

SEGUNDA PARTE

EN TORNO A LA COMPOSICION PARA PIANO

Bases Históricas (1400-1750)

Los primeros ensayos de música instrumental europea, coinciden con las postrimerías de la Edad Media y con los umbrales del mundo moderno, era verdaderamente feliz de la historia occidental en que se plasman los ideales gestados en el Medioevo y que la intelectualidad del siglo XVIII califica como un renacer del espíritu humano.

La solemne y a la vez hermosa monodía litúrgica (84) que ha alcanzado ya su gran esplendor, va cediendo lugar desde el siglo XII

(84) Cuyo origen, según la opinión de la mayoría de los musicólogos, se ubica en el norte de Inglaterra.

al pujante *Ars Nova* o Arte Polifónico que crece simultáneamente y paralelamente a su coetáneo arquitectónico, el gótico, creando el arte musical europeo por excelencia (85).

Con excepción de la lira (probablemente el único instrumento autóctono de la Europa Medioeval). casi todos los instrumentos musicales a la sazón son de origen asiático, transplantados al Este a través de Bizancio, la nueva y rica capital del imperio Romano, o traídos por el propio invasor islámico a través del norte de África y de la península Ibérica.

Los trashumantes trovadores, juglares y ministrales de los señores feudales son los músicos del momento así como los zapadores, del arte instrumental y de la poesía renacentista.

(85) El estudio de la evolución de la música en Occidente, debe iniciarse por un examen de la producción musical en la primera Edad Media, originada en la idea cultural e íntimamente vinculada a los oficios religiosos, al punto que los conceptos "música" y "música eclesiástica" resultan sinónimos para el historiador. Indudablemente hubo una vasta producción de música no eclesiástica, pero muy poco es lo que se sabe al respecto. Esto se debe al hecho de que los clérigos, único sector ilustrado de la sociedad de entonces, no han dejado sino muy escasas referencias sobre la música profana de su tiempo. Y no por negligencia, sino porque anatemiaban la música profana, refugio de costumbres paganas hasta muy avanzada la Edad Media. Ernesto Leuchter, *La Historia de la Música como reflejo de la Evolución Cultural*, Buenos Aires, 1955.

Sus tamboriles o tamboretos, castañuelas, trompetas o añafiles, trombones, cornetas, trompas o atabales, organillos, flautas, arpas, cítaras, guitarras, liras, laúdes o vihuelas, mandoras, gaitas, cornamusas, azabebas, salterios, musetas, chirimías, dulcemas, etc., forman el conjunto instrumental europeo. Posteriormente en los siglos IX, X y XI —con la aparición de los instrumentos de cuerdas punteadas cuyos tipos más antiguos son la *rota o chrotta* y la *viela o chifonía*— la organografía medioeval contara con los elementos necesarios para desarrollar y constituirse en el concierto instrumental moderno.

El laúd, introducido en Europa por los árabes a través de la península Ibérica, domina majestuosamente el instrumental de los siglos XV y XVI. Los mayores maestros en el arte de tañer la vihuela de Flandes (86) fueron: Luis de Milán (1500-1562), Luis de Narváes, Alonso de Mudarra (1508-1580), Enrique de Valderrábano (1500-1557), Diego Pisador (1508-1557) y Miguel de Fuenllana. Milán es para el laúd lo que Palestrina para el arte contrapuntístico vocal y Bach para la polifonía barroca.

(86) "Al laúd se le solía llamar vihuela de Flandes, demostrando con ello que se le consideraba como instrumento extranjero en España, aunque se hubiese extendido por el resto de Europa, a través de este país, adonde llegó traído por los musulmanes". Gilbert Chase, *La Música en España*, Buenos Aires, 1943.

En 1452, el organista ciego, Conrad Paumann (1410-1473) reconocido como “*el ciudadano más destacado de la ciudad de Nuremberg*”, escribe el documento más antiguo que se conoce sobre la composición instrumental, llamado *Fundamentum Organisandi*.

A fines del siglo dos grandes figuras dominan el arte organístico alemán: Paulus von Hofhaimer (1459-1537) especialmente célebre como virtuoso e improvisador, y el ciego Arnolt Schlik (1460-1517), también reconocido laudista.

En Francia, anónimos compositores transcriben para el órgano y la espineta canciones y motetes de Josquin des Prés (1450-1521) el llamado *príncipe de la música*, mientras que en España se va perfilando un arte instrumental de mayor envergadura, representado por los músicos de la corte de Felipe II. En 1538 Luis de Narváes, al presentar en Valladolid los *Seis Libros del Delphin de Música en cifras, para vihuela* (87) muestra los primeros ejemplos de tema variado español, quizá los primeros del arte instrumental europeo.

(87) “En España, vihuela se usaba como nombre general para toda clase de instrumentos de cuerda con clavijero, fueran tocados con arco, con plectro, o con los dedos. Pero con objeto de distinguir los tres diferentes tipos, se añadió un calificativo para cada uno. Así, el Arcipreste de

Este arte tuvo en el gran organista Antonio de Cabezón su mayor exponente. En su obra se inspirarán poco después los mismos virginalistas ingleses (88).

Antonio de Cabezón (1510-1566) el llamado *Bach español*, fue ciego de nacimiento. Poco se sabe acerca de su primera juventud y se cree que estudió órgano con Tomás Gómez. Sin embargo, sus progresos han debido haber sido rápidos —así como su prestigio— ya que a los 16 años es nombrado organista y clavicordista de doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, cargo que mantiene hasta la subida al poder de Felipe II. Contemporáneo de Juan Bermudo, ilustre teórico, fue tenido en gran estima por éste. Acompañando la jornada real

Hita, en el siglo XIV menciona la vihuela de péndola tocada con plectro— la vihuela de arco —una especie de violín— y, porque se tocaba directamente con los dedos, la guitarra era denominada vihuela de mano”. Gilbert Chase, obra cit.

- (88) *“Cuando Cabezón visitó Inglaterra —en julio de 1554— aún no habían nacido algunos de los compositores más sobresalientes en el arte virginalista inglés, y el mismo Tallis tardará ocho años aún en escribir su primera composición para tecla. Por tal razón los musicólogos contemporáneos consideran que nació en España el arte de la variación para tecla y que no fue Cabezón quien aprendió de los ingleses, sino que por el contrario, fueron éstos quienes se apropiaron la técnica Cabezoniana”. Higginio Anglés, Colección, Monumentos de la Música Española, Barcelona, 1944.*

del príncipe Don Felipe, más tarde Felipe II (en 1548 y 1551) Cabezón visita varios países, entre ellos Italia, Bélgica, Flandes e Inglaterra—en donde Don Felipe ambicionaba desposarse con la princesa María Tudor, heredera del trono de Inglaterra— viaje en que también van su hermano Juan y su hijo Hernando así como el poeta Alonso de Ercilla (1533-1594) autor de *La Araucana*.

Sus obras completas fueron publicadas por primera vez por su hijo, en 1578, quien nos dice que no son más que “*las migajas que caían de la mesa de su padre*”, ya que la mayoría de sus composiciones se perdieron. Antonio fue el creador del *tema con variaciones*, llamados *tientos o diferencias*. Fue el mayor organista anterior a Frescobaldi. Murió en Madrid, el 26 de mayo de 1566 a la edad de 56 años, muerte muy sentida por toda la corte de Felipe II. Entre sus discípulos se encuentran su hijo Hernando, sucesor de su cargo en la corte española y Fray Santa María, famoso organista muerto también en Madrid en 1570.

