca aproximadamente desde 1815 hasta 1880 en Europa Occidental. Entre sus características está el egocentrismo, el hombre se centra en sus propios sentimientos, el ser humano es la imagen de Dios, convirtiéndose en singular y universal. Exaltan lo bello y lo ideal, se identifican con la naturaleza, que consideran como una fuerza vital que se encuentra por encima de los propósitos del ser humano. La libertad absoluta es otra característica del período, el hombre se considera como un ser libre y buscador de la verdad (Enciclopedia Características 2017). La Revolución Francesa ocurrida en el siglo anterior, propició una transformación de las estructuras económicas y sociales. En el orden social se reconoce la igualdad entre todos los hombres, en el político se distingue por la libertad individual, estableciendo la soberanía popular, económicamente aparece el libre comercio e industria, todos pagan impuestos sin distinción.

La burguesía adquiere el poder y todo ello conduce a una revalorización de la personalidad, se empieza a ansiar la libertad. El individualismo obtiene importancia, fruto de la industrialización que provoca la pérdida de las raíces tradicionales. Consideran, contrario al siglo anterior, que la razón no puede explicar del todo la realidad, la imaginación,

el instinto y la intuición toman un papel importante. Las crisis políticas e intelectuales hacen que el hombre evada la realidad a través de la música, ya que es un medio para expresar sus sentimientos y hacer partícipe al público de sus ideas. Al ser la libertad anhelada, la música se convierte en libre expresión de la mayoría de las clases sociales, la burguesía adopta el lenguaje sinfónico y la nobleza la ópera. En el Romanticismo se ama al amor por el amor mismo y a través del mismo, puede existir una fusión del ser humano con Dios.

Se abandonan las reglas de la composición clásica, predomina la modulación constante y los cambios armónicos, buscando crear contrastes que causan una sensación de inestabilidad en el oyente. Se toma el ritmo de las danzas folklóricas, la melodía no tiene el papel protagonista, es el ritmo el protagonista. De allí nace el Nacionalismo. El artista comunica y expresa sus sentimientos como un *yo individual y libre*. Tienen la tendencia de conservar las obras de larga duración, así como la Sonata y la Sinfonía, la cual pasa a convertirse en *Poema Sinfónico*, ya que trata de expresar su estado de ánimo, describir la realidad o contar algo y ya no música pura.

b. Formas musicales para piano. Se abandonan las formas musicales clásicas y crean nuevas formas cortas y libres para piano, con las que se pretende expresar los caracteres románticos. Básicamente no es importante mantener una forma determinada, sino se desea expresar sentimientos, utilizaron formas cortas. Según Octavio (2013) es así como emergen:

- 1) Nocturno: pieza corta de carácter poético y lírico, destinada a tocarse por la noche, alcanza su auge con Chopin.
- 2) Impromptu: su origen durante el romántico, designada a una obra corta instrumental, generalmente escrita para piano, compuesta en forma de *Lied*, regularmente A-B-A. Schubert, Chopin, Schumann y Fauré escribieron impromptus con gran maestría.
- 3) Vals: Su origen fue en el siglo XVIII, pero durante el romántico se convierte en el baile de salón más popular, emplea un compás de $\frac{3}{4}$ y es de carácter variable.

Algunos compositores que escribieron en esta forma musical para piano fueron Chopin, Liszt y para orquesta Johann Strauss y P.I. Tchaicovsky entre otros. (Enciclopedia Musical Melómanos, s.f.).

- 4) Fantasía: su origen en el siglo XVI, su desarrollo definitivo durante el Romántico, es una pieza instrumental donde el compositor da rienda suelta a la imaginación e improvisación, no se restringe a una forma convencional.
- 5) Balada: para este período, el término fue utilizado para pieza de carácter instrumental con estilo narrativo, utilizado por Chopin la primera vez, compuso 4 de ellas. Más adelante son designadas para obras orquestales de carácter programático.
- 6) Preludio: al inicio eran improvisaciones que hacían los instrumentistas con fines de afinación de sus instrumentos. En el Siglo XVIII eran pequeñas piezas que antecedían a otra, como *Preludio y Fuga* en el Barroco. En el Clásico se fue perdiendo y en el Romántico vuelve otra vez y se utiliza tanto como prelude con fuga o como pieza independiente, generalmente para piano. Chopin escribió 24 de ellos.
- 7) Estudio: es una pieza instrumental pensada para ejercitar y vencer ciertas dificultades técnicas. Chopin y Liszt no se limitaron a que fueran aburridos, sino que también por su belleza fueran ejecutadas en recitales.
- 8) *Intermezzo*: significa intermedio en italiano, término que ya se utilizaba desde el siglo XVI. En el período Romántico se refiere a una pieza corta.

- 9) Barcarola: se refiere al canto de los gondoleros venecianos, tiene un compás de 6/8, de tiempo *moderato*. Puede ser instrumental o vocal y suelen ser emotivas y nostálgicas. Chopin y Mendelssohn escribieron para piano algunas de ellas.
- 10) Canción sin Palabras: Felix Mendelssohn escribe las *Canciones sin Palabras* para piano solo, cuyo objetivo es transmitir ideas y sentimientos, pero sin un texto, solamente por medio de la música. Viene de la forma *Lied*, palabra alemana que significa canción, es una forma vocal para una voz, se basa en un texto y se acompaña por lo general por el piano. Schubert fue el máximo exponente de esta forma musical (*Lied*).
- 11) *Scherzo*: su significado es broma, en este período se convierte en una pieza independiente, aunque Beethoven lo incluye como tercer movimiento en algunas sonatas, dándole vigor y rapidez al *Minueto Barroco*.
- 12) Polonesa y Mazurka: tienen su origen en las danzas tradicionales polacas, de ritmo ternario.

Además de las formas para piano antes mencionadas, surgen las orquestales, entre estas el *Poema Sinfónico* y en la vocal surge el *Lied*. La ópera incorpora grandes arias románticas para los protagonistas se implementa en *leitmotiv*, idea que se repite varias veces a lo largo de la obra, caracterizando a los personajes y como elemento unificador.

c. Características musicales y sus creadores. El piano como instrumento se torna el preferido durante el Romanticismo, ya que durante el Clásico fue la orquesta (Sag, 2010). La Revolución Industrial propició la producción de los mismos, convirtiéndose en instrumento importante para la enseñanza aprendizaje y para los conciertos. En la siguiente tabla se encuentra una lista de los compositores de orquesta y de piano más trascendentes de la época.

Tabla # 4: Compositores relevantes del período Romántico

| ORIGEN | COMPOSITOR | AÑO DE NACIMIENTO Y MUERTE |
|--------------------|-----------------------|----------------------------|
| Alemania | Ludwig van Beethoven | 1770 - 1827 |
| Austria | Johann Nepomuk Hummel | 1778 - 1837 |
| Austria | Franz Schubert | 1797- 1828 |
| Alemania | Felix Mendelssohn | 1809 - 1847 |
| Alemania | Robert Schumann | 1810 - 1856 |
| Polonia | Frederic Chopin | 1810 - 1849 |
| Hungría | Franz Liszt | 1811 - 1886 |
| Bélgica - Francia | César Franck | 1822 - 1890 |
| Austria | Anton Bruckner | 1824 - 1896 |
| Alemania | Johannes Brahms | 1833 - 1897 |
| Alemania | Max Bruch | 1838 - 1920 |
| Francia | Camille Saint - Saëns | 1835 - 1921 |
| Polonia - Alemania | Moritz Moszkowski | 1854 - 1925 |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

La música de cámara sigue en sus formas de cuarteto y quinteto, en donde ya se incluye el piano a las mismas. Dentro de los compositores que desarrollaron estas formas musicales están Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Franck.

La expresividad, espontaneidad, exuberancia, pasión y virtuosismo son característicos del romanticismo. Los compositores eran virtuosos al piano, así como lo fueron Chopin y Liszt, en donde no solamente componían, sino que tocaban sus obras que tenían un nivel técnico más exigente que las obras del período clásico. Se utilizan más las extensiones interdigitales, los acordes son más extensos, las nuevas composiciones emplean todo el teclado, ya que el piano para este entonces alcanza más de siete octavas. Se tocan muchos conciertos para piano, algunos pianistas interpretan hasta dos en una sola noche,

así mismo se ofrecían recitales de piano solo, generalmente ejecutado por los propios compositores, las salas de concierto se mantienen llenas (Sag, 2010).

Para este período musical los pianos contaban con el pedal derecho e izquierdo, los intervalos melódicos y armónicos son cada vez más extensos y esto obliga al pianista a utilizar siempre el pedal derecho para la continuidad y para que la base armónica no se pierda. Compositores como Franz Liszt y Johannes Brahms eran excelentes orquestadores y trabajaron sus composiciones para piano como si se tratara de una orquesta y las hicieron sonar como tal, contrario a Frédéric Chopin, quien compuso casi exclusivamente para piano. Sus obras están dotadas de gran virtuosismo, pero son más pianísticas que orquestales. En este período se inclinan por las tonalidades menores, a modo de exaltar la sensibilidad e introducen el cromatismo, es decir que muchas notas son alteradas.

d. Música programática, Nacionalismo y sus creadores. Algunas obras musicales tienen títulos que indican lo que el compositor quiere representar, a ello se le llama música programática, como ejemplo la ya anteriormente mencionada Sonata *Lex Aduex* de Beethoven. Nace el *Poema Sinfónico*, el cual está inspirado en un argumento literario, el compositor debía tratar de representar por medio de la música.

En el Siglo XIX surge el Nacionalismo en Rusia con el grupo de los cinco (Balakirev, Cui, Borodin, Rimski-Korsakov y Mussorgsky), con el fin de liberar la música de la influencia alemana y francesa. Los países que no tenían una trayectoria musical, como Escandinavia, Polonia, Checoslovaquia y España, afirman su personalidad a través de la música. Hasta entonces, toda la música europea tenía características comunes, no se identificaban si eran de un país u otro, por lo que los compositores buscaron en lo nacional una inspiración. En un principio como elemento pintoresco, pero después de mediados del siglo XIX, fue diferente, ya se había consolidado el sentimiento nacionalista y liberal como tal. La música nacionalista utilizaba melodías y ritmos extraídos del folklore nacional. Aunque Chopin escribió *Mazurkas* utilizando ritmos propios de su Polonia natal por la nostalgia que sentía por su país, no es considerada nacionalista. El término se comenzó a aplicar a obras

escritas después de 1850. El nacionalismo musical se considera como la evolución de la música romántica, a continuación se muestra una tabla de compositores nacionalistas famosos.

Tabla # 5: Compositores Nacionalistas

| ORIGEN | COMPOSITOR | AÑO DE NACIMIENTO Y MUERTE |
|----------------|-------------------------|----------------------------|
| Rusia | Aleksandr Borodín | 1833 - 1887 |
| Rusia | César Cui | 1835 - 1918 |
| Rusia | Mili Balákirev | 1836 - 1910 |
| Rusia | Modest Músorgski | 1839 - 1881 |
| Rusia | Peter Ilich Tchaikovski | 1840 - 1893 |
| Checoslovaquia | Antonin Dvorák | 1841 - 1904 |
| Noruega | Edvard Grieg | 1843 - 1907 |
| Rusia | Nikolai Rimski-Korsakov | 1844 - 1908 |
| España | Isaac Albéniz | 1860 - 1909 |
| España | Enrique Granados | 1867 - 1916 |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

e. Dinámicas sonoras en la orquesta y el piano. Las dinámicas sonoras son mucho más marcadas durante este período, la orquesta se fue ampliando paulatinamente, ya que se independizan los bloques de viento metal y se aumenta su número a tres o cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones y una tuba, con ello hay más timbres que dan una textura diferente, el fondo armónico adquiere más importancia. La melodía y el acompañamiento pueden fundirse (Szekely 2013). El acompañamiento desarrolla figuras más complejas que el *Bajo de Alberti* por ejemplo. Anteriormente, la melodía estaba en los registros agudos, o la llevaban los instrumentos de cuerda, ahora la melodía puede estar en los registros graves o en otros instrumentos que no sean de cuerda frotada. Por el nacionalismo la orquesta amplía su sección de percusión, agrega una o dos arpas, la trompeta *piccolo*, el requinto (clarinete pequeño) y el corno inglés. A continuación se muestra un fragmento de la obra para piano *Funerales* de Franz Liszt, ejemplo en donde la mano izquierda interpreta la melodía.

Ilustración # 29: Melodía a interpretar por la voz grave

The image shows a page of musical notation for piano solo, consisting of three systems. The first system is in bass clef and includes the markings 'sotto voce' and 'pesante', along with 'Ped.' symbols. The second system is also in bass clef and includes the marking 'espress.'. The third system is in treble clef and includes the marking 'cresc.'. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings.

Fuente: Cortot / Liszt: *Funerales* compás 23 al 36

La música para piano solo también adquiere matices más exagerados, a modo de crear contrastes y diferente tipo de texturas (Feterman, 2008). En la siguiente ilustración se pueden apreciar las dinámicas del *Estudio de Concierto No1* de Franz Liszt e incluso las indicaciones: *martellato*, *strepitoso*, *appassionato*, *accelerando*, *poco rallentando*, que brindan una detallada orientación al intérprete y pueda ejecutar la obra como el compositor lo deseó en la medida de lo posible. Se puede observar la dinámica *fff*, durante este período se manejan varios grados de intensidad, que como lo expresa Hamilton (2012), este tipo de contrastes se convirtieron en factores de expresión muy importantes.

Ilustración # 30: Dinámicas

The image shows a page of musical notation for Franz Liszt's 'Walde rauschen' (Op. 11, No. 1), measures 50 to 60. The score is written for piano and includes various dynamic markings and articulations. The first system (measures 50-54) features a forte dynamic (*ff*) and the instruction *passionato*. The second system (measures 55-59) includes *accel.* and *fff*. The third system (measures 60-64) includes *ten.* and *martellato*. The fourth system (measures 65-69) includes *strepitoso*, *fff*, and *Poco rall.*. The score is written in G major and 3/4 time, and includes fingerings, slurs, and accents.

Fuente: Cortot / Liszt: *Walde rauschen*, compás 50 al 60

La técnica muscular que se utiliza a partir de esta época, como la utilización del peso del brazo y del codo es más pesada que en la clásica por lo que si se toca en uno de los primeros pianos tal y como se hace ahora, se destruirían.

4. Período Impresionista

a. **Características generales y musicales.** El período Impresionista surge principalmente en Francia en el año 1872 y se extiende hasta 1920 aproximadamente, se enfoca en las artes plásticas, literatura y música. Su nombre surge a causa de una exposición del pintor Claude Monet donde exhibe su cuadro: *Impresión, Sol Naciente* en 1873, que junto a otros expositores con similar técnica, fueron criticados y como burla les designan los impresionistas, aludiendo al título de la obra de Monet (Enciclopedia de Características, 2017). Este movimiento representa la realidad de otra forma, en la pintura no mezclan los colores, sino mediante pinceladas aplican un color encima del otro, en la música se yuxtaponen acordes, si hacemos una comparación, es muy similar en ambas artes. Esta nueva corriente pretende eliminar la nitidez de las figuras, ya sean pictóricas o musicales y buscan enfocarse en la impresión subjetiva que estas artes puedan brindar, dan más importancia a la luz y al color que a la forma. Es increíble cómo los compositores impresionistas logran a través de la música plasmar los mismos efectos, en ella se crea una atmósfera imprecisa con cambios rítmicos continuos, así como sucede en el trazo de la línea en la pintura. El instrumento favorito para la expresión de este movimiento es el piano.

Entre las características musicales se puede encontrar lo siguiente:

- Se inspira en la naturaleza prioritariamente. Ejemplo *Le Vent Dans la Plaine*, (*El Viento en la Planicie*), preludio de Debussy.
- El fin de una obra musical es la búsqueda del placer a través del sonido.
- Las piezas poseen títulos poéticos con el fin de evocar una atmósfera, clima o sentimiento. A continuación, ejemplos de títulos que provocan a que perciba e imagine quien escucha: *La Fille aux Cheveux de Lin* (*La Niña de los Cabellos de Lino*), *Les Sons et les Parfums Tourment Dans l'air du Soir* (*Los Sonidos y Perfumes Vuelan en el Aire de la Tarde*).
- Se regresa a los modos griegos y escala pentatónica. En el ejemplo siguiente se observa en el primer compás la escala pentatónica a partir del Sol Mayor. En el segundo compás aparecen los acordes pentatónicos a partir de fa en el bajo, crea armonías en el modo lidio. En el tercer compás aparece el acorde pentatónico a partir de mi menor. Ver figuras # 31 y 33.

Ilustración # 31: Modo lidio y escala pentatónica

Claude Debussy
Piano Prelude Book I, No. 10 "The Engulfed Cathedral"
Analyzed Study Score

The opening consists of parallel voicings using the G major pentatonic scale. The emphasis on fourths and fifths in the voicings result in a very open sound.

Here the G pentatonic chords are used over F in the bass. This combines to create harmonies in the F Lydian mode.

The G pentatonic chords are now used over an E in the bass, creating E minor pentatonic.

Profondement calme (dans une brume doucement sonore)

Fuente: Bennett (2011)

- Se utilizan cuartas y quintas paralelas, hasta entonces prohibidas entre las leyes de la armonía. Ver Figura # 31.
- No hay una tonalidad definida, es atonal, por lo tanto, los acordes son independientes armónicamente. En el siguiente ejemplo se evidencia con un fragmento de la *Sonatine Pour Yvette de Xavier Montsalvatge*.

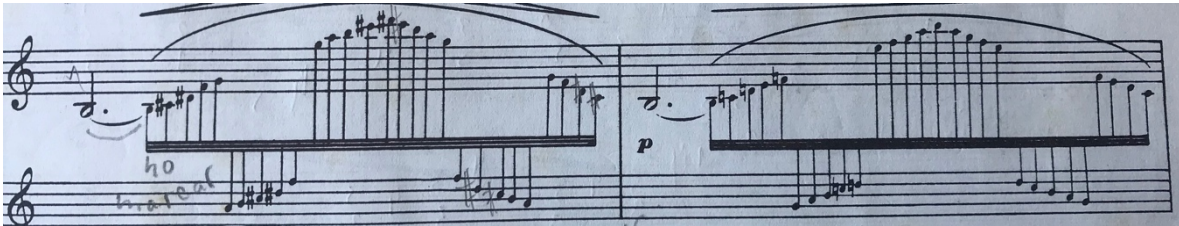
Ilustración # 32: Atonalidad

Fuente: Xavier Montsalvatge: *Sonatine Pour Yvette*. 1er movimiento. Compás 1 al 10.

- Se busca producir timbres borrosos o difusos, dando un efecto de impresión auditiva, un tipo de ensoñación. En el siguiente ejemplo también se puede apreciar

el uso de la escala pentatónica en el primer compás y luego la escala diatónica en el siguiente. Ver Figura # 33.

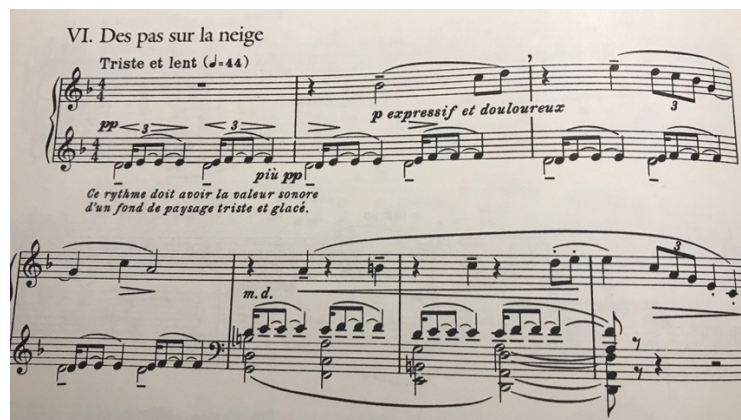
Ilustración # 33: Utilización de escala pentatónica y diatónica Timbres borrosos y difusos



Fuente: Claude Debussy. Extracto del Preludio de la *Suite Pour le Piano* de Debussy, compás 152-153

- Las frases pueden o no cuadrar entre ellas, como pregunta y respuesta. Por ejemplo, en el preludio *Des Pas sur la Neige* (*Pasos sobre la Nieve*), ninguna de las voces forma una línea melódica, como se puede observar en la Figura # 34.

Ilustración # 34: Frases sin línea melódica, sonidos aislados



Fuente: Claude Debussy (1989) *Des Pas Sur la Neige*, compás 1 al 7

- La melodía puede estar fragmenta, solamente sonidos aislados que crean una impresión, manejando combinaciones sonoras que obtienen riqueza tímbrica,

texturas armónicas e intensidades sonoras. Se puede observar en la figura anterior # 34.

- La superposición de acordes crea efectos auditivos sobre una melodía lineal. El ritmo no está limitado, sin presentarse linealmente sino como una sucesión de impresiones. (Uruguay Educa s.f.)

b. Principales exponentes del Impresionismo. Fue Claude Debussy fue el único representante musical del impresionismo en su totalidad, ya que los demás compositores que se enumeran en la tabla # 6, compusieron solamente algunas obras en este estilo. Debussy rechazó las reglas de la composición, ya que las sonoridades de los acordes valen por sí mismas; es por esta razón que su música es difícil de leer. Compuso obras para piano y orquesta, en esta última se vale de sonoridades y la instrumentación para crear efectos. En su obra *El Mar*, se inspiró en la naturaleza, en donde se refleja el mar a través de la música. Entre las obras para piano están los *Preludios, Imágenes, Estampas y Estudios*, en estas obras produce sonoridades que evocan imágenes imprecisas y vagas.

Maurice Ravel, a pesar de ser un compositor del siglo XX, adopta el manejo de timbres y toma elementos del impresionismo, pero no rompe del todo con la tonalidad clásica. A continuación se presenta una tabla de los compositores y pintores del impresionismo, he considerado incluir a los segundos porque en la pintura se plasma de manera muy parecida a la música y resulta una comparación excepcional.