Las primeras composiciones importantes para el órgano (89) aparecen en el siglo XVI,

(89) El primer documento que se conoce de música para órgano data del siglo XIV. Se trata de un manuscrito londinense que encierra composiciones originales y transcripciones de obras vocales en una notación especial denominada “*cifra*” o “*entablatura*” para órgano.

especialmente en Alemania, España, Italia, Francia e Inglaterra. Sus mayores creadores fueron Claudio Merulo (1533-1604), autor de la *toccaia* y continuador de la obra de Andrea Gabrielli (1510-1586) en Italia; Antonio de Cabezón (1510-1566) conocido especialmente como ya dijimos por sus admirables *tientos o diferencias*, forma precursora de la variación europea, en España; Jan Peters Swelinck (1562-1621), célebre discípulo del teórico Zarlino, (1517-1590), fundador de la escuela organística de Alemania del Norte y Samuel Scheidt (1587-1654) discípulo del anterior, uno de los tres grandes maestros de la Alemania Central conocidos como las tres "S", junto con Schein (1586-1630) y Schutz (1585-1672).

En Inglaterra, la escuela de órgano aunque poco conocida, está representada por John Redford (1485-1545), cuyas obras son comparables, en maestría, a las de Tallis, Byrd, Bull y Purcell. En Francia, su iniciador Jean Titelouze (1563-1633) favoreció el estudio sistemático del instrumento con los prefacios explicativos con que encabezó sus composiciones.

La música instrumental en general, conservaba todas las proporciones de la composición vocal y lo que es más significativo aun, se puede entrever todavía el mundo *acapella* de Palestrina a través de la obra instrumental de

Andrea Gabrielli. Los instrumentos reemplazaban, hasta donde era posible, a las voces humanas, inicialmente en el motete francés, sin que existiera por parte del artista creador, preocupación alguna por lograr en sus composiciones cualquier carácter propiamente instrumental.

El mismo **Girolamo Frescobaldi** (1583-1644) considerado como uno de los organistas más eminentes de su siglo, interpretaba la música instrumental dentro de un estilo de canto específico. Frescobaldi nació en la ciudad de Ferrara, cuna del célebre Jerónimo Savonarola, y fue alumno de Luzzasco Luzzaschi. Después de residir en Bruselas y viajar por otros países como virtuoso del órgano, sucede a Escolo Pasquini como organista de la Catedral de San Pedro. Cuéntase que en cierta ocasión se reunieron en la plaza hasta 50.000 personas, esperando turno para entrar y poder oír la ejecución celestial de Frescobaldi, que era "*el bel canto en el órgano*". Girolamo da a conocer famosas normas de ejecución en el prefacio de sus Toccatas, publicadas en Roma, en 1614, de las que surgieron los primeros conceptos interpretativos del siglo XVII y parte del XVIII y en las cuales se plantean problemas específicamente de teclado. De 1628 al 34, Frescobaldi fue organista de la culta corte de Florencia y regresó después a su antiguo puesto en Roma. Sus discípulos formaron legiones que se extendieron por los principales

centros culturales del continente y la influencia de su estilo, preferentemente subjetivo, perduró hasta la llegada del barroco--polifónico de Bach, período en el cual el estilo --diametralmente opuesto al anterior-- alcanzó su carácter instrumental por excelencia y la interpretación un concepto ampliamente objetivo.

La literatura del órgano ennoblecida con las obras de Michel Praetorius (1571-1621), Johann Kasper Fischer (1650-1746), Jean Baptiste Loillet (1680-1730), Johann Paschelbel (1653-1706), Francisco Correa de Araújo (siglos XVIII), Juan Bautista Cabanillas (1644-1712), Pablo Beuna (siglo XVII), Louis Marchand (1669-1732), George de Muffat (1645-1704), Kaspar Kerll (1627-1693), Johann Friederich Agrícola (1720-1774) y otros, alcanza pleno esplendor en Dietrich Buxtehude (1637-1707), George Philipp Telemann (1681-1767), Juan Sebastián Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Handel (1685-1759). (90).

“Bach, maestro consumado del órgano y el mayor de todos los que hayan existido, como compositor supo despertar todas las posibilidades que encierra este instrumento. Si bien, el órgano de su época no contaba aún con las posibili-

(90) Todos estos autores fueron además de grandes organistas, excelentes ejecutantes del clavicordio y del clavecín.

*dades del sonido brillante, lograba obtener los más sorprendentes efectos por medio de los registros, es decir, del aco-
plamiento de distintos timbres. Su obra
para órgano, representa la culminación
de la historia multicenaria de este instru-
mento, pero al mismo tiempo es su final.
Pese a que la construcción de órganos,
posterior a Bach, obtuvo mejoras consi-
derables, la literatura para este instru-
mento no presenta nuevas creaciones
esenciales". (91)*

Y así, mientras el arte organístico llega-
ba a sus más altas cumbres, el cémbalo mos-
traba desde comienzos del siglo XVI, un palpi-
tante desarrollo.

La mayor fuente de la literatura para
clavicordio y clavecín, cuya raíz creadora ho-
mófona partió de las composiciones de laúd y
vihuela, brota de los llamados espinetistas rea-
les o virginalistas ingleses (92) del siglo XVI y
XVII, tales como: Thomas Tallis (1505-1585),
William Byrd (1543-1623) Thomas Morley
(1557-1603), John Bull (1563-1628), Orlan-
do Gibbons (1583-1625), considerado el ma-

(91) Erwin Leuchter, *Bach, su Mundo y su Obra*
Buenos Aires, 1942.

(92) Las más antiguas obras para clavecín conocidas
hasta ahora, son las del inglés Hugh Aston
-Ashton, Aystoun ó Austen— (c-1522) conser-
vadas en el British Museum de Londres.

yor teclista de la era isabelina, Nathaniel Giles (1558-1633), Giles Farnaby (1560-1600) su hijo Richard y Peter Phillips (1560-1633).

John Bull, doctorado en la Universidad de Oxford a los 23 años, fue uno de los más espléndidos ejecutantes de la espineta y el órgano. Ampliamente conocido y solicitado como virtuoso, tanto en Inglaterra como en Europa toda, viajó extensamente. Murió en el auge de su carrera a los 65 años de edad en Amberes, ocupando el alto cargo de organista de Notre-Dame. Junto con **William Byrd**, fue el primero en aplicar al teclado el arte contrapuntístico, sentando en esta forma los cimientos del futuro y singular brillo que alcanzó el clavecín como instrumento solista.

En Francia se inició una escuela que pronto se convirtió en la semilla más pura del nuevo arte musical con **Jacques Chambonniers** (m. en 1670), llamado Champion de Chambonniers —tomó como apellido el nombre de la región donde nació— hijo de organistas distinguidos, compositor totalmente desconocido en vida, que dio forma original a la *Suite* instrumental. Síguenle su discípulo Jean Henry D'Anglebert (1628-1691), clavecinista de Luis XIV, Louis Couperin (1626-1661) y Jean Baptiste Lully o Lulli (1632-1687) nacido en Florencia conocido como el fundador de la gran ópera y la *obertura* francesa.

Pero las tres figuras que dominan el arte musical —especialmente la composición para clave— durante la segunda mitad del siglo XVII y primera parte del XVIII son: Henry Purcell o Porsel en Inglaterra, Francois Couperin, en Francia y Domenico Scarlatti, en Italia, compositores “*contemporáneos y de vidas casi coincidentes*”.

Henry Purcell nació en Londres en 1659. Hijo de Thomas Purcell, caballero de la Royal Chapel de Londres, estudió con Cooke, Humfrey y Blow. En 1763 fue nombrado *Guardador de los Instrumentos de la Corte*, en 1677 compositor de la *Banda Real* y en 1679 organista de la Wensmister Abbey de Londres —sucediendo a su maestro Blow. Fue sucesor de Lowe en 1682 como organista de la *Royal Chapel* y al año siguiente *Guardador de los Instrumentos de Viento del Rey*.

“*La llegada de Purcell en la última década del siglo XVII fue un suceso memorable en la música inglesa para toda la posteridad de la historia, en un momento en que comenzaban a aclimatarse las inspiraciones llegadas del otro lado del Canal, procedentes de Francia e Italia. Pero Purcell, delicado, tierno, de una música débil y exangue, murió, como Mozart, al que se anticipa un siglo, en el momento de alcanzar la madurez de su genio y tras*

de él, vuelve a ensombrecerse el ambiente musical inglés en una mediocridad desolada”.

Francois Couperin (1668-1733) apellidado “*El Grande*”, para distinguirle del resto de la familia Couperin, que fue vasta y prolífera (93) en su actividad musical, fue alumno de su padre Carlos y de Jacques Denis Thomelin, en aquel entonces, organista del Rey. A los 17 años fue organista de St. Gervais, puesto que guardó hasta su muerte y en 1693, después de someterse a un severo concurso, gana la sucesión del puesto de *Organista del Rey*,

-
- (93) Los Couperin, como los Bach, formaron una numerosa familia, toda de distinguidos músicos, oriundos de Chaume-en-Brie, actualmente incluido en el departamento de Seine-et-Marne. La cabeza de esta pléyade familiar fue Charles Couperin y su esposa Mary Andry. Sus tres hijos fueron Louis (1626-1661), Francois —llamado *Sieur de Crouilly*— (1631-1701) y Charles (1638-1679). Hijos de Francois, fueron Nicolás (1680-1748) y Marguarite Louise (1676-1728). Hijo de Charles fue Francois, el grande, (1668-1733). Nicolás a su vez tuvo a Armando Louis (1725-1789) quien casóse con la célebre clavecinista Elisabeth Blanchet y tuvieron dos hijos llamados Pierre Louis (1755-1780) y Gerlaise Francois (1759-1826), esta última, madre de Celeste (1793-1850) profesora de piano. Francois el grande tuvo tres hijos, a saber: Nicolás, muerto muy joven, Marie-Madeleine (1690-1742) también organista y Marguerite-Antoinette (1705-1778) célebre clavecinista, quien en 1731 substituyó a su padre —hasta 1733— en el puesto de clavecinista del Rey, siendo la primera mujer en ejercer tan alta función.

de la capilla Real —superando a su propio maestro. En 1701 es clavecinista del Rey y en 1717 *Ordinario de la Música de Cámara de Luis XIV*. Su inmensa obra, tan original, (especialmente sus 27 *Suites*, llamadas por él, *Ordres*, agrupadas en 4 libros), inspiró e influyó en Bach, mereciendo la admiración de todos sus contemporáneos y colocándolo entre los mayores maestros del arte clavecinístico europeo.

Domenico Scarlatti (1685-1757), nació en Nápoles, hijo del compositor y su primer maestro Alessandro Scarlatti (1659-1725). Es, a los 16 años, organista y compositor de la Capilla Real de Nápoles y a los 19 va a Venecia a estudiar clave con Gasparini. En 1708 mantiene una competencia amistosa con Handel en Roma, en la ejecución de órgano y clavecín. De 1709 a 1714 fue clavecinista de la Reina Casimira de Polonia, en Roma; y después de trabajar por corto tiempo en la Embajada portuguesa en Roma, es llamado en 1720 por la corte portuguesa, como Maestro de clave de la infanta Bárbara de Braganza y su hermano Antonio. Al desposarse Doña Bárbara con el Príncipe de Asturias, Don Fernando, heredero de la corona Española, Scarlatti viaja a Madrid en calidad de músico de la corte de Fernando. Murió en Madrid en 1757 y fue enterrado probablemente en el claustro del convento de los Mostenses, ha tiempo desaparecido.

Con el nuevo estilo clavecinístico brillante y delicado opuesto al grandioso del órgano barroco y al reservado del clavicordio, se explotan las posibilidades y recursos técnicos del instrumento, hasta entonces limitado al acompañamiento de las voces y a conjuntos instrumentales. De ahí el espléndido avance que constituye la extensa y difícil obra (94) de Domenico Scarlatti, punto meridiano del arte clavecinístico europeo. Aunque Scarlatti, en el prefacio de la primera edición de unas de sus sonatas (*Los Ejercicios para Gravicémbalo, publicados en 1729*) nos dice, modestamente “no buscar en ellas un contenido o sentimiento profundo, una vez que éstas no son más que ingeniosas burlas escritas para que practicándolas se pueda adquirir soltura en la ejecución”, es indudable que su obra, fresca y abundante, conquista por primera vez una de las más originales cimas de virtuosismo (95) trasladando al clave toda la inventiva temática de los maestros italianos del violín, del siglo XVII.

(94) Es interesante saber que Czerny al referirse a la obra de Scarlatti decía que era “digna de conservarse desde todos los puntos de vista. . . esencialmente por la gran ayuda que su estudio puede dar a todo pianista”. Czerny, *Prefacio a Obras de Scarlatti*, Viena.

(95) Una de las mayores dificultades en la ejecución de la obra de Scarlatti, consiste en el cruce rápido de las manos, cosa que se simplificaba en los clavecines con dos teclados.

El desarrollo de la música instrumental, tal como la encontramos en pleno siglo XVIII, se debe, en parte e indirectamente, a la invención de la ópera en los albores del siglo XVII por ese grupo de especuladores teóricos integrado por aristócratas, poetas, filósofos y ningún músico de profesión quienes, reunidos en los salones del Palacio Florentino del Conde Giovanni Bardi, pretendían restaurar el antiguo drama clásico hablado. El *Nuove Musiche*, iniciado por la *virtuosísima camerata fiorentina* confió en resucitar el teatro helénico, secundando las palabras del poeta con un acompañamiento instrumental que cada vez fue ganando mayores proporciones. Con la rehabilitación ulterior de la melodía acompañada, nace el impulso que dará vida al lenguaje musical instrumental; éste permanecerá, en un principio, supeditado al concierto de las voces, pero sistemáticamente luchará —innovación empezada especialmente por Monteverde— por una total liberación de la parte vocal, pasando de la trastienda de los bastidores, al propio escenario.(96)

(96) El conjunto instrumental contemporáneo a Monteverde, acompañaba a los cantantes desde la parte posterior del escenario, quedando totalmente vedado a la vista del público.

En el siglo XVIII Michael Praetorius (97) exige al tocador de laúd un conocimiento profundo del arte del contrapunto. Los compositores de la época, para evitar desajustes y falsa ejecución de las ornamentaciones, empezaron a ampliar el complejo bajo cifrando renacentista con signos gráficos, en cuya solución los ejecutantes del órgano y del cembalo ocupaban el primer lugar y delinearon su realización, en vez de confiarlos al árbitro de los virtuosos que improvisaban a su gesto. Posteriormente se aplicaron a la trama armónica pasajes instrumentales cada vez más brillantes y se introdujeron cortos fragmentos con imitaciones canónicas.