Tabla # 6: Exponentes del Impresionismo musical y pictórico

| Impresionismo musical | Lugar | Impresionismo pictórico | Lugar |
|--|---------|-------------------------------------|---------|
| Gabriel Fauré (1845 – 1924) | Francia | Claude Monet (1840 – 1926) | Francia |
| Claude Debussy (1862 – 1918) | Francia | Édouard Manet (1832 – 1883) | Francia |
| Paul Dukas (1865 – 1935) | Francia | Edgard Degas (1834 – 1917) | Francia |
| Isaac Albeniz (1860 – 1909) | España | Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919) | Francia |
| Eric Satie (1866 – 1925) Francia | Francia | | |
| Albert Roussel (1869 – 1937) Francia | Francia | | |
| Maurice Ravel (1875 – 1937) Francia | Francia | | |
| Manuel de Falla (1876 – 1946) | España | | |
| Joaquín Turina (1882 – 1949) | España | | |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

Es recomendable que el músico vea pinturas de este período mientras escucha la música y podrá percibir en ambas artes lo etéreo y sutil.

c. Dinámicas, ornamentaciones y utilización del pedal. Las dinámicas sonoras están escritas con mucho detalle, cada acento, reguladores e incluso las partituras están llenas de especificaciones, por ejemplo: *cedéz* (ceder), *un peu retardé* (retardar un poco), *perdendosi* (perdiéndose), *retenu* (retener), *animez un peu* (un poco animado), *piú p* (poco piano), *les notes marquées du signe – expressive et un peu en dehors* (las notas marcadas con el signo – expresivas y un poco resaltadas), *nostalgic* (nostálgico), entre otros. Estas indicaciones están escritas en francés debido a que sus exponentes son de Francia.

Se utilizan pocas apoyaturas y rara vez trinos. En algunos compases se encuentran notas de menor tamaño porque no se ajustan a la métrica establecida y se ejecutan rápidamente. Los pedales son elementos vitales para interpretar música impresionista, el pedal derecho es el que ayuda a dar la sensación de lo difuso.

Los cambios del mismo son más prolongados, ya que se utiliza un entremezcle de intervalos disonantes para crear ese ambiente etéreo, característico de este período. La sonoridad cambia constantemente y es el pedal izquierdo el que se utiliza para los *pianissimos* (*ppp*) o bien, para hacer cambios tímbricos. El pedal del medio también se utiliza, aunque en menos proporción, existen muchas notas que deben quedarse tenidas por varios compases, en la figura # 35, expuesta más adelante, se puede observar un ejemplo.

5. Período Posromántico

a. Características generales y musicales. El Posromántico o también llamado Romanticismo Tardío ocurre durante el último tercio del siglo XIX, el Romanticismo está ya en sus últimas etapas. Mientras algunos compositores se adentran en el Impresionismo o en el período Moderno, otros se prolongan en el Romántico, llamándoseles Posrománticos. Es una época industrial, en donde se desarrolla el capitalismo, se construyen grandes ciudades y se inventa la electricidad. Los compositores buscan la belleza, sueñan con lo romántico sin querer darse cuenta de lo duro de la vida.

Algunas composiciones del Romanticismo se siguen dando durante la época de la Primera Guerra Mundial (1914). En este período también se desarrolla la música contemporánea con Arnold Schönberg (1874–1951), quien introduce el dodecafonismo y con Igor Stravinsky (1882–1971) quien trabaja el atonalismo. A su vez tanto las corrientes del Impresionismo de Claude Debussy (1862–1918) como del Posromanticismo de Rachmaninov (1873–1943) toman su propio rumbo durante la misma época.

b. Principales compositores. Richard Wagner fue muy influyente para este período, así como también lo fue el antiwagnerismo. Wagner enfatiza en su música el espíritu alemán, mientras que la corriente opuesta tiene la tendencia a creer que la idea musical es intrínseca, que nace del espíritu, oponiéndose a una representación.

Tabla # 7: Compositores relevantes del período Posromántico

| Compositor | Origen |
|----------------------------------|-----------------|
| Richard Wagner (1813 – 1883) | Alemania |
| Gabriel Fauré (1845 – 1924) | Francia |
| Gustav Mahler (1860 – 1911) | República Checa |
| Richard Strauss (1864 – 1949) | Alemania |
| Alexander Scriabin (1872 – 1915) | Rusia |
| Sergei Rachmaninov (1873 – 1943) | Rusia |

Fuente: Elaboración propia con base en Kammertöns, Mauser (2006)

Al tomar en cuenta las características mencionadas sobre las épocas históricas de la música, el instrumentista habrá adquirido más herramientas para la interpretación, sin embargo, así como expresó en la entrevista el director de orquesta Christian May (2018),

el intérprete debe leer constantemente sobre el tema, pero ante todo escuchar la música de los diferentes períodos e investigar lo que los compositores quisieron, sobre sus ideas y la visión que tuvieron sobre su propia música y la época que vivieron.

C. UTILIZACIÓN DE LOS PEDALES

El uso correcto de los pedales desempeña un papel importante en la interpretación pianística, para ello el intérprete debe conocer sus propiedades y cómo emplearlas en las obras de los diferentes períodos musicales.

1. Pedal de resonancia o *sustain*. El pedal de resonancia es un elemento imprescindible, está colocado del lado derecho, también se le llama *pedal forte*. Con este se pueden lograr diferentes efectos sonoros para la interpretación musical, como para el *legato* o mezclar, debilitar, fortalecer y caracterizar sonidos. Si se toca una nota sin pedal, vibran sus cuerdas, ya que se levanta solamente ese apagador; si se presiona el pedal derecho, se levantan todos los apagadores, en consecuencia vibran las cuerdas de la nota que se ha presionado y, además, las cuerdas que contienen los armónicos de esta nota; esto da fuerza y crea un enriquecimiento del timbre, el cual da color al sonido.

Algunas ediciones sugieren el lugar en donde se debe utilizar y cambiar los pedales, otras no lo anotan, pero el intérprete experimentado sabrá ponerlo y cambiarlo donde corresponde. En la Figura # 18, se puede observar que está detallado el lugar de aplicación del pedal, sin embargo, el intérprete debe saber que estas indicaciones no son definitivas, ya que también juega un papel importante la acústica y el instrumento, al final, las indicaciones siempre deben ser evaluadas por el oído del pianista. Muchos estudiantes suelen presionar el pedal para encubrir errores de notas o de memoria, creen que deben presionar para tocar más fuerte; por eso es importante que el maestro los supervise desde un principio, para que ellos no adquieran malos hábitos. Se recomienda que se les enseñe a escuchar, tanto a otros intérpretes como a ellos mismos. El pianista debe conocer la armonía para no mezclar sonidos disonantes, aunque siempre depende de la obra y de las características de la época.

Según Curbelo (s.f.), para la aplicación del pedal no existen reglas fijas, pero sí hay varios aspectos para tomar en consideración como lo son:

- En los registros agudos se puede utilizar más el pedal, ya que por lo corto de las cuerdas no vibran por mucho tiempo y molestan menos las disonancias.
- El manejo del pedal a contra tiempo, significa que al presionar una nota se quita el pedal e inmediatamente después se vuelve a apachar el pedal. Esto es para que no se mezcle el sonido con la nota previa y se excluya el sonido del martillo.
- En los acordes arpegiados debe ser presionado después de la primera nota, ya que la nota fundamental es la importante en la armonía y debe quedar sonando.
- Cuando hay una disonancia entre una nota y otra, el pedal debe hacer el cambio rápidamente en contratiempo, teniendo cuidado de no hacer ruido.
- El tacón del zapato debe estar colocado sobre el piso mientras la suela se coloca sobre el pedal, teniendo cuidado de no llegar hasta la madera y que los metatarsos junto con los dedos lo toquen.
- No se somata el zapato contra el pedal, debe quedar pegado a este.
- Es necesario que el pie esté muy relajado y que no produzca movimientos innecesarios.
- El fraseo debe tomarse en cuenta para su utilización.
- Cuando hay notas picadas y abajo tiene un regulador ascendente y se utiliza el pedal, proporcionará un efecto de conducción del sonido al zenit de la frase.
- Cuando hay notas picadas y tiene indicación de un *ff*, el pedal crea un efecto orquestal.

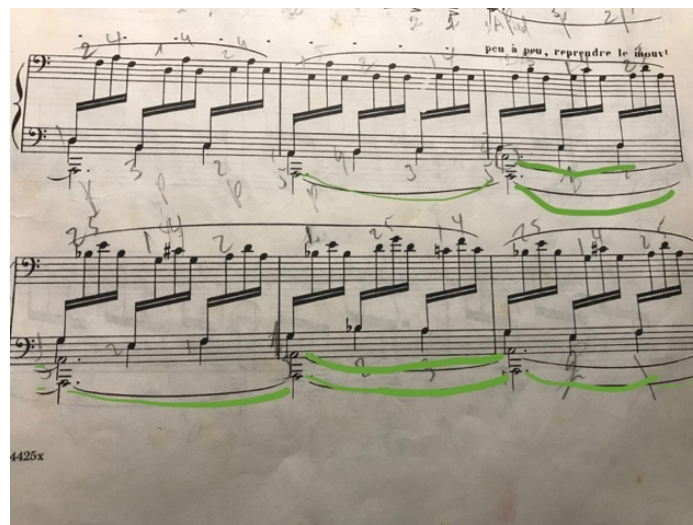
- Se utiliza para los acordes de gran extensión que se tocan arpegiadamente y la primera nota debe quedar resonando.
- El pedal *vibrato* o *tremolo* se utiliza generalmente cuando hay intervalos de segundas, el cambio es rápido, a modo de que no se mezclen las disonancias y o para lograr efectos sonoros.

Se pueden tener varios niveles de presión del pie sobre el pedal, para crear diferentes efectos. Si se desea hacer un crescendo, el pedal se baja poco a poco y su efecto será mejor. Lo que no puede olvidarse es que finalmente es el oído el controlador de los pedales, el que determina su correcta utilización.

2. Pedal celeste o *una corda*. Es el pedal de la izquierda, también se le llama *sonidna* o *pedal suave*, que se utiliza menos que el pedal de resonancia, el pie izquierdo debe estar sobre el mismo si se va a tocar, a modo de tenerlo listo para presionar; pero mientras no se utilice, el pie debe estar relajado sobre el mismo. En el siglo XVIII se movía la maquinaria y el martillo tocaba solamente una cuerda, o dos, según lo que el intérprete deseara, es por eso su nombre *una corda*; los pianos actuales se mueven poco, tocan dos cuerdas. Se emplea para hacer sonoridades suaves o para eliminar vibraciones, se debe tener cuidado de no ahogar el sonido al terminar una frase, ya que es contraproducente (Sandor, 1981). Un aspecto relevante es que los martillos tienen la marca de las cuerdas, cuando movemos el mecanismo a través del pedal, la cuerda estará en contacto con el martillo, pero con otra parte del fieltro y eso cambia la calidad del tono, por eso se utiliza como una herramienta para dar un color diferente. Pienso que no debe exagerarse el uso de este pedal, muchos pianistas presionan el pedal cuando ven un *pp* o *ppp* y durante largos períodos de una obra, el pianista debe servirse de los dedos también para lograr estos efectos, ya que el exceso de este pedal opaca las piezas. Este pedal se apacha junto con la nota que se desee, contrario a los pedales del centro y derecho.

3. Pedal tonal. Este pedal está colocado en el centro, también le llaman *sostenuto*, se presiona con el pie izquierdo. Hace la misma función que el *pedal de resonancia*, pero solamente en una nota o notas que se tocan a la vez, únicamente los apagadores de esas notas quedan levantados, sirve para que suenen los armónicos de notas dejando notas tenidas a lo largo de varios compases. En el *Preludio* de la *Suite Pour le Piano* de Debussy, que a continuación se presenta un extracto, está marcado con verde la ligadura que indica todo lo que debe durar el bajo y será necesario utilizar este pedal.

Ilustración # 35: Extracto en donde se utiliza pedal tonal



Fuente: Claude Debussy: Preludio de la *Suite Pour le Piano*, compás 4 al 9

El pedal del centro puede utilizarse o no a la vez que el derecho y debe presionarse después de tocar la nota. Si se necesitan tocar los tres pedales, se utilizará el pie izquierdo para presionar el pedal del centro y el izquierdo, la suela deberá cubrir ambos pedales. El pedal derecho se toca exclusivamente con el pie derecho.

En el presente ensayo me enfoqué en varios temas que se entrelazan y conocerlos brinda un amplio panorama que es útil tanto para el intérprete, como para el público que asiste a un recital o escucha música académica en casa. El intérprete conocerá las propiedades de los instrumentos para los que fue escrita una obra y sabrá hasta dónde utilizar las propiedades del piano y sus propias potencialidades para dar un buen resultado interpretativo. Si una obra fue compuesta en 1700, por ejemplo, las dinámicas sonoras no

podrán ser tan contrastantes. Conocer las características de los diferentes períodos es una herramienta para que la interpretación sea fidedigna, cada época contó con una tecnología instrumental y una filosofía de vida diferente, además de la sociedad en que vivió el compositor. Tampoco puede dejarse por un lado el conocimiento sobre las obras y sus compositores, tema que se abordará en el ensayo *La Técnica de Alfred Cortot Aplicada a la Interpretación del Piano*.

Un público que conozca estos aspectos que forman parte de una obra musical le aportarán los elementos para disfrutarla y apreciarla. La música forma parte de nuestra vida, está presente en momentos de tristeza, felicidad, meditación, en los cultos religiosos, eventos sociales y como compañía durante el trabajo, mientras manejamos, caminamos, en fin, no se puede concebir la vida sin que en ella esté presente. Si se conocen los elementos que forman parte de la música y no solamente lo que escuchamos como resultado final, contribuirá para que las personas la amen ya que al comprenderla se puede saborear y gozarla profundamente.

III. REFERENCIAS

Abras, Juan. 2015. *Mozart y la Interpretación de sus Obras en el Siglo XXI: Viena, Ingomar Rainer y la Interpretación Históricamente Informada*. [archivo PDF]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mozart-interpretacion-obras-siglo-xxi.pdf>

Aula Virtual. 2013, abril. *Adornos o Notas Ornamentales*. [archivo de PDF].

<https://aulavirtualmtardio.files.wordpress.com/2013/04/adornos1.pdf>

Bach, Johann S. s.f. *J. S. Bach Das Wohltemperierte Klavier*. Teil I. [Imagen]. München, Editorial G. Henle Verlag (Urtext). 123 págs.

Bach, Johann S. s.f.. *J.S Bach Englische Suiten*. [Imagen]. München, Editorial G. Henle (Urtext). 119 págs.

Bach, Johann S. 1896. *Bach English Suites*. For the Piano. Book I. [Imagen]. New York, Editorial G. Schirmer. 55 págs.

Bach, Johann S. 1962. *J.S. Bach Italienisches Konzert*. Andante. [Imagen]. München, Editorial G. Henle (Urtext). 19 págs.

Beethoven, Ludwig v. 1952/1980. *Beethoven Klaviersonaten*. Band I. [Imagen]. München, Editorial G. Henle (Urtext). 283 págs.

Bennett, D. [David Bennett Thomas]. (2011, Julio 29). *Harmonic Analysis: Debussy Engulfed Cathedral* [Archivo de Video]. <https://youtu.be/yTwvtwIsh5U>

Benlloch, Vicente. 2009. *Mozart y el Clasicismo Musical*. [archivo PDF]. Revista de Estudios Albacetenses. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3060627.pdf>

Cortot, Alfred; Liszt, F. 1957. *Cortot Liszt Deux Études de Concert*. I. Waldesrauschen II. Gnomonreigen pour piano. [Imagen]. París, Editorial Salabert. 22 págs.

Cortot, Alfred; Liszt, F. 1997. *Cortot / Liszt Funérailles No 7 des Harmonies Poétiques et Religieuses*. Pour Piano. [Imagen]. París, Editorial Salabert. 14 págs.

Curbelo Gonzáles, Oliver. S.f. *Teresa Carreño y Enrique Granados: Dos Maestros en el Uso del Pedal*. Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos. Por uma Musicologia criativa. [Archivo PDF]. Conservatorio Superior de Música de Canarias.

Debussy, Claude. 1989. *Complete Preludes*. Books 1 and 2. [Imagen]. New York, Editorial Dover. 118 págs.

Debussy, Claude. 1950. *Suite Pour le Piano*. Vol. 1795. [Imagen]. New York/London, Editorial Schirmer. 27 págs.

EcuRed. 2018. *Clave (Instrumento Musical de Teclado)*.
[https://www.ecured.cu/Clave_\(instrumento_musical_de_teclado\)](https://www.ecured.cu/Clave_(instrumento_musical_de_teclado))

Enciclopedia de Características. 2017. *10 Características del Clasicismo*.
<https://www.caracteristicas.co/clasicismo/>

Enciclopedia de Características. 2017. *10 Características del Impresionismo*.
<https://www.caracteristicas.co/impresionismo/>

Enciclopedia de Características. 2017. *10 Características del Romanticismo*.
<https://www.caracteristicas.co/romanticismo/>

Enciclopedia Musical: Música en México 2015. *¿Qué es el bajo de Alberti?*. Recuperado de
<http://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-el-bajo-de-alberti/>

Entre88teclas. s.f. *Mecanismo del Piano Actual*. <http://www.entre88teclas.es/el-piano-mecanismo>

Fernández, Rafael. s.f. *Historia de la Música*. [Imagen]. . *Fragmento del bajo continuo del madrigal "Amarilli mia bella" de Giulio Caccini, y una realización a cuatro voces*.

<https://bustena.wordpress.com/2015/11/15/amarilli-mia-bella-de-caccini-y-el-nacimiento-del-bajo-continuo/>

Feterman, Sara. 2008. *Aspectos Generales sobre la Interpretación de la Música para Piano a Través de la Historia*. Revista Mensual de Publicación en Internet No. 88.

<http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>

García, Z.L. V. Cáceres. Febrero 18, 2018. Entrevista CEFIG, Guatemala, Ciudad, Guatemala C.A. E Mail: zgarcia1998@yahoo.com

Gill, Dominic. 1983. *Das Grosse Buch vom Klavier*. Freiburg: Editorial Herder. 288 págs.

González, Amanda. s.f. *La Interpretación al Piano del Repertorio Original para Clave y Fortepiano*. [archivo PDF]. Trabajo de Investigación.

http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/227/1/Amanda_Gonzalez.pdf

Hamilton, Clarence. 2012. *Touch and Expression on Piano Playing*. Boston, Editorial Dover. 72. Págs.

Jiménez, Javier. [Javier Jiménez]. (2014, febrero 16). *Historia de la Música Occidental. Capítulo VII. Barroco 2ª parte. Etapas y Autores*. [archivo de vídeo].

<https://youtu.be/0sHzsG5ys7M>

Kammertöns, Christoph; S. Mauser. 2006. *Lexikon des Klaviers*. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten. Köthen, Laaber-Verlag. 805 págs.

Lara Iser, Jahny. 2014. *Estudio del piano: Aspectos metodológicos*. Barranquilla, Editorial Universidad del Norte.

<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c3q024>

Martínez Ruiz, Sergio. 2004. *Diseño Curricular de Piano (Grado Medio)*. [Archivo PDF].

<https://bit.ly/2M0GwZ9>

May, C. V. Cáceres. 6 de Abril 2018. Entrevista por correo electrónico. Melos Konzerte, Viena, Austria. E Mail: info@melos.at

Melómanos. s.f. *El Vals*. Tu Enciclopedia Musical Online.

<http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/vals/>

Mozart, Wolfgang A. 1951. Mozart *Klaviersonaten*. Band I. [Imagen]. Leipzig, Editorial Peters. 165 págs.

Mozart, Wolfgang A. 1951. *Mozart Klaviersonaten*. Band II. [Imagen]. Leipzig, Editorial Peters. 166 a 321.

Montsalvatge, Xavier. 1962. *Sonatine Pour Yvette*. [Imagen]. Paris, Editorial Salabert. 12 págs.

Morate, Miguel. 2016-2017. *Fundamentos Organológicos, Históricos y Acústicos del Instrumento*. Wordpress. <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/clavicordio/>

Octavio. 2013. *El Romanticismo en la Música*. Kerchak. Recuperado de

<https://kerchak.com/el-romanticismo-en-la-musica/>

Olalla, Juan. 2013. La Guía del Piano. [Archivo de imagen].

<http://comoafinarpianos.com/despieces/>

Penedo, C. V. Cáceres. Febrero 19, 2018. Saraswati, Escuela de Música, Guatemala C.A. Celular: (502) 52040004.

Piano Mundo. 1999-2007. *El Clavicordio*. Instrumentos Musicales.

<http://www.pianomundo.com.ar/instrumentos/clavicordio.html>

Rottman, Kurt. 1960. *La Interpretación de la Música Barroca*. Revista Musical Chilena.

[archivo PDF] Chile. <https://bit.ly/2LoKMRf>

Rowell, Lewis. 1999. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Antecedentes Históricos y

Problemas Estéticos. [Archivo PDF]. Resumen por David Chacobo. Barcelona, Editorial

Gedisa. <http://www.geocities.ws/dchacobo/IntroduccionMusica.PDF>

Histoclásica. 2015. *El Postromanticismo Musical*. Una Historia de la Música Clásica. Los Compositores y sus Obras. Con Audiciones y Análisis.

<https://histoclasica.blogspot.com/2015/01/postromanticismo-musical.html>

Sag Legrán, Lydia. 2010. *El Romanticismo: Época de Esplendor Pianística*. [archivo PDF].

Innovación y Experiencias Educativas.

https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_27/LYDIA_SAG_LEGRAN_01.pdf

Sandor, Gyorgy. 1981. *On Piano Playing*. Motion, Sound and Expression. New York,

Editorial Macmillan. 240 págs.

Szekely, Katalin. 2013. *Orquestación Romántica*. [archivo PDF]. Recuperado de

<https://katalinszekely.files.wordpress.com/2013/01/orqromantica.pdf>

Universidad de Málaga. s.f. *Quam pulchra es*. Discantus inglés. John Dunstable. [Imagen].

Editado por Nacho Álvarez.

https://www.uma.es/victoria/varios/pdf/Dunstable-Quam_Pulchra_Es.pdf

Uruguay Educa. 2017. *El Impresionismo Musical*. [archivo PDF]. <https://bit.ly/2JgvMEh>

Yáñez, Celestino. s.f. *Los Rasgos Estilísticos de la Música desde el Barroco hasta el S. XX*.