La Reforma fue decisiva en el desarrollo de la música para tecla, esencialmente en la composición para órgano. En efecto, las obligaciones del *chantre o kantor*, profesión típicamente protestante, el órgano, hasta entonces a la sombra de la maestría del *canto no acompañado* —maestría alcanzada por las grandes figuras de la Iglesia Católica: Palestrina, Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, Cristóbal Morales, Monteverde, y otros clérigos de impecable preparación musical—

(97) Célebre músico, organista y escritor alemán (1572-1621) autor de varias obras de alto valor histórico, entre las cuales se destaca *Sytagma Musicum* . . . verdadera enciclopedia histórico-musical del siglo XVIII.

encontró un campo de acción mucho más amplio que el que había conocido hasta entonces.

“Para que los feligreses pudieran entonar el coral colectivo, el organista debía adelantarles el tono, cosa que hacían de una manera un tanto ingeniosa, improvisando algunos compases que en forma alusiva, anticipaban la melodía del coral, práctica de la cual emergen posteriormente las llamadas entonaciones y la forma más evolucionada de la toccata. De esta necesidad, primitivamente tan sólo técnica, de apoyar el canto laico con instrumentos, surgió en el correr del tiempo, una literatura para órgano rica e independiente” (98)

Implantando las formas orgánicas libres, la *fantasía* y el *reccercar*, los italianos dan un gran impulso a la hegemonía instrumental que después será definitivamente establecida por los compositores alemanes.

Hacia fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII, apareció una gloriosa falange de clavecinistas en Italia, Francia, Alemania y en escala menor en España y Portugal: Domenico Zípoli (1675-1756) gran clavecinista, muerto en Córdoba, Argentina, en tiempos de la organización jesuítica, en aras de un

(98) E. Leuchter, obra cit.

ideal religioso y social; Francesco Durante (1684-1755), Nicola Antonio Pórpura (1686-1766), Antonio Rossi (siglo XVIII), Leonardo Leo (1694-1744), Attilio Ariosto (1666-1740), Bernardo Pasquini (1637-1710), Giovanni Rutini (siglo XVIII), Pescetti (1704-1766), Baldassare Galuppi (1706-1785) y Pietro Domenico Paradisi (1710-1792). En Francia Jean Phillipe Rameau (1683-1764), el más ilustre representante francés del siglo XVIII junto con Couperin *el grande*, Louis Nicolas Clerambault (1670-1749), Francois Dandrieu (1684-1740), Claude Daquin (1694-1772), Jean Dageincourt (siglo XVIII), Joseph Nicolas Panerace Royer (1705-1755), Duphly (1716-1788) y Armand Louis Couperin (1725-1789), también celeberrimo organista, cuya esposa, Elizabeth Antoinette Blanchét (1729-1810), hija del constructor de claves Francois Etienne Blanchét, y cuñada del ya mencionado Pascal Joseph Taskin, fue una de las mayores clavecinistas mujeres de su época.

En Alemania: Johann Jakob Froberger (1616-1667), célebre discípulo de Frescobaldi, reconocido por su generación como el mayor clavecinista de la escuela germana; Johann Kuhnau (1660-1722), uno de los más importantes y prolíferos clavicordistas, clavecinistas y organistas de su tiempo y famoso jurisconsulto; Johann Mattheson (1681-1764) individuo de gran cultura, hombre de teatro y diplomático reconocido, y por último Georg

Frederic Handel y Johann Sebastián de quienes nos ocuparemos de inmediato. Juan Moreno y Polo (m. 1774) así como el Padre Antonio Soler (1729-1783) en España (99), Jacinto Frey (siglo XVIII), José Antonio Carlos de Seixas (1704-1742) el mayor *cravista* luso y uno de los precursores de la sonata bipartita, y Sousa Carvalho (siglo XVII) en Portugal.

Juan Sebastián Bach (1685-1750) nació en Eisenach ciudad en donde pasó sus primeros 10 años. Huérfano de padre y madre, ya en 1695, Bach se trasladó a Ohrdruf, y quedó al cuidado de su hermano Juan Cristóbal, discípulo de Pachelbel (1653-1706), a la sazón organista de esa ciudad, de quien recibió sus primeras lecciones de clave e instrumentos de arco.

A los 15 años, viaja a Luneburgo —ciudad cercana a Hamburgo— donde gana sus primeros reales como cantante en el coro de la *Michaelis Schule*, escuela en donde conti-

(99) Los compositores españoles Mateo Albéniz (m. 1831) y Ferrer (1788-1864), así como Cantallos (n. 1760) y Blas Serrano (n. 1770) no encajan en nuestro panorama actual, ya que pertenecen cronológicamente al siglo siguiente, aunque en su obra, por lo menos en la poquísimas que se conoce, permanecen en pleno siglo XVII. Ver las colecciones de Joaquín Nin, publicadas por la Editora Max Eschig de París.

nuó estudios y en donde conoció a Georg Boehm, quien le inició en la música religiosa de la iglesia reformada. De esa época, datan sus primeras obras.

En 1703 Bach es violinista del hermano del duque de Brunswick, en Weimar. Poco después es llamado a Arnstadt, para inaugurar el órgano de un nuevo templo, ciudad en donde encontrará a varios parientes así como a María Bárbara, su prima y primera esposa (1707), quien le dará 12 hijos.

En 1705 hace el famoso viaje a pie a la ciudad de Lubeck para escuchar a Buxtehude —a la sazón el más famoso organista de Alemania del Norte, junto con Reinken— quien, según algunos biógrafos, accedió a darle unas lecciones, que al parecer duraron cuatro meses. Dos años después es organista en Muhlhausen —aunque por poco tiempo— y en donde por primera vez publica una de sus composiciones.

En 1708, acepta el puesto de organista de la ciudad de Weimar, ocupado hasta entonces por Friedrich Wilhelm Zachau viejo maestro de Handel —posición que Bach guardará hasta 1717, año en que se muda para Coethen, como músico del duque de Weimar. Fue en Coethen donde conoció a Ana Magdalena Wulken (1721) su segunda esposa, después de

haber perdido dolorosamente a la primera el año anterior.

Bach se muda a Leipzig en 1723 para suceder a Johann Kuhnau como *Cantor* de la escuela de Santo Tomás, importante posición que mantuvo hasta su muerte ocurrida en 1750.

Entre sus discípulos se encuentran, Vogler, Krebs, Ziegler, Agrícola y Kirnberg, además de sus célebres hijos.