[archivo PDF]. <https://bit.ly/2LXDCER>

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE
GUATEMALA

Facultad de Educación

La técnica de Alfred Cortot aplicada a la
interpretación del piano

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Verónica Cáceres Montes para optar al grado académico
de Licenciada en Educación Especializada en Música

Guatemala

2018

La técnica de Alfred Cortot aplicada a la
interpretación del piano

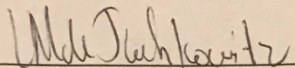
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE
GUATEMALA
Facultad de Educación

La técnica de Alfred Cortot aplicada a la
interpretación del piano

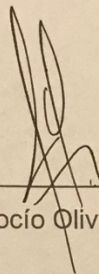
Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado
por Verónica Cáceres Montes para optar al grado académico
de Licenciada en Educación Especializada en Música

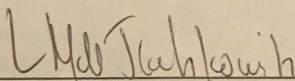
Guatemala
2018

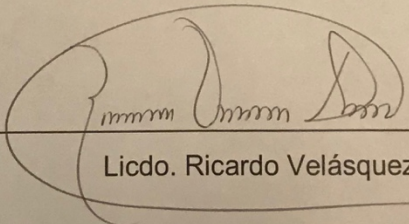
Vo.Bo.:

(f) 
MA. Luna Mishaan

Tribunal Examinador:

(f) 
Dra. Rocío Oliver López

(f) 
MA. Luna Mishaan

(f) 
Licdo. Ricardo Velásquez

Fecha de aprobación: Guatemala, 31 de mayo de 2018

CONTENIDO

| | |
|---|-------------|
| LISTA DE ILUSTRACIONES..... | vi |
| LISTA DE TABLAS..... | viii |
| RESUMEN | ix |
| I. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| II. LA TÉCNICA DE ALFRED CORTOT APLICADA A LA INTERPRETACIÓN DEL PIANO | 3 |
| A. ALFRED CORTOT | 3 |
| B. GIMNASIA PARA PIANISTAS | 5 |
| 1. Gimnasia en el piano por Alfred Cortot..... | 5 |
| 2. Ejercicios para pianistas en o fuera del instrumento..... | 6 |
| C. ALFRED CORTOT: LA INTRODUCCIÓN A SU TÉCNICA | 21 |
| 1. Descripción de los capítulos. | 23 |
| D. OBRAS ACADÉMICAS DE DIFERENTES PERÍODOS Y LA APLICACIÓN DE LA TÉCNICA CORTOT EN ELLAS..... | 29 |
| 1. Obras Barrocas..... | 29 |
| 2. Obra Clásica. | 31 |
| 3. Obra Romántica. | 32 |
| 4. Obra Impresionista..... | 33 |
| 5. Obras Posrománticas..... | 34 |
| 6. Siglo XX. | 35 |
| E. APLICACIÓN DE LA TÉCNICA CORTOT..... | 37 |
| 1. Utilización de la mano y dedos. | 37 |
| 2. Utilización de la muñeca. | 57 |
| 3. Utilización del brazo..... | 63 |
| 4. IDENTIFICACIÓN DE LOS EJERCICIOS DE ALFRED CORTOT QUE AYUDAN AL ESTUDIO DE LAS OBRAS PRESENTADAS. | 65 |
| III. REFERENCIAS..... | 68 |

LISTA DE ILUSTRACIONES

| | |
|---|----|
| Ilustración # 1: Semicírculos con la cabeza..... | 6 |
| Ilustración # 2: Círculos con la cabeza alternando derecha con izquierda..... | 7 |
| Ilustración # 3: Inclinaciones de la cabeza derecha izquierda..... | 7 |
| Ilustración # 4: Inclinaciones de cabeza abajo atrás..... | 7 |
| Ilustración # 5: Rotación derecha izquierda..... | 8 |
| Ilustración # 6: Rotación de hombros | 8 |
| Ilustración # 7: Hombros adelante y atrás..... | 8 |
| Ilustración # 8: Círculos con brazos..... | 9 |
| Ilustración # 9: Hombros suben y bajan | 9 |
| Ilustración # 10: Fricción de palmas..... | 9 |
| Ilustración # 11: Fricción del torso de la mano..... | 10 |
| Ilustración # 12: Fricción de muñeca | 10 |
| Ilustración # 13: Fricción de antebrazo..... | 11 |
| Ilustración # 14: Fricción de brazo..... | 11 |
| Ilustración # 15: Fricción de hombro..... | 11 |
| Ilustración # 16: Fricción de nuca y trapecio | 12 |
| Ilustración # 17: Ejercitación del codo | 12 |
| Ilustración # 18: Rotación de muñecas con puño semicerrado..... | 12 |
| Ilustración # 19: Rotación de muñecas arriba - abajo palma hacia arriba | 13 |
| Ilustración # 20: Rotación de muñecas arriba - abajo palma hacia abajo..... | 13 |
| Ilustración # 21: Círculos con puño cerrado | 13 |
| Ilustración # 22: : Movimiento de muñecas lateral..... | 14 |
| Ilustración # 23: Abrir y cerrar manos..... | 14 |
| Ilustración # 24: Abrir y cerrar dedos..... | 14 |
| Ilustración # 25 : Abrir y cerrar dedos..... | 15 |
| Ilustración # 26: Pulgares tocando puntas de los dedos | 15 |
| Ilustración # 27: Contracción y estiramiento de falanges | 15 |
| Ilustración # 28: Fricción y estiramiento de dedos..... | 16 |
| Ilustración # 29: Rotación de pulgares | 16 |
| Ilustración # 30: Círculos del pulgar sobre el índice..... | 16 |
| Ilustración # 31: Pulgar recorriendo las uñas | 17 |
| Ilustración # 32: Contracción e hiperextensión del antebrazo externo y codo | 17 |
| Ilustración # 33: Contracción e hiperextensión de antebrazo Interno y codo..... | 18 |
| Ilustración # 34: Estiramiento de dedos | 18 |
| Ilustración # 35: Estiramiento de la región anterior del antebrazo | 19 |
| Ilustración # 36: Estiramiento de la región posterior del antebrazo | 19 |
| Ilustración # 37: Estiramiento de la región posterior de los antebrazos..... | 20 |
| Ilustración # 38: Estiramiento de los músculos tríceps | 20 |
| Ilustración # 39: Estiramiento de los músculos deltoides y trapecio..... | 21 |
| Ilustración # 40: Posición alta - Bach..... | 38 |
| Ilustración # 41: Posición alta - Mozart..... | 38 |
| Ilustración # 42: Posición alta - Debussy | 39 |
| Ilustración # 43: Posición media - Bach | 39 |
| Ilustración # 44: Posición media - Mozart | 40 |
| Ilustración # 45: Posición media - Montsaltvage..... | 40 |
| Ilustración # 46: Posición baja - Bach..... | 41 |
| Ilustración # 47: Posición baja - Mozart..... | 41 |
| Ilustración # 48: Posición baja - Debussy | 41 |
| Ilustración # 49: Articulación alta de dedos - Mozart..... | 42 |

| | |
|---|----|
| Ilustración # 50: Articulación alta de dedos - Debussy | 42 |
| Ilustración # 51: Articulación alta de dedos - Sarmientos..... | 43 |
| Ilustración # 52: Articulación media de dedos - Bach | 43 |
| Ilustración # 53: Articulación media de dedos - Mozart | 44 |
| Ilustración # 54: Articulación media de dedos - Brahms..... | 44 |
| Ilustración # 55: Articulación baja de dedos - Mozart..... | 45 |
| Ilustración # 56: Articulación baja de dedos - Debussy | 45 |
| Ilustración # 57: Articulación baja de dedos Preludio Scriabin | 45 |
| Ilustración # 58: Extensión interdigital - Brahms | 46 |
| Ilustración # 59: Extensión interdigital - Nocturno Scriabin | 46 |
| Ilustración # 60: Extensión interdigital - Montsalvatge | 47 |
| Ilustración # 61: Substitución de dedos - Mozart | 47 |
| Ilustración # 62: Substitución de dedos - Brahms..... | 47 |
| Ilustración # 63: Substitución de dedos - Montsalvatge..... | 48 |
| Ilustración # 64: Legato de dedo - Bach 2do Movimiento..... | 48 |
| Ilustración # 65: Legato de dedo - Brahms | 49 |
| Ilustración # 66: Legato de dedo - <i>Preludio</i> Scriabin..... | 49 |
| Ilustración # 67: Staccato de dedo - Debussy | 50 |
| Ilustración # 68: Staccato de dedo - Montsalvatge..... | 50 |
| Ilustración # 69: Staccato de dedo - Sarmientos (mano derecha) | 51 |
| Ilustración # 70: Non legato - Bach | 51 |
| Ilustración # 71: Non legato - Mozart..... | 52 |
| Ilustración # 72: Non legato - Debussy..... | 52 |
| Ilustración # 73: Lateralidad de dedos - Scarlatti | 53 |
| Ilustración # 74: Lateralidad de dedos - Bach | 53 |
| Ilustración # 75: Lateralidad de dedos - Montsalvatge (mano izquierda)..... | 54 |
| Ilustración # 76: Ornamentación Trinos - Bach 1er Movimiento..... | 55 |
| Ilustración # 77: Ornamentación Mordente - Bach | 55 |
| Ilustración # 78: Ornamentación Grupetos - Mozart..... | 55 |
| Ilustración # 79: Ornamentación Apoyatura Longa - Scarlatti..... | 56 |
| Ilustración # 80: Ornamentación Apoyatura Breve - Montsalvatge..... | 56 |
| Ilustración # 81: Glissando - Debussy | 57 |
| Ilustración # 82: Cambio de dedos sobre la misma tecla - Scarlatti | 57 |
| Ilustración # 83: Movimiento vertical de muñeca - Mozart (mano izquierda)..... | 58 |
| Ilustración # 84: Movimiento vertical de muñeca- Sarmientos..... | 58 |
| Ilustración # 85: Movimiento horizontal de muñeca - Debussy..... | 59 |
| Ilustración # 86: Movimiento horizontal de muñeca - Nocturno de Scriabin..... | 59 |
| Ilustración # 87: Movimiento horizontal de muñeca – Montsalvatge..... | 60 |
| Ilustración # 88: Movimiento rotativo de muñeca - Brahms..... | 60 |
| Ilustración # 89: Movimiento rotativo de muñeca - Debussy..... | 61 |
| Ilustración # 90: Movimiento rotativo de muñeca - Montsalvatge..... | 61 |
| Ilustración # 91: Legato de muñeca - Mozart | 62 |
| Ilustración # 92: Legato de muñeca - Debussy..... | 62 |
| Ilustración # 93: Legato de muñeca - Nocturno Scriabin | 62 |
| Ilustración # 94: Caída libre de brazo - Debussy | 63 |
| Ilustración # 95: Caída libre de brazo - Nocturno Scriabin | 63 |
| Ilustración # 96: Caída libre de brazo – Montsalvatge (mano izquierda)..... | 64 |
| Ilustración # 97: Caída lateral de brazo - Brahms (mano izquierda)..... | 64 |
| Ilustración # 98: Caída lateral de brazo - Montsalvatge..... | 64 |
| Ilustración # 99: Movimiento rotativo de brazo - Beethoven Sonata opus.13. | 65 |

LISTA DE TABLAS

| | |
|---|----|
| Tabla # 1: Repertorio con clasificación para estudio de los capítulos | 66 |
|---|----|

RESUMEN

Después de mencionar aspectos biográficos del pianista, pedagogo y director de orquesta Alfred Cortot, este ensayo se enfoca en el libro *Principios Racionales de la Técnica del Pianoforte* del ya mencionado autor. Se explica la importancia que tiene hacer ejercicios de calentamiento antes de iniciar la práctica del piano, así como los de estiramiento al final de esta y finaliza con la sugerencia de algunos de estos.

Se explica la temática de cada uno de los capítulos del libro antes mencionado, además de un análisis enfocado en la aplicación que tiene cada uno de los bloques de ejercicios según sea el período: Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista y Posromántico. Para realizarlo se escogieron obras musicales de estas diferentes épocas, algunos datos biográficos de los autores y las piezas seleccionadas con el propósito de brindar herramientas al instrumentista para conocer cómo debe ejecutar la música al aplicar la técnica de Alfred Cortot para lograrlo, y como consecuencia obtener una interpretación fidedigna. Este proceso ejemplifica cómo un estudiante de piano avanzado debe hacer con el repertorio que está trabajando.

Este ensayo ofrece ejemplos visuales y auditivos sobre la aplicación de la técnica Cortot en la utilización de dedos, muñeca y brazo; que será de utilidad para una ejecución sin tensión, facilidad y, ante todo, para el manejo y control del sonido que se desea proyectar. Se concluye con el mismo cuadro que Alfred Cortot expuso al final de su método, pero tomando en cuenta las piezas que se escogieron para este trabajo.

I. INTRODUCCIÓN

Este ensayo está dirigido a estudiantes de piano de nivel intermedio y avanzado, que tengan el anhelo de ser pianistas profesionales, que estudian en establecimientos como el Conservatorio de Música *Germán Alcántara*; Escuela Municipal de Música; universidades o instituciones privadas que tengan orientación a la música académica. Este trabajo también puede resultar interesante para todas aquellas personas que de alguna u otra manera están interesadas en conocer lo que implica el trabajo de la técnica pianística y su aplicación como un medio para una correcta interpretación. Los maestros y alumnos que tomen en cuenta y apliquen la técnica adquirirán el control y relajamiento muscular requerido en todas las dificultades musicales, ya sea de textura de sonido o de velocidad.

Todo aquel que se esté preparando para ser pianista, requiere de alguna guía, un método que le ayude a solventar las problemáticas que se presentan en cada obra musical. Todas ellas demandan una preparación muscular para cada tipo de dificultad técnica e interpretativa. En mi caso personal he trabajado ejercicios técnicos desde temprana edad, a pesar de ello sufrí un sobre uso en los tendones de mis brazos, lo cual me impidió por varios años ejecutar el piano. Estuve buscando opciones para regresar a tocar mi amado instrumento y fue cuando se me presentó la oportunidad de trabajar la técnica de Alfred Cortot.

La experiencia que he tenido con el desarrollo de la técnica francesa ha tenido como base la relajación mientras toco el piano, al presionar y apoyar los dedos en las teclas sin ejercer ningún tipo de tensión, así como solamente el uso de los movimientos necesarios y no de algunos que puedan sobrar. El resultado que obtuve fue que he vuelto a tocar nuevamente sin dolor y sin tensión.

Por esta razón considero importante compartir lo que tanto ha hecho bien en mí, introducir este método, hay muchos otros que brindan ejercicios técnicos, pero la diferencia de este, es la explicación que se expone antes de cada ejercicio y que el ejecutante debe razonar y ser consciente en la musculatura, movimiento y peso que utiliza en cada uno de ellos. Esto es lo que lo hace excelente. Por medio de esta disciplina, el estudiante logrará obtener un dominio de sus dedos, muñeca y brazo, y como consecuencia logrará emitir el sonido deseado.

II. LA TÉCNICA DE ALFRED CORTOT APLICADA A LA INTERPRETACIÓN DEL PIANO

A. ALFRED CORTOT

Según Kammertöns, Mauser (2006), Alfred Denis Cortot nace el 26 de septiembre de 1877 en Nyon, Suiza, hijo de padres de nacionalidad francesa suiza. Toma sus primeras clases de piano con sus hermanas mayores. Nueve años más tarde se muda con su familia a París, Francia y empieza a recibir clases con un alumno de Chopin llamado Émile Descombes. A los quince años ingresa al conservatorio de París y culmina sus estudios tres años después, con un primer lugar en piano, además se gradúa como director de orquesta. A sus veinticinco años funda la *Sociedad de Festivales Líricos*, en donde dirige la ópera de Wagner: *Tristán e Isolde*, entre otras. También forma un trío de música de cámara que perdura más de treinta años, cuyos integrantes fueron nada más y nada menos que el chelista Pablo Casals, el violinista Jacques Thibaud y él, tuvieron mucho éxito. En 1907 ingresa como maestro en el Conservatorio de París, en donde labora por 16 años, abandona la plaza por todos los conciertos que tenía programados. Durante la Primera Guerra Mundial, trabaja como organizador en el Ministerio de Cultura y para la Segunda Guerra Mundial, después de la ocupación alemana en Francia, le dan el cargo de Alto Comisionado de Bellas Artes en el gobierno de Vichy, luego de la guerra le acusan de haber sido colaborador y le prohíben trabajar durante un año.

A partir de 1918 inicia varias giras de conciertos en Estados Unidos de América, para entonces ya era un famoso pianista francés, quien entre las dos guerras ofreció alrededor de 2,000 conciertos en Europa, Estados Unidos de América, Rusia y Sur América. A sus 42 años cofunda la *Escuela Normal de Música de París*, para entonces ya es considerado un pedagogo muy cotizado, hasta su muerte, tuvo estudiantes de varios países como: Yvonne Léfebure, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Igor Markevitch, Solomon Cutner, Magda Tabliaferro, Gina Bachauer, entre otros. Solamente en París ofreció más de 180 clases magistrales (Kammertöns, Mauser 2006).

Cortot además escribe sobre sus experiencias pianísticas y algunos de sus principios musicales entre ellos están: *Curso de Interpretación, Principios Racionales de la Técnica del Piano, La Música Francesa de Piano, Aspectos de Chopin*. Preparó unas 80 ediciones de música de Chopin, Liszt, Schumann, entre otros y en ellas escribió comentarios para resolver problemas técnicos y brindar aportes para la interpretación de estas obras. También hizo grabaciones entre las décadas de 1920 y 1930, tocando piano sobre todo, la música de Chopin, Schumann y Liszt, también grabó algunas obras de Debussy, Franck, Saint-Saëns, Beethoven Ravel, naturalmente existen grabaciones de música de cámara. (Harden, Willems 2008)

A pesar de ser un ícono en la interpretación de la música Romántica, fue criticado por cometer muchos errores y lapsus en sus conciertos, pero su público le siguió aclamando por la forma única con la que hacía cantar las melodías. Cortot presenta su último recital en 1958 e imparte su última clase magistral en 1961. Muere en Lausanne, Suiza en 1962 a los 82 años. (Harden, Willems 2008)

En la página de YouTube se pueden encontrar grabaciones sobre las grabaciones del aclamado pianista. Recomiendo el siguiente enlace en donde se puede escuchar la grabación de la obra completa de Frédéric Chopin para piano, interpretada por Alfred Cortot. Cortot, Alfred. [Classical Music / Reference Recording]. (2017, octubre 13). *Chopin by Alfred Cortot-Complete Piano Works/New Mastering (recordings of the Century)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/wB4oj4sS3zA>

B. GIMNASIA PARA PIANISTAS

1. Gimnasia en el piano por Alfred Cortot. Al inicio de esta metodología hay una parte dedicada para gimnasia de dedos, mano y muñeca. Esta parte, a mi criterio es vital; ya que los músculos necesitan prepararse antes de demandar un fuerte esfuerzo, puede compararse con un deportista, quien necesita calentar antes de exponerse al ejercicio fuerte. Según López (2015) hacer ejercicios de calentamiento brinda beneficios para un instrumentista: aumentan la temperatura corporal, relajando y preparando los músculos para que estén irrigados antes de tocar, la irrigación sanguínea aumenta retrasando la fatiga, los impulsos nerviosos mejoran y se acelera su transmisión, la flexibilidad de las articulaciones aumenta. Entre las capacidades psíquicas mejora la concentración, atención y los reflejos.

Los estiramientos no son parte del calentamiento no debe confundirse una cosa con otra, estos pueden realizarse únicamente cuando los músculos ya están calientes, o sea, después de tocar. Estos tienen beneficios, ya que reducen la tensión muscular, mejoran la coordinación de los movimientos, favorecen la circulación, agilizándola dentro del músculo y gracias a ello, el músculo se recupera. Al realizar estos ejercicios de estiramiento producen una sensación de bienestar en los brazos y las manos.

Recomiendo hacer los ejercicios de calentamiento por unos quince minutos, como lo indica Cortot, luego hacer media hora de ejercicios del método, después tocar el repertorio por media hora y concluir con tres minutos de estiramientos. Después es necesario hacer una pausa de por lo menos quince minutos para luego poder reanudar la práctica. Tomás Martín López (2015), quien en la actualidad imparte la cátedra de Ergonomía y Prevención de Lesiones Musculoesqueléticas en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca indica que al hacer una pausa mayor a quince minutos, es necesario hacer nuevamente el calentamiento corporal.

2. Ejercicios para pianistas en o fuera del instrumento. Alfred Cortot presenta siete ejercicios diferentes para dedos, mano y muñeca, indica incluso a la velocidad que las repeticiones se deben hacer. En la mayoría de sus partes no se tocan todas las notas, sino se quedan los dedos sobre el piano. Trabaja la lateralidad de los dedos como también la flexibilidad en la muñeca, codo y antebrazo.

A pesar de la propuesta de Alfred Cortot, de realizar ejercicios de calentamiento en el instrumento, derivado de mi experiencia en el uso de este método, considero que no son suficientes. Este apartado no debe ser subestimado, ya que muchos instrumentistas sufren lesiones por no hacerlos. Abajo describo algunos ejercicios de calentamiento y estiramiento fuera del instrumento, que me han ayudado enormemente y propongo que el estudiante realice.

a. Calentamiento. Se realizan antes de los ejercicios técnicos del Método Cortot. Toman unos 9 minutos aproximadamente.

EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO:

Estas aumentan el riego sanguíneo en el músculo y brindan calor. Al realizar cada uno de los ejercicios es necesario mantener los grupos que no se estén utilizando relajados. Se procede de la siguiente manera:

- 1) Semicírculos con la cabeza, 6 repeticiones por cada lado.

Ilustración # 1: Semicírculos con la cabeza



Fuente: Cáceres (2018)

- 2) Círculos con la cabeza, alternando derecha con izquierda, 6 repeticiones por cada lado.

Ilustración # 2: Círculos con la cabeza alternando derecha con izquierda



Fuente: Cáceres (2018)

- 3) Se inclina la cabeza de derecha a izquierda, 6 repeticiones por cada lado.

Ilustración # 3: Inclinaciones de la cabeza derecha izquierda



Fuente: Cáceres (2018)

- 4) Se inclina la cabeza de abajo hacia atrás, 6 repeticiones por cada lado.

Ilustración # 4: Inclinaciones de cabeza abajo atrás



Fuente: Cáceres (2018)

5) Rotación de la cabeza hacia la derecha hacia la izquierda, 6 repeticiones.

Ilustración # 5: Rotación derecha izquierda



Fuente: Cáceres (2018)

6) Rotación de los hombros, 6 repeticiones para adelante y 6 para atrás.

Ilustración # 6: Rotación de hombros



Fuente: Cáceres (2018)

7) Dirigir hacia delante y hacia atrás en los hombros, abriendo y cerrando las escápulas, 6 repeticiones.

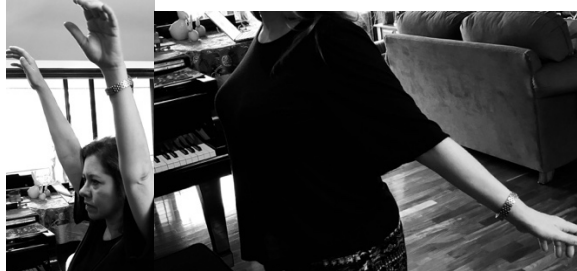
Ilustración # 7: Hombros adelante y atrás



Fuente: Cáceres (2018)

- 8) Círculos con ambos brazos abiertos, como si se fuera a nadar, 10 movimientos hacia adelante y 10 hacia atrás.

Ilustración # 8: Círculos con brazos



Fuente: Cáceres (2018)

- 9) Subir y bajar los hombros, 10 repeticiones.

Ilustración # 9: Hombros suben y bajan



Fuente: Cáceres (2018)

- 10) Se juntan ambas palmas y se friccionan por 15 segundos.

Ilustración # 10: Fricción de palmas



Fuente: Cáceres (2018)

- 11) Una mano coloca la palma en el abdomen y la otra se coloca encima, frotando horizontalmente el dorso de la mano por 15 veces. Luego se intercambia de mano.

Ilustración # 11: Fricción del torso de la mano



Fuente: Cáceres (2018)

- 12) Con la mano derecha agarramos la muñeca izquierda, la cual debe tener cerrado el puño. Se rota el antebrazo izquierdo de lado a lado, 15 repeticiones. Se cambian las manos.

Ilustración # 12: Fricción de muñeca



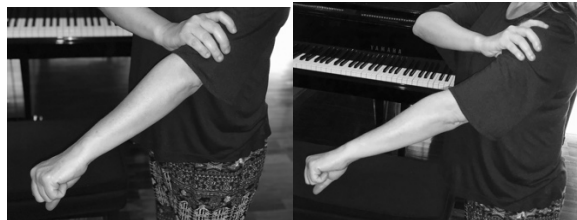
Fuente: Cáceres (2018)

- 13) Con la mano derecha agarramos el antebrazo izquierdo, se fricciona empezando desde la muñeca hasta llegar al codo, subiendo y bajando, 15 veces cada antebrazo.

Ilustración # 13: Fricción de antebrazo

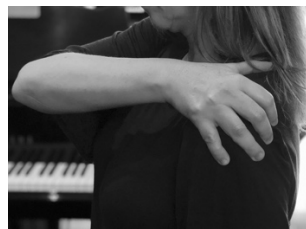
Fuente: Cáceres (2018)

- 14) Con la mano derecha se fricciona el brazo izquierdo, partiendo por el codo hacia el hombro, subiendo y bajando, 15 veces cada brazo.

Ilustración # 14: Fricción de brazo

Fuente: Cáceres (2018)

- 15) La mano derecha frota el hombro izquierdo 15 veces. Se cambia de lado.

Ilustración # 15: Fricción de hombro

Fuente: Cáceres (2018)

16) Ambas manos se colocan en la base de la nuca, se realizan fricciones desde la base del cráneo hasta el trapecio alternativamente, 15 segundos.

Ilustración # 16: Fricción de nuca y trapecio



Fuente: Cáceres (2018)

17) Para trabajar codos se suben las manos al hombro con las palmas en esa dirección y luego se regresan las manos abajo con las palmas en dirección posterior del cuerpo, 10 repeticiones.

Ilustración # 17: Ejercitación del codo



Fuente: Cáceres (2018)

18) Con los antebrazos colocados a 90° con respecto a los brazos, se rotan las muñecas exclusivamente, como si se quisiera abrir y cerrar una puerta y sin tensar los dedos, 10 repeticiones de cada lado.

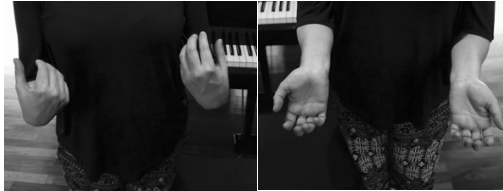
Ilustración # 18: Rotación de muñecas con puño semicerrado



Fuente: Cáceres (2018)

19) Con la misma posición anterior, las palmas de las manos hacia arriba, se suben y se bajan exclusivamente las muñecas, 10 repeticiones.

Ilustración # 19: Rotación de muñecas arriba - abajo palma hacia arriba



Fuente: Cáceres (2018)

20) Se cambia la posición de la mano, las palmas hacia abajo, se suben y se bajan exclusivamente las muñecas, 10 repeticiones.

Ilustración # 20: Rotación de muñecas arriba - abajo palma hacia abajo



Fuente: Cáceres (2018)

21) En la misma posición, con las manos empuñadas se hacen círculos, 10 repeticiones por cada lado.

Ilustración # 21: Círculos con puño cerrado



Fuente: Cáceres (2018)

22) En la misma posición, pero las palmas en posición vertical y sin tocarse, se suben y bajan, 10 repeticiones.

Ilustración # 22: Movimiento de muñecas lateral



Fuente: Cáceres (2018)

23) Se abren y se cierran las manos, estirando los dedos, 10 repeticiones.

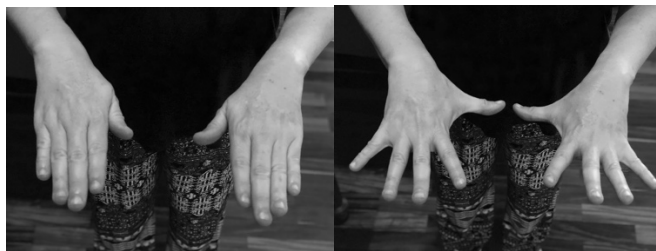
Ilustración # 23: Abrir y cerrar manos



Fuente: Cáceres (2018)

24) Con la palma de las manos hacia abajo, se empiezan a separar y juntar los dedos, siempre deben estar estirados, 10 repeticiones.

Ilustración # 24: Abrir y cerrar dedos



Fuente: Cáceres (2018)

25) Se juntan ambas palmas, en posición de rezo y se van levantando uno por uno los dedos, índice, medio, anular y meñique, ambos dedos de las manos al mismo tiempo, 10 repeticiones.

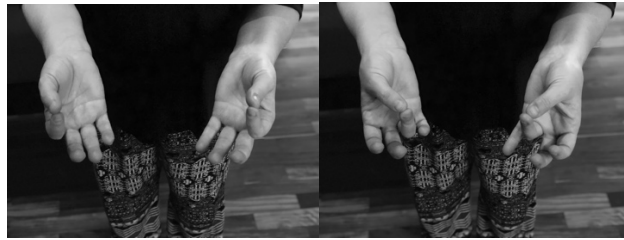
Ilustración # 25 : Abrir y cerrar dedos



Fuente: Cáceres (2018)

26) Los pulgares empiezan a tocar a uno por uno de los dedos, 10 repeticiones.

Ilustración # 26: Pulgares tocando puntas de los dedos



Fuente: Cáceres (2018)

27) Se colocan ambas palmas una frente a la otra, sin tocarse, se contraen las segundas falanges de todos los dedos y luego se estiran, 10 repeticiones.

Ilustración # 27: Contracción y estiramiento de falanges



Fuente: Cáceres (2018)

28) Con la mano derecha se agarra el pulgar de la otra mano, se hace un masaje desde la primera falange hasta llegar a la uña, tirando del dedo hacia afuera, hacer 2 repeticiones sobre cada dedo en ambas manos.

Ilustración # 28: Fricción y estiramiento de dedos



Fuente: Cáceres (2018)

29) Se toma el pulgar izquierdo con la mano derecha, haciendo círculos sobre el pulgar, 5 repeticiones hacia cada lado. Realizarlo en ambas manos.

Ilustración # 29: Rotación de pulgares



Fuente: Cáceres (2018)

30) Ambas manos a la vez forman un puño semicerrado en posición vertical, el pulgar debe hacer círculos sobre el dedo índice, 10 repeticiones hacia cada lado.

Ilustración # 30: Círculos del pulgar sobre el índice



Fuente: Cáceres (2018)

31) Ambas manos a la vez forman un puño semicerrado, las palmas viendo hacia arriba, el pulgar recorre las uñas desde el índice hasta llegar al meñique, al llegar ahí se hace un círculo, repitiendo 5 veces hacia cada lado.

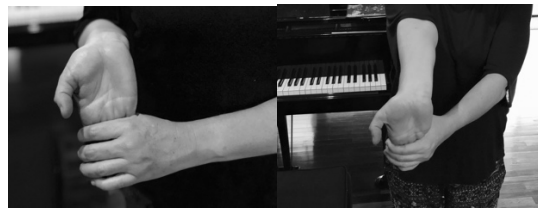
Ilustración # 31: Pulgar recorriendo las uñas



Fuente: Cáceres (2018)

32) El antebrazo forma 90° con el brazo, la mano con la palma hacia arriba. La otra mano sujeta la palma hacia abajo, el codo se estira y se contrae. 10 repeticiones por cada brazo.

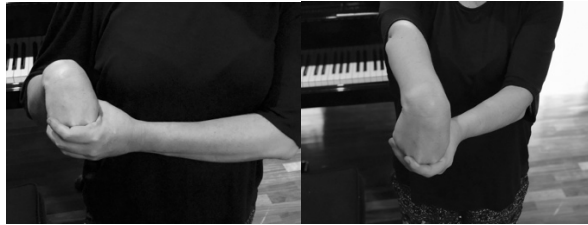
Ilustración # 32: Contracción e hiperextensión del antebrazo externo y codo



Fuente: Cáceres (2018)

33) El antebrazo forma 90° con el brazo, la mano con la palma hacia abajo. La otra mano sujeta la palma hacia abajo. El codo se estira y se contrae. 10 repeticiones por cada brazo.

Ilustración # 33: Contracción e hiperextensión de antebrazo Interno y codo



Fuente: Cáceres (2018)

b. Estiramiento. López (2008) recomienda hacer ejercicios de estiramiento durante los descansos o al finalizar el estudio del instrumento, 15 a 20 segundos cada uno de ellos. Realizarlos permitirá mantener la longitud óptima de los músculos, además de asegurar la elasticidad, circulación y oxigenación de los mismos, para cuando se regrese a practicar. A continuación se presentan algunos de los ejercicios de estiramiento que el autor propone y que a mi criterio no pueden obviarse.

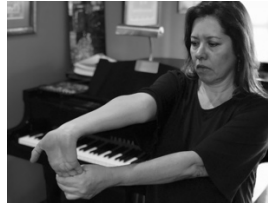
- 1) Se colocan las palmas mirando hacia fuera con los dedos entrelazados.

Ilustración # 34: Estiramiento de dedos



Fuente: Cáceres (2018)

- 2) El brazo derecho se eleva hacia delante con la región anterior del antebrazo hacia arriba, tomando con la mano izquierda los dedos.

Ilustración # 35: Estiramiento de la región anterior del antebrazo

Fuente: Cáceres (2018)

3) El brazo derecho se eleva hacia delante, con la región posterior del antebrazo hacia arriba, la otra mano se coloca encima del dorso de la mano y se tira hacia abajo.

Ilustración # 36: Estiramiento de la región posterior del antebrazo

Fuente: Cáceres (2018)

4) Ambos brazos se colocan a lo largo del cuerpo, el dorso de la mano mirando hacia el frente y el puño cerrado (el pulgar dentro de la mano). Se rota la muñeca hacia afuera y se dirige el brazo hacia atrás, hasta notar el estiramiento. Ambas manos se hacen a la vez.

Ilustración # 37: Estiramiento de la región posterior de los antebrazos

Fuente: Cáceres (2018)

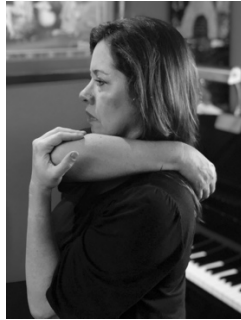
5) Se dobla el brazo y se coloca por detrás de la cabeza, la otra mano sobre el codo de la otra, se empuja el codo descendentemente. Se cambia brazo.

Ilustración # 38: Estiramiento de los músculos tríceps

Fuente: Cáceres (2018)

6) Se coloca la mano izquierda sobre el codo derecho y se empuja el brazo derecho hacia atrás.

Ilustración # 39: Estiramiento de los músculos deltoides y trapecio



Fuente: Cáceres (2018)

c. Fortalecimiento. Por otro lado, están los ejercicios de fortalecimiento, que logran que los músculos y tendones de brazos y espalda, tríceps, bíceps, deltoides, trapecio, pectorales, dorsal ancho y abdominales se fortalezcan, reduciendo el peligro de sufrir lesiones. Cortot no incluye estos ejercicios, pero trabajar todos aquellos músculos que sostienen la columna vertebral, ayudan a proyectar el peso del cuerpo sobre los dedos y a sostener la columna recta. Son pocos los instrumentistas que los realizan, ya sea por tiempo o porque piensan que son contraproducentes. No profundizaré en el tema, pero sí dejo la inquietud para aquel que quiera investigar al respecto y hacer sus propias conclusiones.

C. ALFRED CORTOT: LA INTRODUCCIÓN A SU TÉCNICA

En su método *Principios Racionales de la Técnica del Piano*, Alfred Cortot deja en claro que hay dos factores determinantes en el estudio de cualquier instrumento, uno es el aspecto psicológico y el otro el fisiológico. El primero se refiere a los sentimientos a la imaginación y a las texturas que el intérprete logra con los sonidos. Se debe tomar en cuenta que, aunque el pianista sea de lo más cuidadoso al interpretar una obra, deja un sello propio. El segundo aspecto se refiere a la destreza de los dedos y manos que someten a los músculos y tendones para poder ejecutar una obra.

El estudiante debe contar con maestros que brinden una guía para el desarrollo de sus facultades analíticas y el aprendizaje de la transmisión de emociones y sensaciones evocadas por la música. Existen muchos métodos que se dedican a la ejercitación de los dedos, pero la ventaja que tiene el método de Cortot es que las dificultades que se presentan deben ser razonadas. Mente y cuerpo entran en acción, fusionándose para solventar cualquier problemática, precisando la dificultad y luego de ello dirigiendo el trabajo de la musculatura indispensable que debe entrar en acción hasta su máximo desarrollo conscientemente.

Se recomienda que a todo esfuerzo físico le siga la relajación muscular. Se explica que diariamente se debe dedicar 15 minutos a la *Gimnasia en el Piano*. Recomienda estudiar este método en orden, sin saltarse ningún capítulo, los ejercicios deben hacerse en todas las tonalidades, divididos en tres períodos de doce días cada uno. Así mismo hay recomendaciones para realizar el trabajo con diferentes ritmos y diferentes digitaciones. Sugiere cambiar de octava para que la mano se acostumbre a moverse a lo largo de todo el teclado. Cuando se tiene dominado determinado ejercicio y se realizan esta clase de cambios, se necesita una ardua concentración, para superarlos en las diferentes tonalidades. El tiempo estipulado para terminar todos los capítulos es de seis meses, después de este tiempo el estudiante ya podrá tener la opción de estudiar los capítulos en otro orden.

En mi entrevista con la maestra Zoila Luz García (2018), pianista que aprendió en Guatemala y París sobre esta técnica y que en la actualidad enseña a sus estudiantes avanzados, me indicó que le benefició en lo personal, ya que poseía una anatomía frágil, sus dedos eran largos sin fuerza muscular y no tenía conocimientos del uso de la muñeca. Aplicarla le desgonzó la mano, brindó independencia y fuerza en los dedos, desarrolló la musculatura que necesitaba, logrando tocar obras demandantes con facilidad. Las desventajas que encontró fue que hasta que el individuo tiene cierta madurez y ambición artística entiende el por qué de esta técnica. Hasta que el músico se vuelve exigente y empieza a pensar cómo solucionar problemas, es cuando utiliza el razonamiento en la técnica.

De igual manera, entrevisté a dos de sus alumnos, Junior Medina (2018), quien desde 2013 empezó a trabajar este método e Ingrid Solís (2018), desde hace cinco meses aproximadamente. El primer entrevistado reveló que el estudio del método de Alfred Cortot, le brindó conocimiento sobre la utilización de la musculatura de la mano, así como de la relajación y utilización de la muñeca. Él dedica una hora diaria al estudio de estos ejercicios. La segunda estudiante indicó que esta metodología le ha brindado más control en la ejecución de las notas, un mejor manejo de las dinámicas sonoras y sus dedos se han fortalecido. Ella dedica 15 minutos diarios a la práctica del mismo. Ambos coinciden en que es monótono y extenso, que tienen dificultad en saber en cuál capítulo enfocarse y cómo aplicarlo a las obras musicales que están aprendiendo.

Entrevisté al director de orquesta Christian May (2018), quien estudió la técnica Cortot durante tres años, realizó por 20 minutos diarios los ejercicios. Las ganancias que obtuvo de este estudio fue que le quedó muy claro cómo funciona la mano y dedos de una manera consciente, supo aplicar cada ejercicio a las piezas que estaba estudiando. Pero deja ver muy claro que en su experiencia personal se enfocó tanto en la técnica y la mano, que se olvidó que era solamente un medio para *hacer música*, es decir que en este caso, la música estaba para la técnica.

1. Descripción de los capítulos. Este método agrupa en cinco categorías esenciales las problemáticas que se presentan en la ejecución de cualquier obra pianística. El hecho que cada uno de los ejercicios se practique en diferentes tonalidades o diferentes ritmos hace que se trabaje cada problemática en cualquier posición. Se hace énfasis en la posición del pianista con respecto al piano, la columna vertebral debe estar recta, en la distancia entre el cuerpo y el teclado, que debe ser determinada por la distancia del brazo, así como colocar la muñeca levemente más baja que la mano. Los dedos deben estar en una posición curva natural determinada por el dedo índice, los demás dedos deben ajustarse a esta misma alineación, porque todos tienen un tamaño diferente. Se hace ver que la exagerada articulación de los dedos puede causar tensión, por eso al articular se ejerce presión hacia la tecla sin subir el dedo exageradamente para luego lanzarlo sobre la tecla. Recomienda que los dedos se coloquen de tal manera que cada uno percute la tecla al mismo nivel, con el objetivo que el martillo percute las cuerdas con la misma velocidad y

por ende exista una relación entre cada uno de los tonos emitidos. Cortot indica que al tocar se utilice la parte carnosa de la tercera falange del dedo y que la interpretación musical debe ser a través de un mecanismo flexible y consciente por parte del ejecutante. Estos pequeños y grandes detalles fueron elementos que hicieron tan bella y admirada la interpretación de Cortot.

Este método tiene adecuaciones para personas de dedos largos y cortos, muy útil para mí, ya que he practicado otros métodos en donde mi mano pequeña no se logra adecuar y más que ayudar me perjudican. Cortot recomienda alternar ciertos ejercicios, para no causar ningún daño, ya que requieren esfuerzo. Al final de cada segmento hay un apartado con papel pautado para que el maestro o estudiante pueda escribir alguna otra variante o idea de otros ejercicios que crea conveniente. La mayoría de los adiestramientos expuestos están en clave de sol, con la digitación en la parte de arriba para la mano derecha y justo abajo está la digitación para la mano izquierda. El método trae una hoja con todas las tonalidades que sirve de guía al efectuar los cambios que se requieren. En la parte final está una tabla con repertorio musical, en la que describe los capítulos del método que pueden ayudar a solventar las problemáticas. A continuación describo brevemente cada capítulo.

a. Capítulo I: Igualdad, independencia y movilidad de los dedos. Los ejercicios aquí expuestos desarrollan virtuosismo, la igualdad del ataque de los dedos. Los dedos poseen un tamaño y fuerza distintos que el ejecutante debe dominar para emitir igualdad entre cada uno de los sonidos. Esta técnica prepara el peso que se debe ejercer sobre la tecla y que este mismo sirva para que la mano y el resto de los dedos estén relajados. Cortot indica el tiempo del metrónomo para hacerlos, si por alguna razón el estudiante no tiene el control, recomiendo hacerlo más lento aún, haciendo consciencia en el peso, porque si se hace mecánicamente no se alcanzará el dominio de esta dificultad. El control del peso es útil para dejar notas tenidas en una obra musical y que haya independencia de los demás dedos sin ejercer tensión.

Este segmento cuenta con ejercicios sin notas tenidas y con una o varias notas tenidas, favoreciendo el uso exclusivo de los dedos. Las variaciones se presentan con diferentes ritmos y con diferentes velocidades, alternando el *legato* y el *staccato*. También está la variante de practicar algunos de ellos con las manos cruzadas y se trabaja la lateralidad de los dedos utilizando digitaciones a veces descabelladas, pero que ofrecen una agilidad y flexibilidad increíbles.

b. Capítulo II: Paso del pulgar escalas – arpeggios. Desde que aparece el piano como instrumento, con la extensión de octavas y las nuevas formas compositivas de finales del siglo XVIII, la técnica pianística necesita introducir sistemáticamente el uso del pulgar, ya que, en época del clave, o no se utilizaba, o muy poco. Cortot expone infinidad de ejercicios con el paso del pulgar, con y sin otros dedos tenidos, estimulando la flexibilidad de este. Esta sección prepara el pulgar para las escalas y arpeggios, exponiendo unas digitaciones a las que yo llamaría “de malabarista”, muy efectivas. Al final del capítulo están los ejercicios que combinan notas conjuntas y separadas, haciendo 16 variaciones del mismo.

c. Capítulo III: La técnica de las notas dobles y la polifonía. La ejecución polifónica se refiere a que aunque una mano toque una o más líneas melódicas, tenga el dominio para resaltar una sobre la otra y respetar la línea rítmica que lleva cada una. Tocar notas dobles se caracteriza por llevar el mismo ritmo en ambas líneas melódicas y uniformidad en el volumen. Este capítulo trabaja primero las notas dobles para flexibilizar los dedos, previo a abordar la polifonía. Las notas dobles se trabajan en un rango igual o menor a la octava, ya que los capítulos posteriores trabajarán mayores extensiones.

La serie A trabaja notas dobles en movimiento paralelo, que deben ser atacadas al mismo tiempo, aunque en algunos también se incluye el paso del pulgar. Al principio los ejercicios tienen acordes en posición silenciosa y el ataque de las otras notas sugeridas deben ser realizados en segundos, también se trabajan notas dobles con y sin otra nota tenida. Las sucesiones de notas dobles que cambian digitación son bastante incómodas al principio, sobre todo las escalas en terceras, que sugieren muchos cambios de digitación,

pero luego de dominarlas se logra bastante flexibilidad. La serie B se enfoca en notas dobles en escala cromática, en segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas aumentadas, sextas mayores y menores, séptimas mayores y octavas. También incorpora diferentes combinaciones de digitaciones, una que estimula la extensión interdigital, otra que arrastra los dedos y la última que es la recomendada para implementar en las piezas musicales.