Su obra prolífera para clave --casi toda escrita en Coethen y Leipzig-- contrariamente a lo que sucediera con su producción para órgano, inicia en cierta manera una nueva literatura para tecla. Bach liberó los instrumentos de teclado de su modesto papel en lo que a la técnica de ejecución se refiere. El mundo sonoro, genuinamente instrumental, de sus 48 *preludios y Fugas* (100), sólo encontrarán su

(100) Es particularmente curiosa la semejanza temática de ciertas fugas de Bach, con algunas de las de Johann Kaspar Fischer (1650-1746), célebre discípulo de Lully, de su colección de 20 *Preludios y Fugas* en diferentes tonalidades, llamada *Adriadne Musica*, publicada en los primeros años del siglo XVIII. En 1722, el año del *Clavecín bien Templado*, vol. I, Friedrich Suppig, organista de Dresde, escribió el *Labyrinthus Musicus*, una fantasía en todos los tonos, mayores y menores --24 en total--. El *Clavecín bien Templado*, obra anónima de Bernhard Christian Weber, portando la falsa fecha de pu-

pendant en las 32 sonatas de Beethoven y en los 24 *Estudios* de Chopin. Sus *pequeñas Piezas*, del libro de Ana Magdalena, así como las *Invencciones* a dos y tres voces —estas últimas, originalmente llamadas *sinfonías*— *Suites Inglesas y Francesas*, *Partitas o Suites Alemanas*, los *Clavierunbung* o *Estudios para el teclado* (que incluye las seis *Partitas*, *Concierto Italiano*, *Obertura Italiana* y varios *Corales*) *Caprichos*, *Toccatas*, *Sonatas*, *Fantasías* y *Conciertos*, han sido al igual que la obra de sus contemporáneos, definitivamente incorporados a la literatura del piano, aunque históricamente pertenezcan a la espléndida escuela clavecinista alemana.

Su coetáneo y único rival en grandeza de genio, Georg Frederick Handel (1685-1759) más conocido en vida que Bach, aunque menor en su posición de compositor para tecla, dejó una obra muy poco divulgada que

blicación de 1689, no pudo servir de modelo a la obra de Bach porque en realidad fue compuesta posteriormente, aproximadamente en 1750. año en que muere Bach (ver Karl Geiringer, *Bach et sa Famille*, París, 1955,). Para el título de su obra, Bach se inspiró en la gran innovación de fines del siglo XVIII. El organista alemán Andreas Werchmeister (1645-1706) publicó en 1690, el primer tratado teórico sobre el "temperamento musical" ó. . . introducción matemática para producir. . . una tonalidad bien templada en el clavecín, obra que Bach conocía y en la cual se inspiró, así como todos los músicos alemanes de la época.

comprende *16 Suites, 3 Lecciones, una Chacona con 62 variaciones, 7 Piezas Sueltas y 8 grandes fugas*. Handel nació en Halle, ciudad cercana a Eisenach, cuna de Bach. De infancia más o menos paralela a la de éste, tuvo una vida totalmente diferente. Mientras Bach llevaba vida sedentaria, sencilla y modesta, propia de un músico de capilla, dedicado a su trabajo y a su numerosa familia, Handel, de espíritu más aventurero, viajaba continuamente haciendo gala de sus prodigiosas dotes de ejecutante —no menores que las del mismo Bach— y aun sirviendo de empresario de sus propias obras.

Ambos fueron igualmente dinámicos, aunque diferentes en carácter y muy a pesar de haber nacido a pocas leguas uno del otro y haber estado diversas veces a punto de encontrarse personalmente (encuentro más buscado por Bach que por Handel) las dos mayores figuras musicales de la primera mitad del siglo XVIII no llegaron a verse nunca, terminando sus vidas distantes el uno del otro.

A los 21 años, Handel viaja a Italia, conoce a Scarlatti en Venecia —quien en aquel entonces hacía estudios con Gasparino— y juntos marchan a Roma, en donde el cardenal Ottoboni les propone una amistosa contienda (1708) cuyo resultado es favorable a Handel en la ejecución del órgano y al napolitano en el clave.

En 1710, entra al servicio del duque de Hannover quien sucede a la reina Ana de Inglaterra al trono inglés en 1714, con el nombre de Jorge I. A partir de esa fecha, la vida de Handel transcurre entre la corte de Hannover y la corte inglesa, permaneciendo más tiempo en Londres, en donde habría de conquistar el aplauso del pueblo, en rivalidad con Bunoncini y Gluck, quienes absorbieron varias veces el gusto general con sus óperas.

Handel, siempre activo e infatigable continúa su obra, hasta perder, como Bach, totalmente la vista. En 1759, durante la presentación del *Mesías*, que dirigió estando ya ciego, cae desvanecido, y muere pocos días después.

Con la desaparición de estos dos grandes maestros alemanes termina radicalmente el período barroco y con él todo el estilo polifónico instrumental para tecla. La ironía del destino sorprende una vez más si consideramos que estaba en vísperas de triunfar el instrumento que por sus nuevos recursos sonoros ofrecía, después del órgano, las mejores condiciones para la clara y prolongada ejecución de las líneas polifónicas. Pero así son los ciclos de la historia. Los recursos armónico-polifónicos de la composición estaban ya agotados y no quedaba sino seguir una orientación diferente.

De los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784) llamado el *Bach de Halle*,

Johann Christoph Friedrich (1732-1795), el *Bach de Buckenburg*, Johann Christian (1735-1782), el *Bach Milanés* —ciudad en donde fue organista— o *Bach de Londres*, y Wilhelm Friedrich Ernst (1721-1795) sobresale brillantemente **Karl Phillip Emanuel Bach** (1714-1788) no sólo como gran ejecutante, diestro compositor y reconocido teórico, sino como renovador de todo un período en la historia de la música.

Mientras Juan Sebastián se limitó a expresar su pensamiento musical dentro de los límites del estilo fugado, llevado por él a su máxima expresión, su hijo Carlos Felipe Emanuel, poderoso iniciador de nuevas ideas, cultivó —dentro del *estilo galante del Rococo*— una nueva forma por él descubierta, que se prestó a una libertad mayor.

Al darle a la sonata la forma clásica de tres movimientos (el movimiento lento entre dos rápidos establecido por Alejandro Scarlatti en la Obertura Italiana) Felipe Emanuel ejerció una influencia especial en el desarrollo de la composición para tecla. Su nuevo estilo inicia una nueva era que pertenecerá totalmente al nuevo instrumento. Su obra, en la que figuran 52 conciertos y 9 sonatas, permanece en su mayor parte virgen y aunque de valor esencialmente histórico, abrió los nuevos horizontes en los que habría de lanzarse la nueva composición para piano. Su obra teó-

rica, *El Verdadero Arte de Tocar el Clave*, escrita durante los años 53 y 62 del siglo XVIII, es un precioso documento que informa autorizadamente sobre la ejecución, normas de digitación y estilos de la época.

En las reglas digitales fue un continuador de las teorías de su padre, aunque en oposición a él prohibió terminantemente el pase del tercer dedo sobre el cuarto, muy de moda entre los grandes organistas desde el siglo XVI.

En la antigua manera de tocar el clavecín, como se puede comprobar en la obra de Francois Couperin, *L'art de toucher le clavecín*, reeditada por Breitkopf & Hartel, se menospreciaba el empleo del pulgar. Ya en el siglo XVI Luis Venegas de Henestrosa, organista del Cardenal Tavera, en Toledo, en su obra *Libro de Cifra Nueva, para Tecla, Harpa y Vihuela*, publicado originalmente en Alcalá de Henares, en 1557, primer libro español de música para órgano, nos dice:

“Para subir y descender por la tecla ha de comenzar a poner las manos en la tecla, subiendo y descendiendo en esta manera: con la mano derecha, ha de comenzar con el pulgar —que es el primer dedo— porque está mejor puesta la mano o del segundo o tercero y en llegando al cuarto tornar al de en medio y subir con estos dos dedos, tercero hasta

donde quisiere [práctica aprovechada por el gran Bach y prohibida posteriormente por su hijo Felipe Emanuel] y para descender con la misma mano, se ha de comenzar con el cuarto o quinto dedo y bajar hasta el pulgar y luego tornar con el de enmedio y tocar la tecla que está adelante del pulgar y luego vaya al segundo dedo y en llegando al primero —que es el pulgar— tornará cruzando al tercero dedo o sobre el pulgar y así descender hasta donde quisiere. También se puede descender muy bien con el segundo y tercero dedos. Para la mano izquierda: ha de comenzar para subir con la mano izquierda del cuarto dedo y proseguir hasta el primero —que es el primero— que es pulgar— y tornar el del enmedio como hizo con la mano derecha y proseguir con estos tres dedos hasta do quisiere”. (101).