La última sección está dedicada a la técnica polifónica, en donde las notas dobles se tocan en movimiento contrario, además de tocar una de las notas *forte* y la otra *piano*, además se sugiere tocar *staccato* en *forte* y *legato* en *piano*. Se necesita un verdadero dominio para lograr estas combinaciones. Aparte de tocar notas dobles al unísono, hay algunos ejercicios que presentan una nota contra dos, tres o cuatro. La variable de dos notas contra tres y cuatro; con una mano se ejecutan tres voces distintas con diferente ritmo y también ejercicios que presentan una voz con trino y otra voz sin trino.

d. Capítulo IV: La técnica de las extensiones. La composición, el mecanismo y la extensión del teclado del instrumento cambió la técnica pianística. A partir del Romanticismo se incrementan los intervalos melódicos y armónicos, las novenas y décimas se vuelven comunes. La extensión de los dedos y su desgonce se convierten entonces en algo necesario. Mi mano pequeña, aunque trabajada en dedos, necesitaba una ejercitación de esta índole; después de tres meses de realizarlos, observé que mi mano se desgonzó más; como se hacen progresivamente, no se siente dolor. Esto me brinda más comodidad al tocar, ya que no llevo al límite las aperturas, los *legatos* en las octavas son más sonoros y mi mano ya no se tensa en los pasajes de extensión. Un aspecto interesante es que este capítulo sí tiene dos clases de variantes para casi cada ejercicio, para quienes tienen dedos largos y para quienes los tienen cortos.

Primero se ocupan de las extensiones progresivas entre cada dedo, es decir que se llega tan lejos como puede, le siguen aquellos que estimulan el estiramiento entre dedos vecinos, se recomienda el uso del movimiento de la mano cuando se estudian arpeggios. A continuación se presentan las series de extensiones de intervalos armónicos, sin y con el

paso del pulgar con variables rítmicas. Cortot aconseja que este segmento se practique con la supervisión de un maestro, que determine la frecuencia y repeticiones a realizar a modo de prevenir una lesión de su estudiante. Se exponen cantidad de variaciones y todas las tonalidades están incorporadas, la totalidad de formas posibles están dadas allí. Esto resulta favorable, ya que las digitaciones allí escritas, se quedan grabadas en los dedos, que al estudiar una obra nueva, automáticamente el dedo buscará tocar automáticamente los intervalos con las digitaciones sugeridas.

e. Capítulo V: La técnica de la muñeca – La ejecución de acordes. Cortot valoriza la utilización de la muñeca, ya que el pianista no debe dar el mérito exclusivamente a la destreza de dedos en la técnica pianística. La mano debe estar acompañada del movimiento paralelo de la muñeca no solo para evitar tensiones, sino para la rapidez del movimiento de los dedos, ya que estos necesitan el impulso de esta. Para ejecutar un fraseo sensitivo y elocuente la muñeca juega un papel importante, ya que ayuda a dirigir el peso de los dedos.

Entre los movimientos de la muñeca están los siguientes:

- 1) Movimiento horizontal: los que ejecutan intervalos que con el uso exclusivo de la mano tienen poco alcance. Ejemplos: arpeggios, *glissandos*, escalas y sus derivados.
- 2) Movimiento vertical: los que repiten los mismos acordes o notas con las mismas digitaciones o bien aquellos que aunque se toquen con otros dedos lleven acentos que necesiten este tipo de ataque. Ejemplos: staccato de muñeca, trinos o pasajes que alternen manos.
- 3) Movimientos con ambas combinaciones: estos son aquellos que se desplazan vertical y lateralmente a la vez. Ejemplos: sucesión de acordes o notas diferentes, utilizando la misma digitación; en secuencias de acordes compuestos por tres o cuatro intervalos que superan la octava.

- 4) Movimientos con impulso: los que mueven la mano para el desplazamiento y que sirven para que la mano recupere su posición. Ejemplos: arpeggios, acordes quebrados, pasajes con *tremolo*.

En este apartado se trabajan los glissandos en dos formas: en *piano* y *forte*; de la primera forma se utilizan las falanges del dedo índice y medio, presionando el teclado y de la segunda manera, en donde se mueve la muñeca y se toca con la parte de la uña. Algo que me impresionó fue que Cortot trabaja los *glissandos* con notas dobles, desde terceras a octavas, no sabía que existieran obras con esos requerimientos. Un aspecto interesante es la digitación que utiliza, para los *glissandos* en notas negras utiliza las uñas del tercer y cuarto dedo, empleando la mano derecha para subir y la izquierda para bajar.

Cortot enseña la técnica para abordar saltos de una o más octavas, utilizando el mismo dedo y diferentes, en donde la muñeca, según el intervalo salta a mitad del trayecto a la altura del hombro, formando una curva imaginaria. Esto con el fin de relajar y a la vez tocar con impulso, se vale de la fuerza de gravedad. Otra variante es cuando en los saltos la muñeca se mueve horizontalmente rozando el teclado. Otros segmentos se ocupan del cruce de manos, de los arpeggios ascendentes y descendentes, del ataque vertical de las notas, con una y dos manos. En este último caso los ejercicios sugieren que la mano se levante a la altura del hombro para luego lanzarla con decisión al tocar los acordes.

Por último, se enfoca en la técnica de octavas abordando los movimientos siguientes:

- 1) Movimiento de amortiguamiento: que es cuando se levanta y baja la muñeca permitiendo que los dedos se arrastren de un tono a otro.
- 2) Movimiento hacia atrás y hacia delante: el cual se utiliza en la sucesión de teclas blancas y negras.
- 3) Movimiento lateral: es el desplazamiento ascendente o descendente.

Estos ayudan a que el pianista distribuya la fuerza de cada dedo a consciencia, fortaleciendo el tercer, cuarto y quinto dedo y a su vez restando presión al pulgar.

D. OBRAS ACADÉMICAS DE DIFERENTES PERÍODOS Y LA APLICACIÓN DE LA TÉCNICA CORTOT EN ELLAS

Al momento de estudiar una obra musical, el pianista debe conocer algunos detalles sobre la vida del compositor y su contexto. Por otro lado, entender la obra que va a interpretar, como título, número, opus, dedicatoria, forma, tonalidad, aproximadamente cuándo fue escrita y todos aquellos eventos que rodearon la composición. A pesar que el ejecutante impregna su sello propio, estos datos son importantes para poder realizar una interpretación fidedigna. A continuación, describiré obras del período Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista y Posromántico a forma de ejemplo y que a la vez fueron utilizadas en la sección *E Aplicación de la Técnica Cortot*.

1. Obras barrocas. En mi entrevista con la Licenciada Zoila Luz García (2018), reveló que la técnica del método Cortot ayuda a la independencia de dedos, lateralidad de los dedos y su peso. Contribuye a obtener dedos firmes, necesarios para interpretar obras de este período. A continuación dos obras, de las cuales tomé los ejemplos para ilustrar la aplicación.

a. Concierto Italiano en Fa Mayor BWV 971 de J.S. Bach. Johann Sebastian Bach, nació en marzo de 1685 y muere en julio de 1750 en Alemania. Vino de una familia de músicos, su padre trompetista y director. A sus diez años muere su progenitor y su hermano mayor Johann Christoph, quien era organista, se hace cargo de él. Bach se convierte en organista, tecladista, clavecinista, compositor y director. También fue *Kantor* durante su estadía en Leipzig y época que escribió este concierto. Enviuda de su primera esposa y contrae segundas nupcias con Anna Magdalena Wilcken, soprano y a quien Johann Sebastian dedicara dos de sus *Pequeños Libros para Anna Magdalena Bach*.

Según Biografía y Vidas, enciclopedia biográfica en línea, Bach poseía buen ánimo, tenía mucha energía y fue muy religioso.

El nombre original de la aquí obra expuesta es: *Concerto nach Italienischem Gusto*, en español, *Concierto Según el Gusto Italiano*, fue publicado en 1735. Este concierto se fundamenta en que haya un contraste entre los instrumentos que lo ejecutan, como está escrito para clave, utilizaron dos teclados, uno *forte* y otro *piano* para resaltar esos contrastes. A pesar que fue una obra escrita para clave, Bach tuvo la intención de resaltar las dinámicas sonoras, dato importante para el intérprete. Consta de tres movimientos: (Sin indicación de tempo) – Andante – Presto. Durante esta época Bach vivió en Leipzig, durante la que escribió una cantata por semana, 295 en total. Su salario era malo, las autoridades ignoraban sus facultades y condicionaban su música innovadora, esta situación le hizo sentir colérico y revelarse a sus superiores. A pesar de esta situación, siempre recibió el apoyo de su esposa, además de no darse por vencido, fue la etapa de su vida más creativa. (Monografía y Vidas s.f.)

La obra tiene unas siglas BWV, que significa *Bach-Werke-Verzeichnis* (Registro de las obras de Bach), fue Wolfgang Schmieder quien sistemáticamente ordenó sus obras (Lexikon des Klaviers, 2006).

b. Sonata en Mi Mayor K 380 de Scarlatti. Domenico Scarlatti nace en Italia en octubre de 1685, hijo del famoso compositor Alessandro Scarlatti, muere en España en julio de 1757. A sus 34 años viaja a Lisboa, en donde vive diez años, también vive un año en Inglaterra, luego reside en Madrid hasta su muerte. Fue clavecinista y compositor, a sus escasos dieciséis años fue nombrado organista y compositor de la Capilla Real de Nápoles. En Portugal le dieron la *Orden de Caballero de Santiago*, durante su estancia trabajó como maestro de capilla, clavecinista y profesor de clave de la Infanta María Bárbara; cuando ella se casa con Fernando VI, la sigue a España continuando sus labores. Scarlatti contrajo dos veces matrimonio y tuvo nueve hijos.

A la mayoría de piezas de Scarlatti les denominó *Sonata*, que constan de un movimiento con forma binaria, compuso alrededor de quinientas cincuenta y muchas de ellas se agruparon en una colección llamada *Essercizi per Gravicembalo*. Con estas composiciones buscó el virtuosismo, el cual requería una nueva técnica pianística que demanda más movimiento de los brazos. La rápida ejecución de los grupos de quintas y octavas dobles (Lexikon des Klaviers, 2006), así como el cruce de manos, repetición de notas rápidas sobre la misma tecla, son ejemplos de las nuevas técnicas utilizadas por el compositor. Recomiendo al lector escuchar la sonata en re menor K 141, que presenta la repetición de notas rápidas sobre la misma tecla. A mi criterio Scarlatti fue innovador y se adelantó a su época, por eso sus obras se adaptan tan fácilmente al piano. La sigla K enumera las obras musicales de Scarlatti según Kirkpatrick. La *Sonata K 380* fue publicada después de la muerte de Domenico y se estima que fue escrita antes de 1749 (Lexikon des Klaviers, 2006).

2. Obra Clásica. La licenciada Zoila Luz García (2018) indicó que para este período musical la utilización de la muñeca es vital, por la clase de *staccatos* y *legatos* que aparecen en el fraseo, ya que son coquetos y livianos, característico de la época. A continuación la obra presentada para este período.

a. Fantasía en Re menor KV 397 de Mozart. Wolfgang Amadeus Mozart nace en enero 1756 y muere en diciembre de 1791 en Austria. La revista de la Facultad de Medicina de México (2012) publica una biografía médica del compositor, en la que expone que desde muy niño padeció de muchas enfermedades como las siguientes: inmunodeficiencia secundaria, faringo-amigdalitis repetitiva, abscesos dentales recurrentes, fiebre tifoidea, reumatismo poliarticular, hepatitis infecciosa, viruela, nefropatía crónica, insuficiencia renal aguda y síndrome de Tourett. La misma, manifiesta que Wolfgang tuvo una vida social caótica, como enfrentamientos con colegas y personajes de la iglesia, de una personalidad complicada e incluso vulgar; podía ser sarcástico cuando no le gustaba la música de otros músicos. Durante su corta vida, 35 años, escribió más de 620 obras y los manuscritos están casi sin tachones.

La Fantasía fue compuesta en 1782, encontrada sin terminar a su muerte, se dice que Eberhard Müller la terminó. Técnicamente no es una obra técnicamente demandante, pero necesita madurez para interpretarla, está cargada de dramatismo, expresividad y emotividad. Según Hackmey (2012), Re menor fue una tonalidad importante para Mozart, es la misma utilizada en el *Requiem* y *Don Giovanni*, obras monumentales y dramáticas a la vez. Posee cambios de *tempo* frecuentes, *Andante*, *Adagio*, *Presto*, *Tempo Primo*, *Presto*, *Tempo Primo* y *Allegretto*, este último escrito en re mayor. El año en que Mozart escribe esta Fantasía, escribe *El Rapto en el Serrallo*, es la época en que se va a vivir a Viena, alejándose de la influencia directa de su padre, período de su enamoramiento con Constanza. La pregunta a hacer sería, ¿qué perturbaría su vida para escribir esta fantasía tan llena de dolor y emotividad?, ¿podría ser la falta de recursos económicos? o ¿la oposición de su futura suegra para que se casara con Constanza Weber? A ciencia cierta no se puede saber con certeza, pero una cosa sí es cierta, Mozart vivió un momento difícil mientras la compuso.

3. Obra Romántica. En la entrevista con la Licenciada Zoila Luz García (2018), afirmó que para este período musical, se necesita una sonoridad más densa y llena, las obras requieren una fuerte intensidad y técnica llena de acrobacia. Así mismo se necesita una correcta utilización del brazo y hombros para proyectar el sonido a través del cuerpo y no solamente a través de los dedos.

a. Rapsodia op. 79 No. 2 en Sol menor de Brahms. Johannes Brahms nace en mayo 1833 en Alemania y muere en abril de 1897 en Austria. Proveniente de familia humilde, su padre fue contrabajista y se ganaba la vida tocando en tabernas, más adelante Johannes le acompaña tocando el violín. A los diez años se inicia en la composición y toca recitales de piano. Tuvo que ganarse la vida dando clases y tocando música de baile, a sus 20 años le escucha Robert Schumann, quedó impresionado y le llamó *el águila joven*, escribe críticas excelentes sobre Brahms, luego forman una amistad que perdura toda la vida incluyendo a la esposa de Schumann, Clara. Brahms fue más reconocido como compositor que como pianista, tuvo períodos en los que pudo dedicarse exclusivamente a la composición. A los 36 años se establece en Viena y sus composiciones no solamente

se concentran en el piano, sino también en grandes formas instrumentales como lo son: sinfonías, conciertos, música de cámara y música vocal (Enciclopedia El Mundo de la Música, 1962). Nunca escribió música programática, a pesar de pertenecer al Romanticismo.

Fue muy apreciado como persona y artista, pero al final de su vida se convirtió en antisocial e inabordable. No se casó, estuvo enamorado dos veces, una de ellas fue de Clara Schumann. Sentía cierto rechazo por las mujeres, ya que le recordaba su juventud en las tabernas. Murió de cáncer de hígado (Enciclopedia El Mundo de la Música, 1962).

El término Rapsodia en música es una pieza musical de forma libre, en donde se exponen diferentes temas sin relación uno con otro. Su forma musical es parecida al de la Fantasía (Enciclopedia Musical Online Melómanos). Esta obra tiene un efecto brillante. Las dos Rapsodias op. 79 fueron dedicadas a Elisabeth von Herzogenberg, escritas en 1878, ambas son dramáticas y la No. 2 tiene una forma *sonata – allegro*, de carácter expresivo y dramático, no es un secreto que él proyectaba su temperamento en sus composiciones. Brahms era un hombre maduro cuando las compuso (Enciclopedia El Mundo de la Música, 1962).

4. Obra Impresionista. Para este período musical, se requiere un control muscular para producir las sonoridades características de la época, a veces delicadas, diáfanos y cristalinos, que con una mano pesada sería imposible lograrlo. Sin ello y con el uso del pedal de resonancia, el timbre requerido solamente se ensuciaría. Estas fueron las palabras de la entrevistada Licenciada Zoila Luz García (2018). A continuación la obra impresionista que se trabajó en el presente ensayo.

a. Preludio en La menor de la Suite Pour le Piano de Debussy. Claude Debussy, compositor francés que nace en 1862 y muere en 1918. Fue el máximo exponente del Impresionismo. Una discípula de Chopin observó el talento de Claude, persuadiendo a la familia a que cultivaran su talento musical, ingresando en el Conservatorio de París a los

11 años. Para sus vacaciones, durante varios años, trabajó como pianista de música de cámara y profesor de piano, éstos implicaron viajes por Suiza, Italia, Francia y Rusia; es así como conoció a Wagner y al *Grupo de los Cinco*. En 1884 gana el *Prix de Rome* de composición. Llevó una vida sin mayores acontecimientos extraordinarios externos, fue tranquila. Viaja para dar conciertos en Viena, Budapest, Turín, Rusia, Holanda y Roma. En mi entrevista con el Ingeniero en Sonido Jorge Estrada, afirmó que Debussy buscaba otra forma de composición, que el compositor se impresionó cuando acudió a una Exposición Universal de París, en donde presentaron música africana y javanesa, se fascina con la música microtonal y en su intento por sonar igual, resultó otra cosa. No tuvo discípulos, pero sí amigos con quienes hacía música. Estuvo casado dos veces y murió por un cáncer intestinal (Enciclopedia en Línea Biografías y Vídas, s.f.)

La *Suite Pour le Piano* compuesta en 1901, consta de tres movimientos, *Prelude – Sarabande – Toccata*. Fue creada después de 10 años de no escribir nada para piano. En el Preludio expone una escala de tonos enteros, una textura de diferentes colores, mezclando tonos y utilizando dinámicas para crear una sonoridad etérea, los *legatos* de las voces medias y el realce de las líneas melódicas en las voces de los extremos demuestran su sensibilidad y dominio del sonido.

5. Obras Posrománticas. Para este período musical, indica la Licenciada Zoila Luz García (2018), las obras necesitan una técnica fuerte, musculatura de hombros, brazo y cuerpo desarrollada, para que se proyecte el sonido del instrumento. A continuación expongo datos relevantes sobre las obras aquí ejemplificadas.

a. Preludio op. 9 No.1 en Do # menor y Nocturno op. 9 No. 2 en Re bemol Mayor para la Mano Izquierda de Scriabin. Compositor y pianista ruso que nace en (diciembre de 1871) o en enero de 1872 y muere en abril de 1915 en el mismo país de nacimiento. Su madre pianista, muere cuando él tiene solamente un año y debido a los constantes viajes de su padre, lo llevan a vivir con su abuela y un tío, quienes lo criaron. A los 11 años entra al Conservatorio de Moscú a estudiar piano y asiste a las clases de teoría. A los 13 años

empieza a componer y a escribir poesía, convirtiéndose en un pianista importante, se gradúa a los 20 años. Balakirev publica sus obras durante la década de los noventa y se convierte en su mecenas. Fue catedrático del conservatorio en donde estudió y siempre estuvo interesado por la filosofía y el misticismo. Una de sus composiciones monumentales fue el *Poema del Éxtasis* para orquesta, a mi criterio, obra colmada de abstracción y donde las emociones y sentimientos se exaltan, la estrenó en Nueva York y después en su país natal. Escribió para piano y para orquesta, al inicio de sus composiciones estuvo influenciado por Chopin y el Romanticismo tardío, a este período compositivo pertenecen las obras aquí expuestas. Le gustaba usar acordes de dominante y su especial *acorde místico*, basado en seis notas con intervalos de cuartas (aumentada-disminuida-aumentada-justa-justa).

El motivo de que estas composiciones fueran escritas para la mano izquierda, fue porque se lesionó la mano derecha estudiando obras de Balakirev y Liszt. Estas obras reflejan la influencia Romántica de Chopin. Ambas poseen riqueza armónica a pesar de ser interpretadas por una mano, al escucharlas da la impresión que tocan dos manos. Me siento totalmente identificada con estas obras, no solamente porque soy admiradora de Scriabin, ni porque sufrí una lesión en la mano derecha, sino por su profunda melodía.

6. Siglo XX. Esta obra, a pesar de estar compuesta en el siglo XX, está cargada de elementos del Impresionismo. Según la Licenciada Zoila Luz García (2018), se necesita un desarrollo de la musculatura de hombros, brazos, dedos y cuerpo para que igual que en el Posromántico, se logre proyectar el sonido del instrumento.

a. Sonatine Pour Yvette de Montsalvatge. Xavier Montsalvatge, compositor español, nace en marzo de 1912 y muere en mayo del 2002 en el mismo país de nacimiento. Proviene de una familia acomodada, su primer nexo con la música fue cuando le regalan un violín, al morir su padre se traslada con su madre a Barcelona para vivir con su abuelo, para entonces tenía 9 años. Ingresó a la Escuela Municipal de Música, en donde estudia violín, solfeo y composición. De adulto se convierte en catedrático de este mismo

establecimiento. Más adelante, abandona el violín, dedicándose a la composición, concentrándose en las asignaturas de armonía, contrapunto y fuga. Se vio influenciado por Schönberg, Stravinsky y Honegger. Recibe el primer galardón: *Premio Rabel i Cibilisl*, con el dinero que recibe puede viajar a París y adquiere obras de compositores impresionistas. Se casó y tuvo dos hijos. Durante este período dio clases en Barcelona. Escribió obras con estilo *antillano*, que hace alusión a las colonias americanas de España. Recibió otros galardones como el *Premio Oscar Espalà*, *Premio Lluís Millet*, *Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya*, *Premio Nacional de Cultura de Generalitat de Catalunya*, *Premio Reina Sofía*, *Premio Jacinto e Inocencio Guerrero*, *Premio Iberoamericano Tomás Luís de Victoria*, *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Autónoma de Barcelona. Algunas de sus obras, a pesar de ser Música Contemporánea tienen influencia Impresionista y Posromántica (Soleda, 2008).