Bach fue uno de los que metodizó el uso del pulgar y para ello tuvo que revolucionar la posición de la mano sobre el teclado, que hasta el momento se mantenía con los dedos estirados y el pulgar pendiente hacia abajo.

“Los dedos, —decía Bach— deben estar ligeramente curvados, colocados cada uno de ellos sobre su respectiva no-

(101) Higinio Anglés, obra cit.

ta. . . sin caer sobre ella ni ser tirados, cosa muy común, sino simplemente llevados a través del movimiento con cierta sensación de maestría y seguridad”.

El empleo del pulgar —sin embargo— era ya una práctica muy conocida, si no metódica, entre los viejos organistas castellanos como Santa María, Bermudo y Hernando, hijo de Antonio de Cabezón, en el siglo XVI. En Alemania hacían otro tanto Praetorius y Christian von Erbach desde el primer tercio del XVII. Erbach cifraba la serie, dó, re, mi, fa, sol, como 1, 2, 3, 4 y 5 para la mano izquierda y 6, 7, 8, 9 y 10 para la derecha, de meñique a meñique.

Lo más corriente en esta época era comenzar a acabar una serie con el pulgar o el meñique, empleando entre medias los dedos centrales. Pero en los acordes, Nivers recomienda en su *Primer Libro de Organo*, (1667) —emplear corrientemente el pulgar (102). Es Bach, como ya dejamos dicho, quien establece una regla fundamental en relación con él: “*el pulgar debe usarse inmediatamente después de la ejecución del semitono*”, principio que prevalece inalterable hasta nuestros días. Aunque no se llegó a establecer un verdadero sistema digital, sino con Clementi, es evidente

(102) Adolfo Salazar, *Bach y sus Instrumentos Musicales*, Méjico, 1950.

que todos los grandes virtuosos del teclado tanto organistas como clavecinistas usaron digitaciones avanzadas para su época, y sólo las divulgaban oralmente.

La digitación actualmente en vigencia --5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, --para la ejecución del descenso de la escala apareció publicada por primera vez en la obra de Alejandro Scarlatti, el célebre músico y compositor italiano, padre de Domenico.

Contemporáneo a Carlos Felipe Emanuel, fueron: George Benda (1721-1795), Ernst Wilhelm Wolf (1735-1762), Friedrich Marpurg (1718-1795), Johann Krebs (1713-1780) y otros. La obra de estos compositores es infortunadamente muy poco conocida aun hoy en día.

No cabe duda que las grandes composiciones del siglo XVII fueron pensadas para el clavecín. Los compositores forzosamente se adaptaron a las características del instrumento y tuvieron presente sus limitados matices de intensidad. Aprovecharon, por otro lado, la diversidad de resonancias a que daba lugar la oposición de los dos teclados (103) y crearon así un estilo muy particular de composición que pierde su gracia original al ser ejecutada

(103) Bach se servía de clavicémbalos de dos teclados. Spitta, obra cit.

en un piano actual. A su vez el piano ofrece las posibilidades de una ejecución mas expresiva (lo que era imposible aun en los mejores clavecines y clavicordios) además de brindar las bondades de un sonido infinitamente más brillante que el del clavecín. Sabemos que Bach por ejemplo, descontento con el sonido expresivo del clave, prefería la sensibilidad del clavicordio y en vista de la poca sonoridad de este último, imaginó y construyó —guiado por Z. Hilderbrand, en 1740— un *clavicordio laúd*, con dos cuerdas para cada sonido, afinadas al unísono, además de una tercera de metal afinada a la octava aguda. En 1747, en ocasión de su visita a la corte de Dresde, Bach elogió con entusiasmo los *hammerklavier* construidos en Freiberg, Sajonia, por Silbermann.

Cualquier obra anterior al genial invento de Cristofori, trasladada al piano, debe ejecutarse dentro de las posibilidades expresivas y sonoras del instrumento actual, procurando, naturalmente, hacer justicia al carácter ampliamente horizontal del estilo, mediante una exposición clara de las voces del conjunto polifónico, pero evitando toda vana imitación del clavecín y del clavicordio cuyas características de sonoridad y timbre son absolutamente imposibles de lograr.

COMPOSITORES DEL PIANO (1750-1950)

La metamorfosis del clave al piano, no se efectuó radicalmente sino de manera lenta y progresiva. Fue el reflejo técnico-mecánico de una nueva tendencia en virtud de la cual la música para tecla se tornó más expresiva y melódica, en oposición a las características sonoras del clave, seco y poco susceptible a graduaciones dinámicas.

El paso del siglo XVIII al XIX debe considerarse como un período transitorio e inestable en la historia de la literatura del piano, porque éste disputa severamente con el clavecín la supremacía instrumental, lucha que a la postre se tornará definitivamente a favor del piano.

Ya en 1732 *Ludovico Giustini* (Ver nota 38), había publicado en Florencia, las prime-

ras composiciones que se conocen para piano (aunque todavía con sabor y estilo propios del clavecín) bajo el título de *Sonatas da Cembalo di Piano e Forte detto volgarmente dei martelletti*, esfuerzo que permanecerá como hecho insólito hasta cuarenta años más tarde cuando Muzio Clementi inicia la verdadera literatura pianística.

Johann Friedrich Edelman (1749-1794) músico austriaco, muerto en la guillotina durante la revolución francesa, compositor muy en boga en su tiempo, fue uno de los iniciadores de las obras para piano escribiendo numerosas sonatas y algunos conciertos.

En 1773 ó 1774, aparecen en España, impresas en la librería Madrileña de Copin, las *Fugas y piezas para piano* de Juan Sessé y Balaguer (1736-1801) organista de la Capilla Real. La obra de Sessé continúa muy poco conocida tanto dentro como fuera de España y es que el patrimonio musical instrumental español de los siglos XVII y XVIII se perdió casi totalmente en los incendios del Palacio Real de Madrid, en 1734 y del conservatorio madrileño, que contaba con un rico archivo musical. Otro tanto sucedió con los siniestros del Teatro Santa Cruz de Barcelona, y con la destrucción de los archivos musicales de Montserrat por las huestes napoleónicas. De ahí que sea tan poco lo que se conozca sobre la música española para fecha de finales del

siglo XVIII y comienzos del XIX. Entre los compositores que parecieran haber compuesto obra de alguna consideración tenemos a: José Larrañaga (m/1806); Manuel Blasco de Nebra (1750-1787) organista de la Catedral de Sevilla (en la biblioteca del Congreso, en Washington. se conservan *Seis Sonatas para Clave o Fuerte Piano*); Freixanet, nacido en cataluña a mediados del siglo XVII y José Lidón (1752-1827) original de Bejar, provincia de Salamanca, organista de la Catedral de Málaga y luego de la Capilla del Real Palacio de Madrid. En 1775 Lidón termina sus *Reglas Utiles para los Organistas y Aficionados al Piano*, uno de los primeros manuales dedicados al acompañamiento con piano (104).

Joseph Haydn (1732-1809), músico de origen humilde, protegido durante unos treinta años de los príncipes Pablo Antonio y Nicolás Esterhazy, tuvo una vida feliz como músico (105), con éxitos siempre crecientes hasta los últimos años de su vida. Espléndida-

(104) El primer tratado sobre acompañamiento que se conoce, es el de Agostino Agazzari (1578-1640) titulado *Del Suonare sopra el basso con tutti stromenti et usa loro del concerto*, publicado en Siena, Italia, en 1608. Dicha obra fue publicada parcialmente en Londres en 1931, por F.T. Arnold en su *Art of Accompaniment from a Thorough Bass*.

(105) Su vida matrimonial con María Ana fue un constante martirio por incompatibilidad de caracteres.

mente bien relacionado con el gran mundo de su época, objeto de homenajes por doquier, fue ampliamente reconocido por sus contemporáneos. En julio de 1791, durante su primera visita a Inglaterra, la Universidad de Oxford le confiere el Doctorado *Honoris Causa*, de Música. De personalidad sencilla, de pocas palabras, simpático de carácter, de temperamento amable y mentalidad liberal, Haydn se hizo querer por todos cuantos le conocieron. Muy a pesar de que gran parte de sus primeras obras se perdieron en dos incendios del palacio de los Esterhazy, Haydn dejó una inmensa obra que abarca los más diversos géneros de la música: *104 sinfonías, 83 cuartetos, 60 sonatas, 14 óperas, 5 oratorios, 3 misas, 42 canciones*, etc.

Sus 51 *sonatas* editadas para piano que definen la forma clásica, ya iniciada por Felipe Emanuel Bach, constituyen un rico y avanzado mundo sonoro con osadas armonías para la época. Haydn no solamente constituye un pilar fundamental en el desarrollo de la estructura de la Sonata, sino que es el zapador del nuevo estilo instrumental y padre de la orquesta moderna, digno antecesor de Beethoven. Dada la extensión de su obra, es quizás imposible todavía saber el número exacto de su creación.

Sus variaciones son poco tocadas así como sus conciertos —cuyo número total se des-

Sus manuscritos, a falta de herederos legales --ya que Haydn no tuvo hijos-- fueron adquiridos por la familia Esterhazy.

Su gran amigo, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nacido en Salzburgo, genio precoz por excelencia, muy a pesar de vivir sólo 35 años, dejó también una obra impresionante tanto en cantidad como en calidad.

De una infancia poco común, por sus largos viajes a través de las más importantes cortes europeas, brillantes éxitos como niño prodigio y grandes homenajes, amén de su rara genialidad, Mozart, diferente a "*papá Haydn*", como él cariñosamente lo llamaba, fue tristemente desdichado a partir de sus 21 años. Las verdaderas razones de tanta infelicidad, en la vida de un hombre tan extraordinario, no han sido realmente explicadas por sus biógrafos. En todo caso, desde 1777 Mozart se interesa realmente en el piano.

En agosto de 1782 contrae matrimonio con Constanza Weber, sin la venia paterna. Esto, unido al disgusto de su padre Leopoldo por la ruptura de Mozart con el Arzobispo Colloredo --bajo cuyo servicio estuvo Wolfgang y en el que fue vilmente tratado-- determinó un distanciamiento entre padre e hijo. A partir de esta fecha, Mozart escribe sus más admirables obras, pero aún así, los contratiempos,

la necesidad y la miseria le acompañaron hasta el día de su muerte, ocurrida el día 5 de diciembre de 1791. Una tempestad de nieve y viento dispersó a los pocos amigos que seguían su cadáver. Su cuerpo fue arrojado a la fosa común de un cementerio de arrabal de Viena.

A pesar de haber sido uno de los genios más completos de la música, se desconoce realmente su verdadera fisonomía y su cuerpo nunca fue encontrado.

Su obra completa (528 composiciones), por primera vez impresa en 24 volúmenes por Breitkopf y Hartel de Alemania entre 1876 y 1886 comprende: *Música Sagrada; obras dramáticas; obra vocal para Concierto; canciones; obra sinfónica; Conciertos y obras sueltas para orquesta; música de cámara, música para piano, música para órgano y un suplemento de obras inconclusas y transcripciones.* Una nueva edición monumental, debidamente corregida y depurada fue iniciada en Viena en 1955.

Después de la visita que Mozart —camino a París, en compañía de su madre— hace a la fábrica Stein (Viena) escribe una larga carta a su padre, demostrando que no solamente conocía el nuevo instrumento como pianista, sino que se interesaba en los detalles de su construcción.

Mozart, el mejor pianista de su época, da a la literatura del piano una fresca melódica siempre seductora y una extraordinaria riqueza de matices. Su vasta composición para tecla comprende *31 conciertos, 17 sonatas, 5 fantasías, 15 temas con variaciones* y una gran cantidad de piezas sueltas, sin contar sus composiciones de cámara con piano.

De acuerdo con sus cartas, llenas de detalles interesantes, propios de una inteligencia aguda y ágil, observamos que Mozart fue un crítico muy severo con los virtuosos de su época. Como ejecutante consumado que fue, producto de un estudio minuciosamente organizado, sazonado además con imaginación y sensibilidad, exigía total dominio del instrumento y sobre todo, buen gusto. Fue también excelente lector a "*primera vista*" y extraordinario improvisador para su época. Y decimos para su época, porque Carl Czerny cuenta que Beethoven encontraba la ejecución de Mozart "*clara y limpia, pero vacía, opaca y anticuada*"! Es evidente entonces que la ejecución del piano había tomado nuevos rumbos, con la llegada del siglo XIX, alejándose cada vez más del *estilo galante* propio del clavecín y del cual Mozart fue el mayor exponente. De ahí que el encuentro entre Mozart y Clementi (1781) comentado en el capítulo anterior haya desagradado tanto al genial austríaco. Con Mozart terminaba una escuela y un estilo de ejecución, mientras que con Clemen-

ti se iniciaba otro, que a través de Beethoven prepararía la llegada de los grandes virtuosos del siglo decimonono.

La viuda de Mozart vendió los derechos de la obra al editor André, por la suma de 1,000 ducados. En 1809 se casa en segundas nupcias con un Consejero de Estado danés. Después de enviudar nuevamente se retira a Salzburgo donde muere en 1842.

De los seis hijos que dio a Mozart solamente dos le sobrevivieron. El primogénito Carlos se dedica a la administración y hace su carrera en Milán. El segundo, con el mismo nombre que su hermano mayor, fue músico de

talento y muere, en 1844 en Carlsbad. La hermana querida de Mozart, la famosa y talentosa Nanerl (Ana María) que comparte cuando niña los triunfos de su hermano tocando a 4 manos con él, casóse con el barón Berchthold de Sonnenburg, y vivió dedicada a la enseñanza del piano en Salzburgo hasta quedar ciega en 1820. Nanerl muere en 1829.