La *Sonatine Pour Yvette* fue escrita en 1962, dedicada al pianista Gonzalo Soriano, consta de tres movimientos, *Vivo e Spiritoso – Moderato Molto – Allegretto*. A pesar que es una sonatina, no respeta la forma. En ella utiliza recursos seriales, en el primer movimiento expone una melodía diatónica que cantaba a su hija Yvette cuando era pequeña, el segundo movimiento expone temas sutiles con cromatismos y disonancias, el tercer movimiento introduce una melodía infantil conocida. Esta obra presenta cromatismos a lo largo de la misma, matices e indicaciones explícitas, está cargada de dramatismo, tiene una fuerte influencia impresionista y en el último movimiento expone la influencia de la música antillana, exponiendo un ritmo de *bossa nova*. (Serrano 2011)

b. Preludio No. 1 Op. 8 en Do Mayor de Jorge Sarmientos. En una entrevista que aparece en la Enciclopedia Guatemala, el mismo año de su muerte, expuso que es marimbista, pianista, compositor y director de orquesta. Provino de una familia campesina humilde, nació en febrero de 1931 en San Antonio Suchitepéquez, Guatemala. Empezó a tocar marimba desde los 3 años inculcado por su padre y dominó a los 7 años. A los 14 años empezó a trabajar amenizando con la marimba. Cuando tenía 15 años lo traen a la capital al Conservatorio Nacional de Música, donde le dieron una beca después de intentarlo por segunda vez, se graduó de saxofonista, clarinetista y pianista. En Bellas Artes obtuvo el título de director de orquesta y compositor. Ganó un concurso que le

permitió ir a estudiar piano, dirección de orquesta y composición a París. En 1965 ganó una beca para estudiar en Buenos Aires, Argentina, en 1969 estuvo en el primer curso internacional de Análisis Estructural, Interpretación y Dirección de Música Contemporánea. Más adelante recibió otros cursos especializados en dirección orquestal para profesionales en Italia. Dirigió en muchos países de Latinoamérica, París, Japón y Estados Unidos de América. Trabajó como director en la Orquesta Sinfónica Nacional y luego como Director Musical de la misma. Se casó y tuvo tres hijos. Muere a los 81 años por un paro cardíaco y complicaciones respiratorias en septiembre del 2012.

El Preludio No. 1 opus 8 fue escrito en Guatemala en el año de 1954, un año antes de partir a estudiar a París. Es un preludio escrito con la indicación de *tempo* Allegro, de forma musical pequeña, en donde expone elementos virtuosos haciendo contraste con otros melódicos. Fue dedicado a José Arévalo Guerra, maestro de piano del Conservatorio de Música de Guatemala, *Germán Alcántara*.

E. APLICACIÓN DE LA TÉCNICA CORTOT

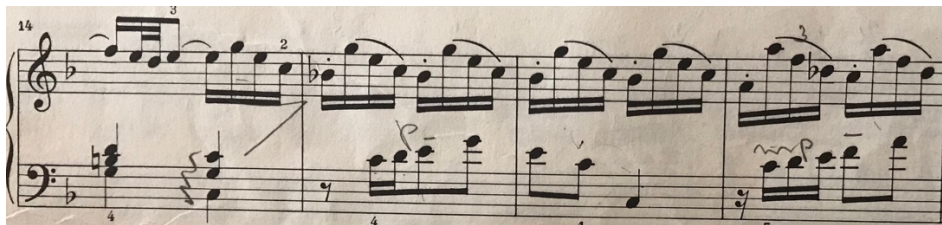
El pianista debe decidir la clase de ataque que aplicará en su mano y/o brazo en las teclas y en los diferentes segmentos de una obra musical. Es vital hacer conciencia de este aspecto, tanto para vencer los pasajes difíciles como para emitir el sonido requerido. Se deben evitar todos los movimientos innecesarios, por ejemplo, seguir haciendo presión en la tecla después de que esta ya ha sido tocada, evitando así cualquier tensión. El intérprete debe ajustar su mano, muñeca y brazo para producir un buen sonido.

1. Utilización de la mano y dedos. Para tocar en los antiguos instrumentos como el clavicordio y el clave se utilizaban solamente los dedos. Ya que su mecanismo no demandaba tanta fuerza muscular. Para tocar el piano se utiliza el ataque de dedos, el ataque de la mano, peso del brazo y del tórax. El ataque de dedos se lleva a cabo cuando al oprimir la tecla, el tendón adherido al músculo del antebrazo se contrae y cuando el dedo suelta la tecla, este se relaja. Este movimiento se debe utilizar para emitir tonos más ligeros

(Hamilton 2012). Se recomienda utilizar los dedos curvados para interpretar obras del período clásico como Mozart, Haydn, ya que en sus piezas es característico el sonido perlado. Generalmente se toca con la punta del dedo emitiendo un sonido más metálico y duro. Si se presiona la tecla con la parte carnosa del mismo el tono que se producirá resultará acolchonado, más melódico, ideal para tocar una obra que tenga mucho *legato* de un compositor del Romántico, por ejemplo. El ataque de dedo sucede al mover la tercera falange, sin que intervenga la muñeca ni el brazo, solamente el accionar del dedo.

a. Posición alta. Cuando se posiciona la muñeca alta, los dedos presionan la tecla sin tanto esfuerzo, con ello los dedos tienden a levantarse después de golpear la tecla. El brazo se mantiene relajado. Se puede escuchar en la grabación un sonido más percutado en estos tres ejemplos. En Bach se destacan los *non legatos* y los *staccatos*. En el ejemplo de Mozart se observa la mano derecha muy levantada, los dedos tocan con la parte de la punta, para crear un sonido duro para dramatizar este segmento. Debussy en la clave de fa presenta un *non legato* al que se le proyecta un sonido *martellato* que busca resaltar de una manera imponente, antes de llegar a los *legatos*. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/hwgKK4D1Urs>

Ilustración # 40: Posición alta - Bach

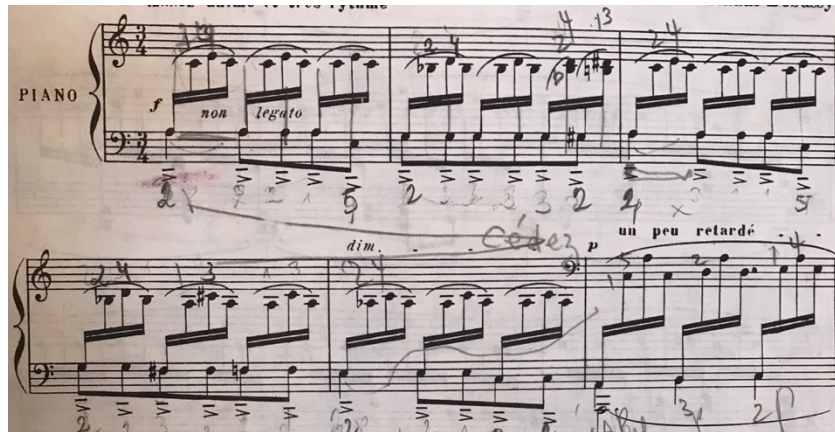


Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italienisches Konzert*, 1er Movimiento compás 14 a 17 página 3

Ilustración # 41: Posición alta - Mozart

Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 20, compás 20 a 23

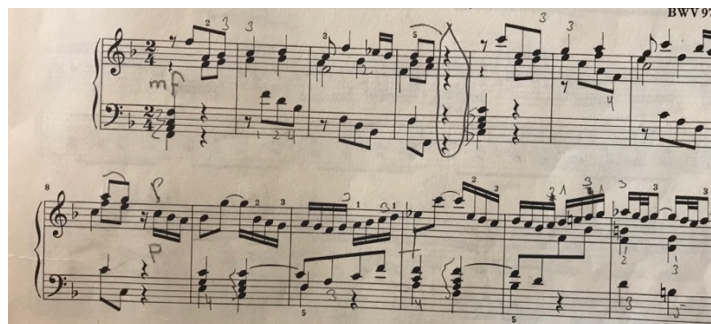
Ilustración # 42: Posición alta - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 1, compás 1 a 5

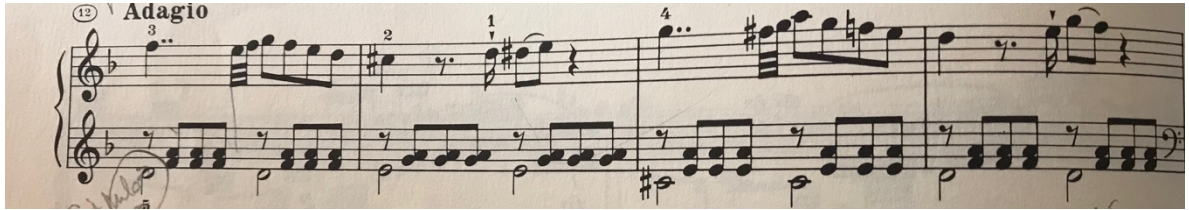
b. Posición media. La posición media de la mano es la más frecuente, se pueden emplear los dedos curvos o un poco más estirados, dependiendo el sonido que se quiera proyectar. En el concierto de Bach se interpreta un *non legato* en las corcheas guardando la posición media para dar más peso a estas notas. Mozart requiere en ese pasaje dulzura que se hace a través de la posición media y el dedo extendido de la mano, aquí se trabajó el *legato*. En la sonatina de Montsalvatge únicamente la mano derecha tiene una posición media, mientras que la izquierda una posición alta. Esto demuestra que ambas manos son independientes la una de la otra. Se ha de tomar en cuenta el pasaje que se esté tocando y el sonido que se quiera emitir, en este ejemplo, ambas manos son independientes la una de la otra. La derecha interpreta un pasaje más melódico que el acompañamiento de la izquierda. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. https://youtu.be/D59su_V1I34

Ilustración # 43: Posición media - Bach



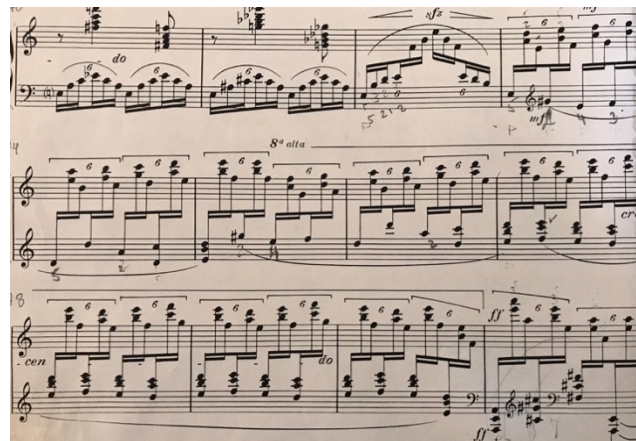
Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italianisches Konzert* página 3, 1er Movimiento, compás 1 a 8

Ilustración # 44: Posición media - Mozart



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 20, compás 12 a 15

Ilustración # 45: Posición media - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 3er movimiento página 11, compás 73 a 80

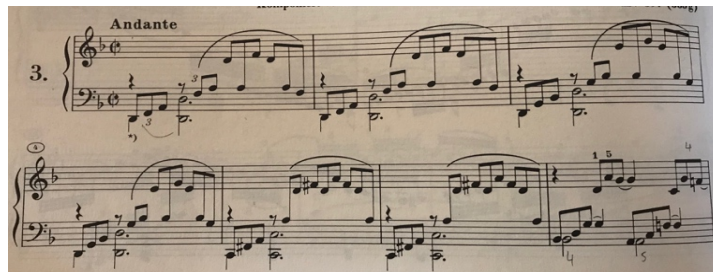
c. Posición baja. La posición baja de la mano permite hacer en el segundo movimiento de Bach un *legato* más *cantabile*, si se observa la muñeca está relajada y los dedos solamente ejercen presión en la tecla. En la introducción de la Fantasía de Mozart el acercamiento de la mano y la pulsación de los dedos hacia las teclas dan una sensación de nostalgia, se logró con un sentido profundo. En el Preludio de Debussy mantener la mano baja facilita tocar *piano* y dar un sentido misterioso al fragmento. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati" Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/CkvOeuVMbV0>

Ilustración # 46: Posición baja - Bach



Fuente: Edición G. Henle, J.S. Bach, *Italianisches Konzert*, 2do Movimiento página 10, compás 4

Ilustración # 47: Posición baja - Mozart



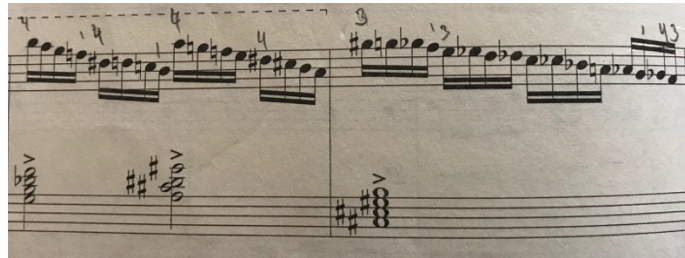
Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 20, compás 1 a 6

Ilustración # 48: Posición baja - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 5, compás 59 a 64

Ilustración # 51: Articulación alta de dedos - Sarmientos



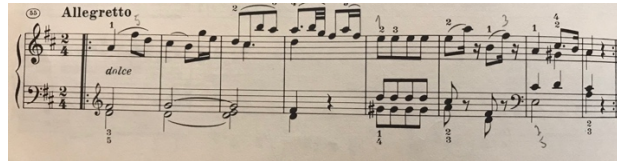
Fuente: Editorial Universitaria Universidad San Carlos de Guatemala, *Un Lustró de Música Escrita para Piano (1952-1957)* página 54, compás 31 a 32

e. Articulación media de dedos. El fragmento del tercer movimiento del concierto de Bach requirió una articulación media, porque este pasaje necesita el canto de las voces melódicas sin dejar de ser articulado. El *Allegretto* de la *Fantasia* de Mozart está escrito en Re Mayor y es la parte final de la obra, todo lo que le antecede fue escrito en una tonalidad menor con sentido triste y angustioso, con algunas cadencias virtuosas; pero es en este momento que la tonalidad cambia a modo mayor, reflejando esperanza y alegría. El sonido que se requiere para ello debe ser melodioso y claro, por ello se utiliza la articulación media de dedos. En la *Rapsodia* de Brahms se puede observar el *mezza voce* que significa a media voz, se requiere un sonido menos articulado, sin embargo, deben escucharse ambas manos que tienen la melodía. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati" Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/jKqh5Zcv2vk>

Ilustración # 52: Articulación media de dedos - Bach

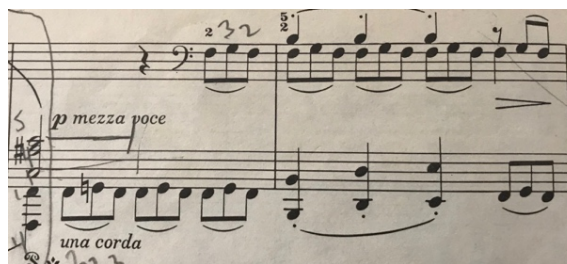
Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italianisches Konzert*, 3er movimiento, página 14, compás 24 a 32

Ilustración # 53: Articulación media de dedos - Mozart



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 22, compás 55 a 62

Ilustración # 54: Articulación media de dedos - Brahms

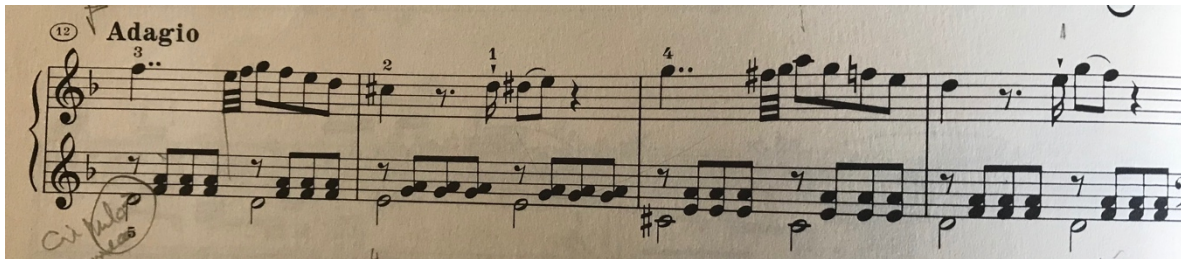


Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll, opus 79 No.2* página 6, compás 54 a 55

f. Articulación baja de dedos (presión de dedos). Esta posición es ideal para los pasajes escritos con la dinámica *piano*, además de ser ideal para los *cantabiles*. En este caso la articulación baja se refiere a la presión del dedo sobre la tecla y se mantiene sin despegarse de ella, dejando que la tecla se levante, empuje al dedo para poder volver a presionar. Se toca con la parte más carnosa del dedo. El *Adagio* de Mozart es muy melodioso y a su vez es *piano*, ideal para ser interpretado con este tipo de articulación. El *Preludio* de Debussy resalta la melodía de la mano izquierda con un bajo volumen, esta ejerce presión más fuerte para resaltarla sin dejar de estar en *piano*. Tanto el pedal, como este tipo de presión de dedo dan una proyección etérea característica del Impresionismo. El *Preludio* de Scriabin también es melódico, obra Posromántica y es la mano izquierda la que tiene que hacer diferente presión en cada uno de los dedos ya que unos llevan la melodía y otros el acompañamiento, es una pieza para ser interpretada únicamente con la mano izquierda. Si se tocara articulando los dedos, sonaría golpeado a pesar de que se podrían resaltar las voces, estilísticamente no estaría cumpliendo con el carácter de la obra y la interpretación sonaría bastante diferente. Escuchar y observar: Cáceres, V.

["Saraswati" Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/ZkUEulRawSg>

Ilustración # 55: Articulación baja de dedos - Mozart



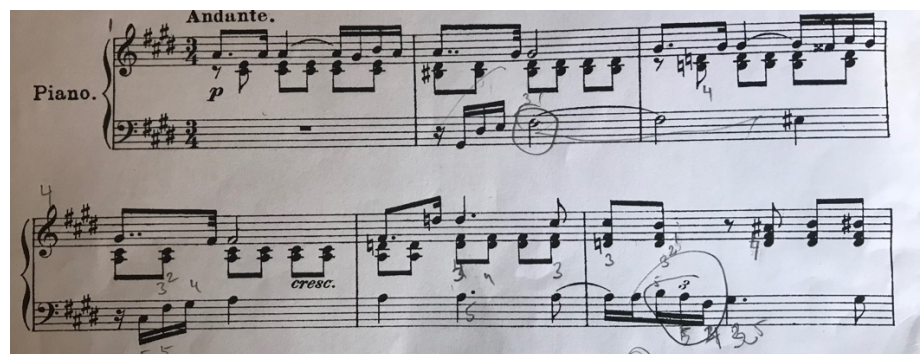
Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 20, compás 12 a 15

Ilustración # 56: Articulación baja de dedos - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, *Debussy Suite Pour le Piano* página 1, compás 6 a 9

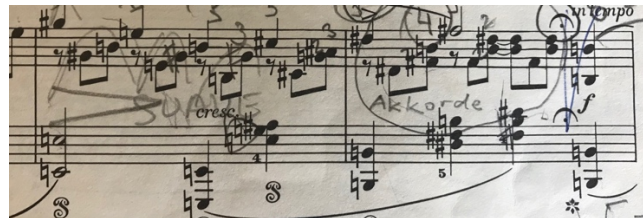
Ilustración # 57: Articulación baja de dedos Preludio Scriabin



Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 2, compás 1 a 5

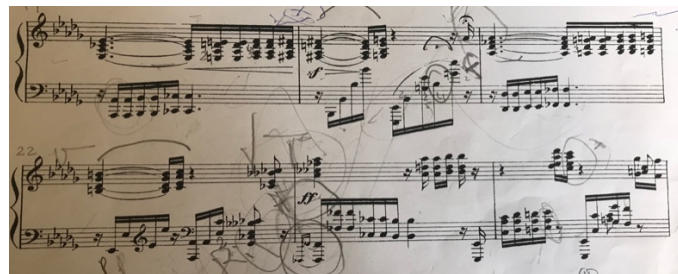
g. Extensión interdigital. A partir del período Romántico las piezas abarcan casi todo el teclado y los intervalos entre cada una de las notas tanto melódica como armónicamente, requieren de ejercicios para que el espacio entre los dedos se vaya abriendo cada vez más. Cortot dedica su cuarto capítulo a ejercicios para lograr el desgonce de los dedos. Estas obras aquí presentadas quizá no representen un problema para personas de complexión grande, pero sí para personas de extremidades pequeñas. Se debe tomar en cuenta que a pesar de las extensiones de la mano aquí presentadas se refleja relajación en el brazo y antebrazo. También fue necesario utilizar la muñeca para ayudar a la mano a no crear tensión. El segundo movimiento de la *Sonatina* de Montsalvatge y Scriabin en su *Nocturno*, presentan las extensiones en la mano izquierda, Brahms en su *Rapsodia* las expone en ambas manos. Estas tres obras presentan este tipo de dificultad de principio a fin. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/cOR8d0M99gU>

Ilustración # 58: Extensión interdigital - Brahms



Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll, opus 79 No.2* página 3, compás 8 a 9

Ilustración # 59: Extensión interdigital - Nocturno Scriabin



Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 5, compás 21 a 26

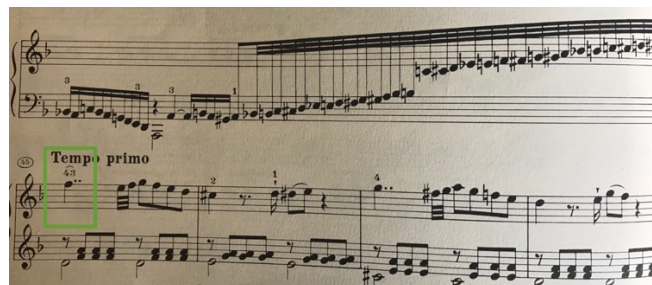
Ilustración # 60: Extensión interdigital - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 2 mov. compás 9 a 12

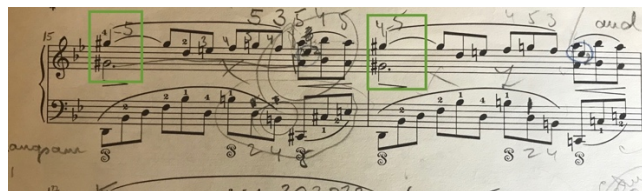
h. Substitución de dedos. Alfred Cortot trabaja este tipo de dificultad en su primer capítulo, en la sección de movilidad de los dedos, se puede apreciar en las grabaciones que estos cambios se hacen con rapidez. Las sustituciones de dedos se presentan en todas las obras pianísticas de todos los períodos, con el fin de sostener las notas de intervalos largos. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/cOR8d0M99gU>

Ilustración # 61: Substitución de dedos - Mozart



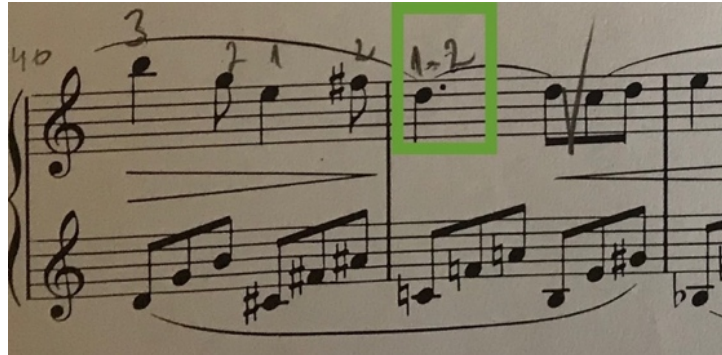
Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 22, compás 44 a 45

Ilustración # 62: Substitución de dedos - Brahms



Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll*, opus 79 No.2 página 4, compás 15 a 16

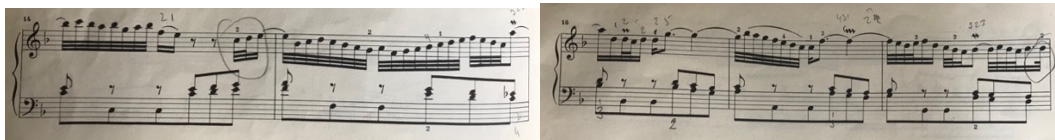
Ilustración # 63: Substitución de dedos - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 1er movimiento página 5, compás 140 a 141

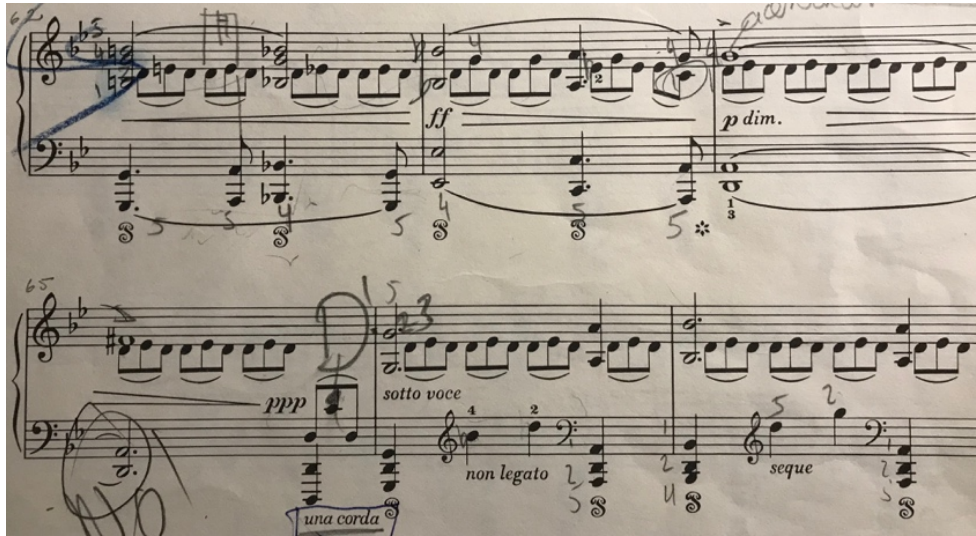
i. Legato de dedo. Para lograr un *legato* de dedo, la nota que le antecede se deja tenida y se levanta al tocar la nota siguiente. Dependiendo del compositor y del estilo de la obra se puede hacer un *legato* con una posición de mano alta, media o baja, así también puede variar la articulación de los dedos. La obra de Mozart generalmente se toca con una articulación alta o media, en los ejemplos de Brahms y Scriabin los dedos se levantan poco y se quedan cerca de la tecla, utilizando una articulación baja de dedos y una posición baja de la mano. Mientras que en la obra de Bach se utiliza una articulación media y una posición de mano baja. En este tipo de *legato* no se utiliza la muñeca para nada. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/LAkWyQhNyPk>

Ilustración # 64: Legato de dedo - Bach 2do Movimiento



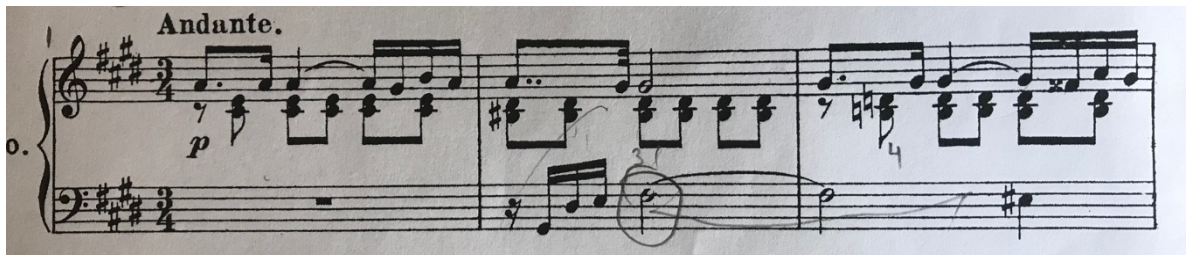
Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italienisches Konzert*, 2do movimiento, compás 14 a 18

Ilustración # 65: Legato de dedo - Brahms



Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll, opus 79 No.2* página 7, compás 62 a 65

Ilustración # 66: Legato de dedo - Preludio Scriabin



Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 2, compás 1 a 3

j. Staccato de dedo. Producir un sonido *staccato* es tocar la nota y quitar el dedo inmediatamente, despegarlo, la duración de la misma figura debe respetarse. El *Preludio* de Debussy, a pesar que tiene un *staccato* en la mano izquierda, el pedal no se levanta; mientras que en el *Preludio* de Sarmientos no se utiliza el pedal y también hay una mezcla entre *staccato* de dedo y de muñeca. Las primeras dos obras utilizan solamente el *staccato* de dedo. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/483BsIP5J5A>

Ilustración # 67: Staccato de dedo - Debussy

Handwritten musical score for Debussy's *Suite Pour le Piano*, measures 87-95. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano part with staccato fingerings and dynamic markings like *mp*, *p*, and *pp*. The lyrics "den do si un peu retardé" are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

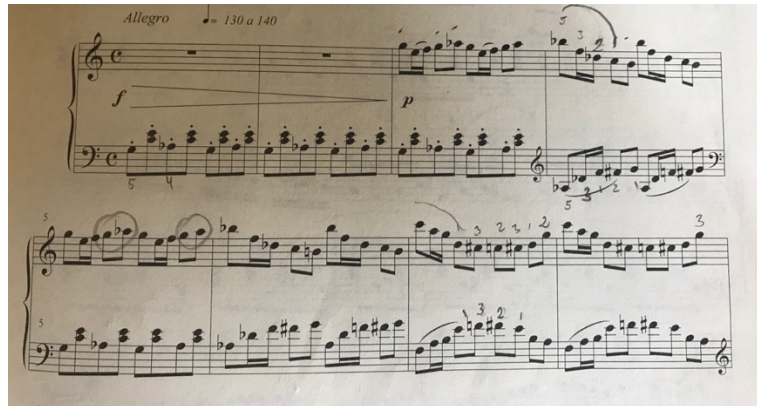
Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 7, compás 91 a 95

Ilustración # 68: Staccato de dedo - Montsalvatge

Handwritten musical score for Montsalvatge's *Sonatine Pour Yvette*, 3rd movement, measures 29-32. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano part with staccato fingerings and dynamic markings like *f*, *mf*, and *sfz*. The tempo marking "8va alla" is present. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 3er movimiento página 10, compás 29 a 32

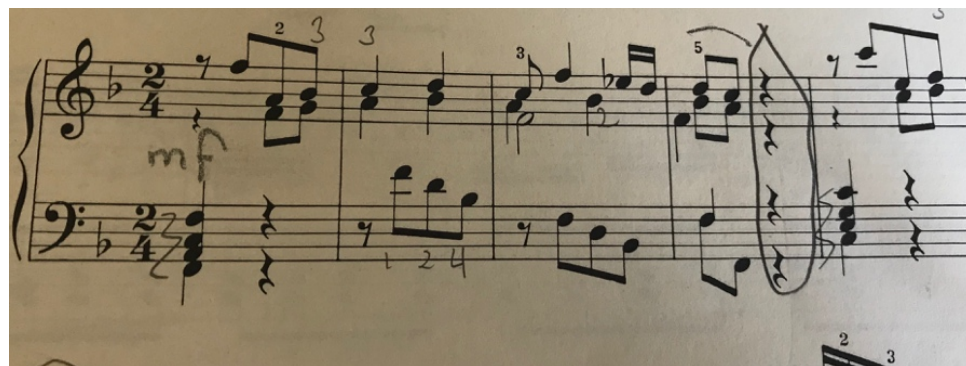
Ilustración # 69: *Staccato de dedo - Sarmientos (mano derecha)*



Fuente: Editorial Universitaria Universidad San Carlos de Guatemala, *Un Lustró de Música Escrita para Piano (1952-1957)* página 53, compás 3 a 6

k. *Non legato*. El *non legato* (no ligado) se encuentra entre el *staccato* y el *legato*. La obra de Debussy no utiliza la muñeca, porque tiene notas tenidas que ocasionan que la mano esté muy abierta y no permite utilizarla. En el ejemplo del primer movimiento del concierto de Bach, no tiene ninguna marca, pero el estilo de la época acostumbra tocar las corcheas *non legato*. La obra de Mozart tiene silencios y acentos, por ello se utilizan los dedos y muñeca para lograrlos. Se hacen los silencios, pero la nota anterior no es tan picada. Debussy presenta las notas con los puntitos del *staccato*, pero tienen una ligadura, lo cual significa que debe tocarse *portato* o *non legato*. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati" Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/eDHeNIG4aqk>

Ilustración # 70: *Non legato - Bach*



Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italianisches Konzert*, 1er movimiento página 3, compás 1 a 4

Ilustración # 71: *Non legato* - Mozart



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 21, compás 38 a 41

Ilustración # 72: *Non legato* - Debussy

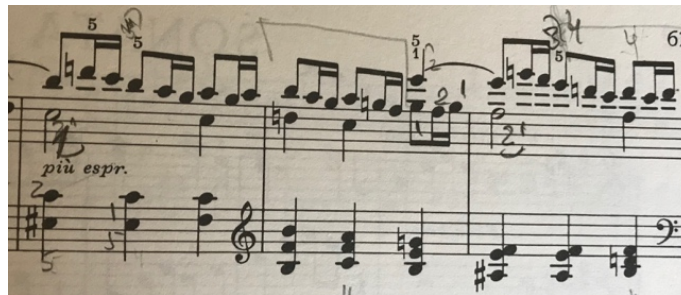


Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 6, compás 75 a 78

I. Lateralidad de dedos. Cortot trabaja la lateralidad de los dedos en el capítulo I serie C, en todo el capítulo II, aunque menciona el paso del pulgar, sus ejercicios, principalmente en la serie C impulsan a los demás dedos también a la lateralidad. El capítulo III, de igual manera. El IV se ocupa de la extensión interdigital, pero indirectamente trabaja también la lateralidad, ya que los dedos al desgonzarse de la mano se vuelven más flexibles. En el V de la serie C, en su segmento de ejecución de octavas se dedica, sobre todo, a la lateralidad del cuarto y quinto dedo.

En estos tres compases de la obra de Scarlatti, en la mano derecha se muestran dos veces el paso del cuarto al quinto dedo en dirección descendente de un tono, el cual debe ser ejecutado ligado. En el caso de Bach es la mano izquierda la que al ligar presenta esta dificultad, siendo necesario haber trabajado la lateralidad de dedos, sobre todo en la unión del compás 5 al 6, que también presenta extensión interdigital. En el ejemplo del segundo movimiento de la sonatina de Montsalvatge es la mano izquierda la que exhibe la lateralidad al ligar del cuarto al quinto dedo en dirección descendente. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/SiazyoGyKwQ>

Ilustración # 73: Lateralidad de dedos - Scarlatti



Fuente: Editorial Peters, Scarlatti, *Sonaten für Klavier*, Band II página 61, compás 53 a 55

Ilustración # 74: Lateralidad de dedos - Bach

Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italienisches Konzert*, 2do movimiento página 10, compás 5 a 8

Ilustración # 75: Lateralidad de dedos - Montsalvatge (mano izquierda)

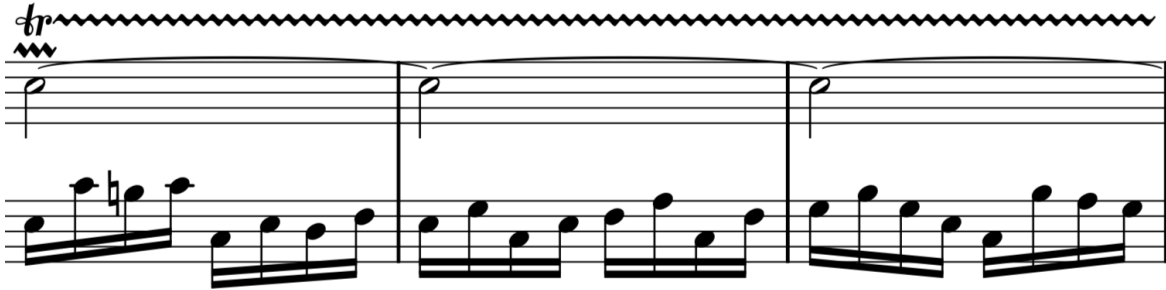


Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 2do movimiento página 8, compás 50 a 52

m. Ornamentación. En la serie C del capítulo I, Cortot implementa ejercicios para tocar las ornamentaciones. Se ha puesto un ejemplo de cada una. El trino lo utiliza Bach como nota pedal, ya que el clave, instrumento para el cual fue escrita esta obra, necesitaba dejar el re por más de tres compases, para prolongar la duración de la misma, y no obtener un sonido seco, mientras la mano izquierda toca la melodía, el compositor escribe el trino sobre ella como alternativa.

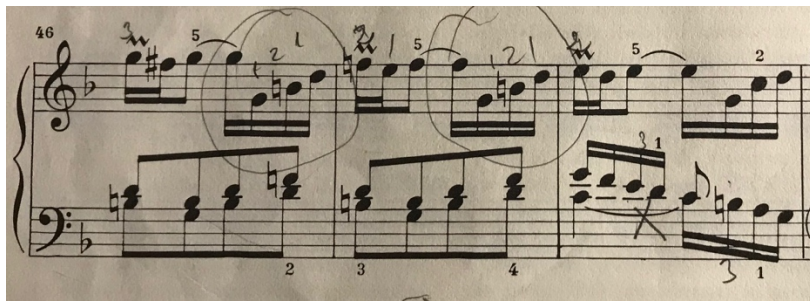
Para el *mordente* también se utilizó un ejemplo de Bach, en donde se presenta un mordente por compás, en el período Barroco las ornamentaciones son muy frecuentes. El grupeto de la Fantasía de Mozart, ya no se escribe con el símbolo acostumbrado en el Barroco, sino con notas de pequeño tamaño, pero siguen siendo grupetos. La *apoyatura longa* aparece en la *Sonata* de Scarlatti, esta no presenta dificultad de ejecución, ya que esta resta solamente una parte de su valor a la siguiente figura. La *apoyatura breve* aparece en el tercer movimiento de la *Sonatina* de Montsalvatge, a diferencia de la anterior se toca rápidamente. Es poco frecuente que aparezcan apoyaturas a partir del siglo XX, por eso se utilizaron ejemplos del período Barroco y Clásico en su mayoría. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati"]Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/RLs1nOXkV2U>

Ilustración # 76: Ornamentación Trinos - Bach 1er Movimiento



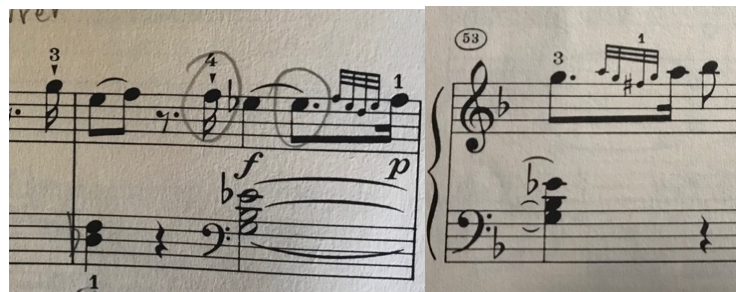
Fuente: Editorial Breitkopf & Härtel, *Italian Concerto*, Johann Sebastian Bach, 1er movimiento página 6, compás 116 a 118

Ilustración # 77: Ornamentación Mordente - Bach



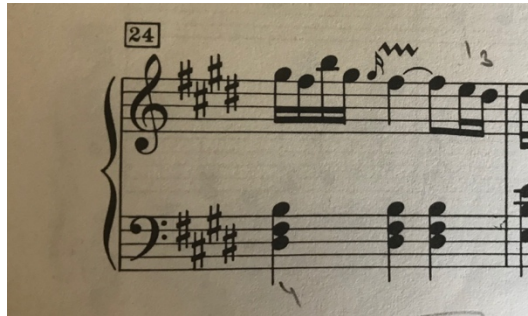
Fuente: Editorial G. Henle, J.S. Bach, *Italienisches Konzert*, 1er movimiento, página 4, compás 46 a 48

Ilustración # 78: Ornamentación Grupetos - Mozart



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 22, compás 52 a 53

Ilustración # 79: Ornamentación Apoyatura Longa - Scarlatti



Fuente: Editorial Peters, Scarlatti, *Sonaten für Klavier*, Band II página 60, compás 24

Ilustración # 80: Ornamentación Apoyatura Breve - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 3er movimiento página 12, compás 105

n. Glissando. Este ornamento consiste en tocar las notas rápidamente de un punto a otro, pasando por todos los tonos intermedios, generalmente se utiliza la parte de las uñas para tocarlos. Los *glissandos* se empiezan a utilizar en el siglo XIX en el piano. Cortot trabaja esta dificultad en el capítulo V, agrega que también se practica su ejecución con la parte de la uña y también con la yema de los dedos. Para tocarlo implica el uso de dedos y de muñeca. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/AvAvfxcHkM0>

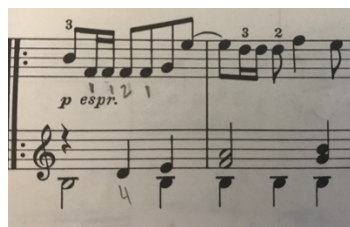
Ilustración # 81: *Glissando* - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 4, compás 46

o. Cambio de dedos sobre la misma tecla. En el capítulo I muestra Cortot ejercicios para el cambio de dedos sobre la misma tecla. Scarlatti fue el compositor que introdujo tocar varias veces sobre la misma nota. Dentro de la técnica pianística, se acostumbra a que el intérprete cambie de dedo cuando se toca la misma nota sucesivamente, ya que se busca que no suenen igual cuando una melodía es lenta. Cuando no lo es, como en este caso, el cambio es para facilitar la ejecución rápida y sin rigidez. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/GhM1QNe70tI>

Ilustración # 82: Cambio de dedos sobre la misma tecla - Scarlatti

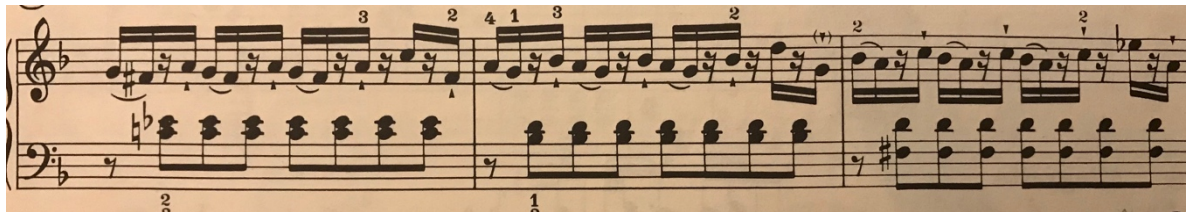


Fuente: Editorial Peters, Scarlatti, *Sonaten für Klavier*, Band II página 60, compás 41 a 42

2. Utilización de la muñeca. Cortot trata el trabajo de la muñeca en el capítulo V. Esta debe estar todo el tiempo muy relajada y el impulso de su movimiento es el que debe propiciar tanto los *staccatos*, como los *non legato* y *legatos*.

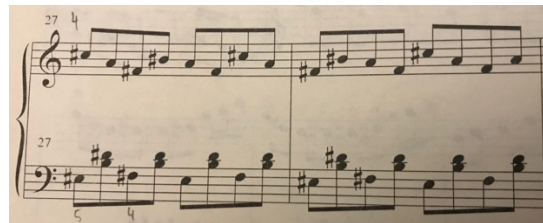
a. Movimiento vertical (staccato de muñeca). A este tipo de movimiento me refiero a cuando los dedos se mantienen en posición fija y es la muñeca la que se mueve. En el ejemplo de la Fantasía de Mozart, que aquí se presenta en la mano derecha, se requiere un ataque vertical hacia la nota que está al principio de la ligadura de acentuación y un movimiento que sube en la segunda figura, que coincide con el fin de la ligadura. La nota que tiene el *portato* se toca más superficialmente, con el mismo impulso hacia arriba. La mano izquierda toca un *non legato* con caída vertical, aunque también tiene una combinación con *portato* de dedo. En la obra de Sarmientos se puede ver que la muñeca ayuda a que esté relajado el brazo y que se utilice la fuerza de gravedad, utilizando menos movimientos que requieren el uso de los tendones. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/onJLKQLxXxk>

Ilustración # 83: Movimiento vertical de muñeca - Mozart (mano izquierda)



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 21, compás 38 a 40

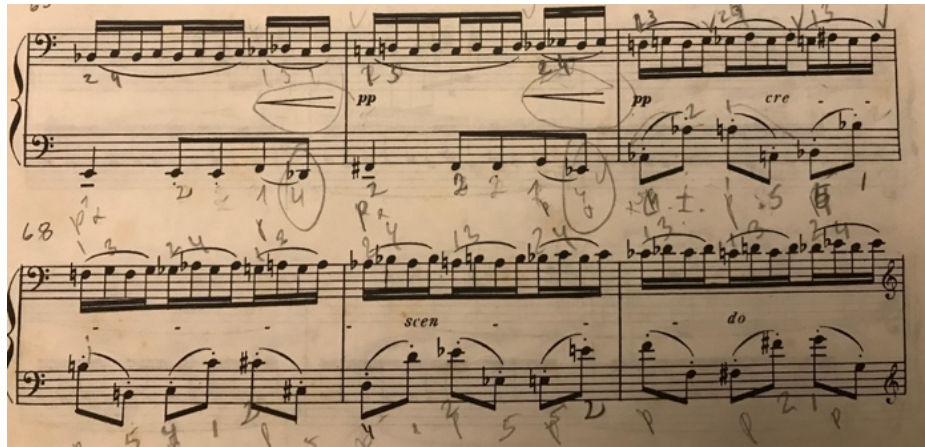
Ilustración # 84: Movimiento vertical de muñeca- Sarmientos



Fuente: Editorial Universitaria Universidad San Carlos de Guatemala, *Un Lustro de Música Escrita para Piano (1952-1957)* página 54, compás 27 a 28

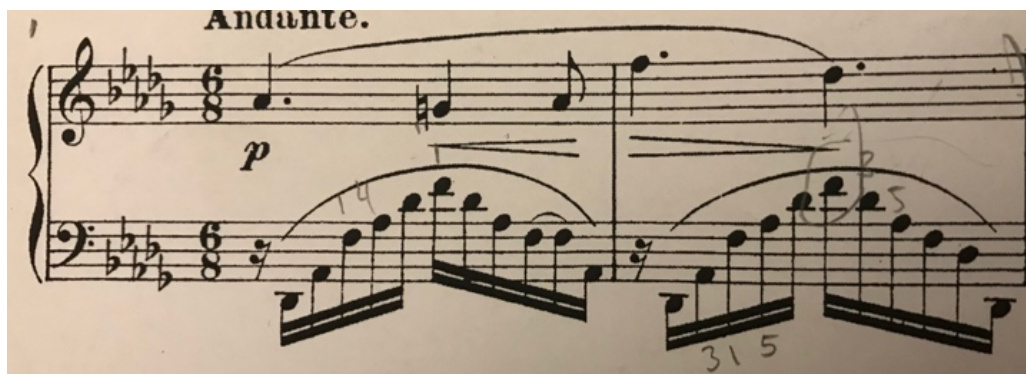
b. Movimiento horizontal. En el preludio de Debussy se observa cómo la muñeca cae con el quinto dedo y luego se rota hacia el pulgar, repitiendo en secuencia este movimiento horizontal, la muñeca cae valiéndose de la fuerza de gravedad. El *Nocturno* de Scriabin debe estar muy ligado y sería imposible lograrlo sin el movimiento de la muñeca, que es el que da el impulso para alcanzar la nota siguiente; la mano salta un intervalo de dos octavas y media y al llegar la muñeca está doblada hacia fuera, para que al llegar no suene atacado. Montsalvatge tiene el movimiento horizontal de muñeca en la mano izquierda y el impulso se hace al principio de la ligadura, cada sextillo. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/lsVbSIX8yEQ>

Ilustración # 85: Movimiento horizontal de muñeca - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 5, compás 67 a 70

Ilustración # 86: Movimiento horizontal de muñeca - Nocturno de Scriabin



Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 4, compás 1 a 2

Ilustración # 87: Movimiento horizontal de muñeca – Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 3er movimiento página 11, compás 62 a 65

c. Movimiento rotativo. Con este movimiento rotativo me refiero a aquel que va en zigzag y lo realiza el antebrazo, este ayuda a la velocidad en los dedos minimizando la tensión en el brazo. Dependiendo del tamaño de la mano, el codo juega un papel importante para ayudar a hacer este movimiento, cuando el pulgar toca el meñique se levanta y viceversa. Brahms presenta este movimiento en la mano izquierda, mientras que Debussy en la mano derecha. Montsalvatge utiliza este movimiento en ambas manos. En las obras de Debussy y Montsalvatge, la ligadura del fraseo, ayuda al intérprete para determinar en donde empieza y termina la rotación. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/0G9UtSlshK0>

Ilustración # 88: Movimiento rotativo de muñeca - Brahms

Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll, opus 79 No.2* página 11, compás 116 a 118

Ilustración # 89: Movimiento rotativo de muñeca - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 10, compás 143 a 146

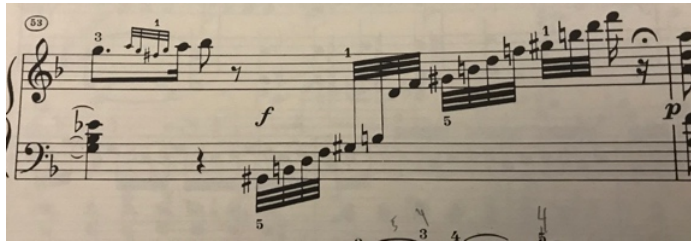
Ilustración # 90: Movimiento rotativo de muñeca - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 1er Movimiento página 2, compás 34 a 37

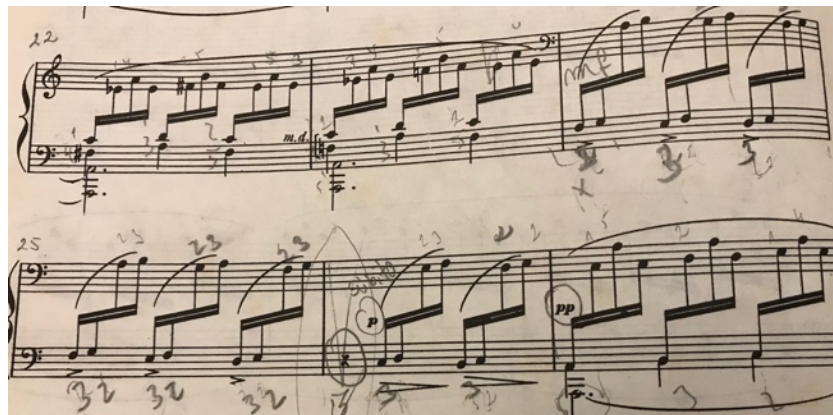
d. Legato de muñeca. Para hacer un *legato* de muñeca se requiere el movimiento de la muñeca, en el ejemplo de la *Fantasia* de Mozart cada una de estas tiene un movimiento, del dedo meñique al pulgar, la mano derecha del pulgar al meñique y se repite el patrón nuevamente una octava más arriba, cada una de las manos hace un movimiento rotatorio completo. En el ejemplo de Debussy, ambas manos hacen un solo movimiento, que empieza la derecha y termina la izquierda, el patrón se repite seguidamente. En el ejemplo del *Nocturno* de Scriabin se utiliza también el codo como ayuda al movimiento a través del brazo, ya que los intervalos que se tocan son grandes. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati” Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/5s5lGUgRz50>

Ilustración # 91: Legato de muñeca - Mozart



Fuente: Editorial G. Henle, *Mozart Klavierstücke* página 22, compás 53

Ilustración # 92: Legato de muñeca - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano* página 2, compás 24 a 26

Ilustración # 93: Legato de muñeca - Nocturno Scriabin

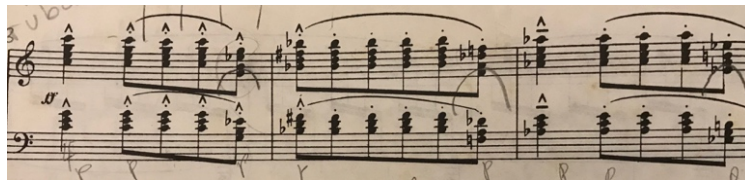


Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 7, compás 44 a 48

3. Utilización del brazo. La utilización del brazo también implica el uso de la muñeca, que juega un papel importante, pero he decidido hacer esta sección para que se observe que la muñeca se queda estática en este caso. Aquí entra en juego el movimiento de todo el brazo e incluso el apoyo de los hombros. El brazo se emplea más a partir del siglo XIX, ya que las obras requieren otra técnica para ser interpretadas, más fuerza.

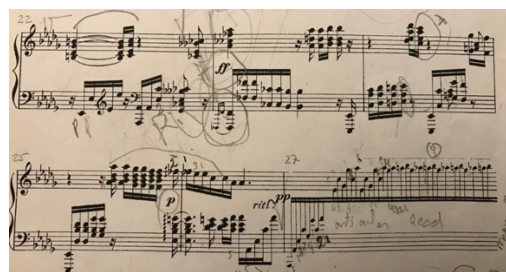
a. Caída libre. La caída libre se refiere a que la mano caiga hacia el teclado sin mover la muñeca. En el ejemplo del *Preludio* de Debussy se puede observar que la muñeca no se mueve y está en una posición alta, de esta manera se consigue tocar con más fuerza, además el sonido es más percusivo. Por este motivo es importante que el pianista sepa qué tipo de sonido es el que desea emitir. En el caso del *Nocturno* de Scriabin, a pesar de los grandes saltos, la muñeca no se mueve, caso contrario a los ejemplos arriba expuestos del uso de muñeca, en donde también hay saltos. El ejemplo que se presenta del primer movimiento de la *Sonatina* de Montsalvatge, es la mano izquierda la que utiliza la caída libre de brazo, solamente es una nota la que se toca a la vez, pero la misma lleva fuerza y cae desde arriba. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/i2JiArY9WXI>

Ilustración # 94: Caída libre de brazo - Debussy



Fuente: Editorial Schirmer, Debussy *Suite Pour le Piano*, compás 43 a 45

Ilustración # 95: Caída libre de brazo - Nocturno Scriabin



Fuente: Editorial Belasieff, A. Scriabine *Prélude et Nocturne* página 5, compás 23 a 26

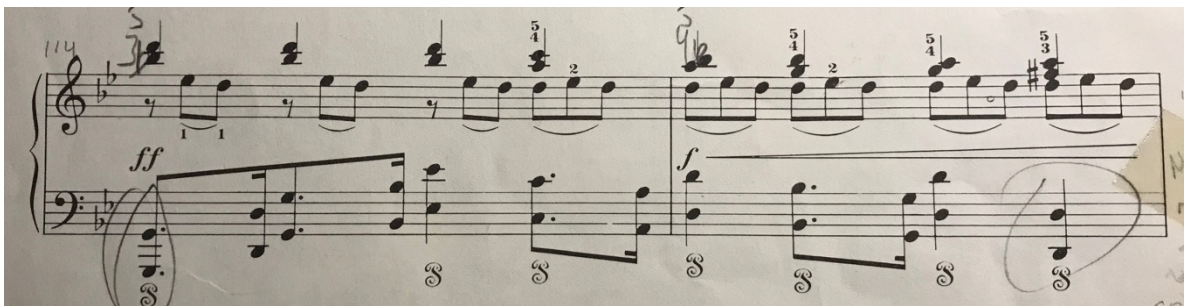
Ilustración # 96: Caída libre de brazo – Montsalvatge (mano izquierda)



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 1er Movimiento página 2, compás 43 a 42

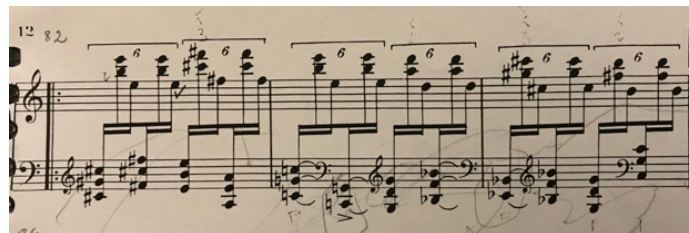
b. Caída lateral. Este movimiento se realiza en una dirección y viceversa, en este caso solamente se utiliza el brazo, la muñeca está relajada pero no se mueve, es el brazo con el codo los que efectúan el desplazamiento. En la obra de Brahms es la mano izquierda la que ejemplifica este tipo de caída, la mano tiene una posición alta para poder impulsar y dar fuerza a las octavas. Montsalvatge en cambio, lo ejemplifica en ambas manos. Escuchar y observar: Cáceres, V. [“Saraswati”Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: https://youtu.be/sPWaEY_w1YI

Ilustración # 97: Caída lateral de brazo - Brahms (mano izquierda)



Fuente: Editorial Schott, Brahms *Rhapsodie g-Moll, opus 79 No. 2* página 11, compás 114 a 115

Ilustración # 98: Caída lateral de brazo - Montsalvatge



Fuente: Editorial Salabert, *Sonatine Pour Yvette*, Xavier Montsalvatge, 3er movimiento, página 12, compás 82 a 8

c. Movimiento rotativo. El movimiento rotativo se refiere al *tremolo*, se expuso como ejemplo la *Sonata Patética* de Beethoven, ya que en las obras descritas anteriormente no se encontró ningún ejemplo del mismo. Escuchar y observar: Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video]. Recuperado de: https://youtu.be/G161_B3MmvQ

Ilustración # 99: Movimiento rotativo de brazo - Beethoven Sonata opus.13.



Fuente: Edición G. Henle, *Beethoven Klaviersonaten* Band I, 1er movimiento compás 11 a14

4. IDENTIFICACIÓN DE LOS EJERCICIOS DE ALFRED CORTOT QUE AYUDAN AL ESTUDIO DE LAS OBRAS PRESENTADAS.

Expongo una tabla que presenta el repertorio arriba expuesto, los capítulos del método Cortot que ayudan para estudiar los mismos y una escala de valoración que indica el tipo de dificultad de la obra. Recomiendo que el maestro ayude a crear una semejante con las obras que sus alumnos estén estudiando. Enumero a continuación los capítulos del método Cortot como recordatorio:

1. Igualdad, independenciam y movimiento de los dedos
2. Paso del pulgar (escalas y arpeggios)
3. Notas dobles e interpretación polifónica

4. Extensiones
5. Técnica de muñeca, ejecución de acordes

Se determina la dificultad que presenta cada obra bajo las siguientes siglas:

- a. No difícil nd
- b. Algo difícil ad
- c. Difícil d
- d. Muy difícil md

Tabla # 1: Repertorio con clasificación para estudio de los capítulos

| OBRAS MUSICALES | CAPÍTULOS | | | | |
|---|-----------|----|----|----|----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Concierto Italiano en Fa Mayor de Bach 1er Movimiento | d | ad | d | | nd |
| Concierto Italiano en Fa Mayor de Bach 2do Movimiento | ad | ad | d | | nd |
| Concierto Italiano en Fa Mayor de Bach 3er Movimiento | d | ad | d | | nd |
| Sonata en Mi Mayor de Scarlatti | nd | | nd | | nd |
| Fantasia en Re menor de Mozart | d | nd | ad | | ad |
| Rapsodia opus 79 No. 2 en Sol menor de Brahms | ad | | d | d | d |
| Preludio en la menor de Debussy | ad | d | ad | d | d |
| Preludio No. 1 opus 9 en Do # menor de Scriabin | d | | ad | ad | d |
| Nocturno No. 2 opus 9 en Re bemol Mayor de Scriabin | d | d | ad | d | d |
| Sonatine Pour Yvette de Montsalvatge 1er Movimiento | d | ad | | | d |
| Sonatine Pour Yvette de Montsalvatge 2do Movimiento | nd | | ad | d | ad |
| Sonatine Pour Yvette de Montsalvatge 3er Movimiento | d | | | ad | d |
| Preludio No. 1 opus 8 en Do Mayor de Jorge Sarmientos | d | ad | | | ad |

Fuente: Elaboración propia, basada en la tabla de Cortot (1930)

Como se puede observar, es una tabla bastante sencilla y es de utilidad para optimizar el tiempo de estudio de los ejercicios de Cortot. Al empezar un nuevo repertorio se empiezan a estudiar las obras poco a poco, por esta razón la tabla es reducida y se va ampliando a medida que se agregan piezas, el alumno puede escoger los capítulos que tengan más dificultad.

Concluyo este ensayo con la esperanza de haber brindado una visión más amplia de lo que implica el estudio de la técnica de Alfred Cortot y sobre todo la utilización del razonamiento al aplicarla, ya que eso es lo que la diferencia y hace efectiva con respecto a otros métodos enfocados a la técnica pianística. Siempre será necesario que el maestro motive y exija a sus estudiantes, porque mientras sus alumnos no tengan la madurez, podrán sentirla tediosa y monótona. Cuando el estudiante cuenta con un anhelo ardiente de superación y se encuentra cara a cara con la racionalización de los ejercicios, así como lo propone Cortot, adquirirá la relajación y control muscular, que le ayudará a resolver las dificultades técnicas más demandantes, fortaleciendo y desarrollando la musculatura necesaria.

Cierto es que en las partituras están escritas las notas, ritmo, dinámicas sonoras, indicaciones del tiempo, pulsación y tonalidad entre otras, pero para poder interpretar una obra musical, es necesario contextualizar la obra en sí, es decir, conocer las características de la época, tratadas en el ensayo 1, datos del autor y referencias sobre la obra a ejecutar y así poder expresar en la medida de lo posible, sin perder el sello propio, lo que el compositor quiso expresar a través de su música. Por ello ejemplificar las obras de diferentes períodos fue un medio para que el futuro pianista lo realice de igual forma y se motive a que tener en cuenta lo aquí expuesto, su evolución interpretativa será más rápida.

III. REFERENCIAS

Arellano Penagos, Mario. 2012. «Mozart y el Síndrome de Tourette. Una Breve Biografía Médica». *Revista de la Facultad de Medicina*. Ciudad de México. Vol. 55 No. 6.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0026-17422012000600008

Bach, J.S. 1962. *J.S. Bach Italienisches Konzert*. München, Editorial G. Henle. 19 págs.

Biografía y Vidas. 2004-2018. *Johann Sebastian Bach*. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm

Biografía y Vidas. 2004-2018. *Johannes Brahms*. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brahms.htm>

Biografía y Vidas. 2004-2008. *Claude Debussy*. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm>

Biografía y Vidas. 2004-2008. *Alexander Scriabin*. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/scriabin.htm>

Brahms, Johannes. 1969. *Brahms Rhapsodie g-Moll op.70 No. 2*. Mainz, Schott's Söhne. 11 págs.

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].

<https://youtu.be/hwgKK4D1Urs>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].

https://youtu.be/D59su_V1I34

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].

<https://youtu.be/CkvOeuVMbV0>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
https://youtu.be/ABJK4_GHm7c

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/jKqh5Zcv2vk>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/ZkUEulRawSg>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/cOR8d0M99gU>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/LAkWyQhNyPk>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/483BsIP5J5A>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/eDHeNIG4aqk>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/SiazyoGyKwQ>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/RLs1nOXkV2U>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/AvAvfxcHkM0>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/GhM1QNe70tl>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/lsVbSIX8yEQ>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/0G9UtSIsHK0>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/5s5IGUgRz50>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
<https://youtu.be/i2JiArY9WXI>

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
https://youtu.be/sPWaEY_w1YI

Cáceres, V. ["Saraswati"Escuela de Música]. (2018, mayo 11). [Archivo de video].
https://youtu.be/G161_B3MmvQ

Cortot, Alfred. 1930. *Rational Principles of Pianoforte Technique*. Paris, Salabert Editions.
 Traducido por Le Roy,R; Metaxas. 102 págs.

Cortot, Alfred. [Classical Music / Reference Recording]. (2017, octubre 13). *Chopin by Alfred Cortot-Complete Piano Works/New Mastering (recordings of the Century)*. [Archivo de vídeo].
<https://youtu.be/wB4oj4sS3zA>

Debussy, Claude. (1950). *Suite Pour le Piano*. Vol. 1795. New York/London, Editorial Schirmer. 27 págs.

Enciclopedia Guatemala. [Enciclopedia Guatemala]. (2012, Mayo 8). *Biografía del Maestro Jorge Sarmientos*. [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/wKCCpURg0go>

García, Z.L. V. Cáceres. Febrero 18, 2018. Entrevista CEFIG, Guatemala, Ciudad, Guatemala C.A. E Mail: zgarcia1998@yahoo.com

Hackmey, Ephraim. 2012. «*Mozart's Unfinished Fantasy. Thoughts about the Fantasy in D Minor, K.397*». [Archivo PDF]. Tesis University of Indiana. 34 págs.

https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf

Harden, Ingo; G. Willems. 2008. *Pianisten Profile*. 600 Interpreten: Ihre Biografie, Ihr Stil, Ihre Aufnahmen. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 798 págs.

Kammertöns, Christoph; S. Mauser. 2006. *Lexikon des Klaviers*. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten. Köthen, Laaber-Verlag. 805 págs.

López, Tomás M. 2015. *Cómo Tocar sin Dolor*. Tu Cuerpo tu Primer Instrumento. Valencia, Piles – Editorial de Música S.A. 384 págs.

May, C. V. Cáceres. 6 de Abril 2018. Entrevista por correo electrónico. Melos Konzerte, Viena, Austria. E Mail: info@melos.at

MCN Biografías. (s.f.). *Domenico Scarlatti*. La Web de las Biografías. Recuperado de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=scarlatti-domenico>

Medina. J. V. Cáceres. Marzo 24, 2018. Entrevista vía telefónica. Teléfono: (502) 48431742

Melómanos. (s.f.). *La Rapsodia*. Tu Enciclopedia online. Recuperado de <http://www.melomanos.com/la-musical/formas-musicales/rapsodia/>

Montsalvatge, Xavier. 1962. *Sonatine Pour Yvette*. Paris: Editorial Salabert. 12 págs.

Mozart, Wolfgang A. 1955-1983. *Mozart Klavierstücke Auswahl*. München, Editorial G. Henle (Urtext). 69 págs.

Sandved, K.B. 1962. *El Mundo de la Música*. Guía Musical. Madrid, Espasa-Calpe. 2699 págs.

Sarmientos, Jorge. 2012. *Un Lustró de Música Escrita para Piano (1952-1957) Guatemala-París-Guatemala*. Editorial Universitaria Universidad de San Carlos de Guatemala. 134 págs.

Scarlatti, Domenico. S.f. *Scarlatti Sonaten für Klavier*. Band II. Leipzig, Editorial Peters. 171 págs.

Scriabin, Alexander. 1895. *A. Scriàbine Prélude et Nocturne pour Piano pour la main gauche seule op.9*. Leipzig, Editorial Belaieff. 7 págs.

Serrano García, Domingo. 2011. «Xavier Montsalvatge. “Sonatine Pour Yvette”». *Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/montsalvatge_sonatine_yvette.php

Siegel, Sol Louis. 2018. *Johannes Brahms. Rhapsodies (2) for piano, op.79*. All Music. <https://www.allmusic.com/composition/rhapsodies-2-for-piano-op-79-mc0002363909>

Soleda, Marcel. 2008. *Biografía y Obra de Xavier Montsalatge*. Tritó. Compromiso con la Música. Música Clásica Española e Iberoamericana. <http://blog.trito.es/2008/11/biografia-de-xavier-montsalvatge/>

Solis, I. V. Cáceres. Marzo 24, 2018. Saraswati, Escuela de Música. Guatemala Ciudad, Guatemala C.A. Entrevista. E Mail: iii.soliss@gmail.com