Tanto Haydn como Mozart, los mayores maestros del clasicismo vienés—sin querer por ello ignorar a Johann Cristian Bach, cuya influencia sobre Mozart fue decisiva—toman en especial consideración, en sus últimas obras, la

pour le clavecín, no debe llevarnos a la precipitada conclusión de que el autor los escribió exclusivamente para el clavecín. Esta era una indicación característica que se estampaba en toda composición para clave, costumbre que llegó hasta las primeras obras de Beethoven. Haydn poseyó en sus últimos años un precioso clave inglés, de la firma Burkart Tshudi y John Broadwood, el cual utilizó para dirigir sus obras sinfónicas, pero nunca como instrumento solista en la ejecución de sus sonatas (108), para lo cual utilizaba un piano.

Contemporáneos de Haydn y Mozart, fueron: *F. Schubart* (1739-1791), músico y poeta muy popular, autor de conciertos al estilo de Bach y autor también de la letra de la célebre canción de Schubert, titulada *Die Forelle*; los abates, *J. Vogler* (1749-1814) organista y teórico célebre, y *J. F. Sterkel* (1750-1817), cuya ejecución fue ampliamente elogiada por Beethoven en 1791, autor de 6 conciertos, sonatas para dos y cuatro manos, rondos, etc., *J. W. Hassler* (1747-1822), cuya obra, una famosa giga en re menor, varias sonatas, entre ellas una gran sonata para tres manos, conciertos, fantasías, variaciones, etc. constituye un interesante puente de la composición pianística, entre Bach y Beethoven; *D. Steibelt* (1765-1832) pianista y maestro

(108) Karl Geiringer, *Haydn, a Creative Life in Music*, Nueva York, 1946.

favorito de París, a fines del siglo XVIII, dueño y señor de un genio atravesado que le valió innumerables aborrecimientos. Steibelt dirigió la primera audición parisiense del Oratorio *La Creación* de Haydn. Su obra para piano, consiste en *5 conciertos, 29 sonatas y sonatinas, 15 rondós, 18 fantasías* y un célebre *Método para piano*; *J. Wolf* (1773-1812) cuya maestría en la ejecución fue comparada con la de Beethoven, por sus “*enormes manos*” y gran habilidad contrapuntística. Según la *Gaceta Musical* de Leipzig, de 1798, Wolf transpuso un concierto con orquesta, escrito en do mayor a do sostenido, durante una presentación pública, por encontrarse el instrumento medio tono bajo, extraordinaria proeza que sólo se le conoce a Brahams. Su obra comprende *3 conciertos, 43 sonatas, fantasías, fugas, rondós, variaciones* y también, un *método para piano op. 56*. No podemos pasar por alto al pintoresco personaje español, *Mariano Rodríguez de Ledesma* (1773-1847) que pasó su ágil vida corriendo entre España e Inglaterra, por antibonapartista. Sus sonatas para piano merecieron de la crítica alemana el concepto de “*notables por su bizarra originalidad*”. Según los comentarios del ilustre Rafael Mitjana (109), Ledesma fue un compo-

(109) Rafael Mitjana y Gordón (1869-1921) musicólogo español, autor de importantes obras histórico-musicales. Nos referimos en este momento a su libro *El Maestro Rodríguez de Ledesma*, Málaga, 1909.

sitor considerablemente adelantado para su época.

Creemos indispensable detenernos para considerar, aunque someramente, un tema que ocupa lugar de preferencia entre los músicos y diletantes. Nos referimos al factor "*tempo*" y el "*tempo rubato*" de la música anterior al siglo XIX.

Si bien es cierto que Beethoven fue el primer compositor en hacer uso sistemático del metrónomo, como indicador de los tiempos de sus obras, también es cierto que con anterioridad a él, existieron medios bastantes exactos para definir el movimiento exacto de una composición. Maelzel, se basó en varios intentos que se remontan al siglo XVII, (110) como el cronómetro de Luillé (1696), el ecómetro de Sauverur (1701) y otros, para perfeccionar el invento del holandés Winkel, en 1816.

(110) Johann Nepomuk Maelzel o Malzel (1772-1838) inventor de gran reputación, autor del Pan-Harmonium —especie de orchestrión, con trompeteros automáticos y jugadores de ajedrez, también automáticos—, ostentó el título de Mecánico de la corte de Viena, en 1808. Construyó el metrónomo —inventado por el holandés Winkel— en 1816 y perfeccionó las trompetas auditivas, construyendo entre otras, las de Beethoven. Murió durante un viaje a los Estados Unidos, cerca de las costas de Nueva York, país en donde, probablemente, habría hecho fortuna.

Con todo, para los tiempos que se debían tomar en las obras anteriores a su invento, existe la tabla índice de Quantz (111) basada en las pulsaciones humanas, partiendo de las normales ochenta pulsaciones por minuto, que son las de un ser humano que camina moderadamente. Con este principio, Quantz formó una tabla reguladora para los movimientos musicales, que es como sigue:

Adagio assai (4/4): cada mínima, dos pulsaciones.

Adagio cantabile: cada mínima, una pulsación

Allegretto: cada semínima, una pulsación

Allegro assai: cada medio compás, una pulsación.

Adagio assai (2/2): cada compás de semínima, dos pulsaciones

Adagio cantabile: cada compás de semínima, una pulsación

Allegretto: cada medio compás, una pulsación

(111) Johann Joachim Quantz (1697-1773) músico y teórico. Contemporáneo de Bach y músico de la corte de Federico el Grande, dejó una vasta obra. Figuran en ella 300 conciertos para flauta, para la cual inventó la segunda llave y la cabeza movediza utilizada en la afinación del instrumento. La tabla indicadora de tiempos, aunque perfeccionada por él, no fue su idea original. Había sido ya presentada en 1596, por Lodovico Zacconi (1555-1627) en su obra *Practica di Musica*, y por Martin Mersenne (1588-1648), famoso teórico francés, en su obra *Harmonie Universelle*, de 1636.

Allegro: cada compás, una pulsación.

Poco Allegro, vivace o allegro —significando allegretto y allegro assai— en 2/4 o 6/8 cada compás, una pulsación.

El mismo Quantz afirma que estas indicaciones no pueden ser tomadas muy rígidamente de la misma forma que las indicaciones del metrónomo no pueden tomarse muy en serio y sí con cierta flexibilidad (112).

Felipe Emanuel Bach, autoridad sin par en estos problemas, reconocía el mérito de la velocidad en la ejecución y menospreciaba las “manos indolentes que hacen dormir”, afirmando que tanto un defecto como el otro podía ser corregido con un término apropiado. Los tiempos establecidos por Quantz, en su tabla cuidadosamente elaborada, así como las opiniones de Bach, deberían ser razones más que suficientes para terminar con la quimérica ilusión de lentitud de la composición anterior a Beethoven.

Harto conocida es también la queja de Mozart al referirse a Clementi, después de la famosa contienda musical realizada entre ambos, en la cual alude a que éste no ejecutaba los marcados *prestos* y *prestísimos* lo suficien-

(112) F. Dorian, *The History of Music in Performance*, Nueva York, 1942.

temente rápidos cuando ejecutaba sus propias obras y estudios de *Gradus ad Parnassum*. Mozart a su vez fue calificado de poseer un poder mágico especial, atribuido a un anillo que tenía en la mano derecha, por la “veloz ejecución” de la cual hizo gala en un concierto público en Nápoles.

El *rubato*, se conoce y se ejecuta instrumentalmente desde el siglo XVI, o sea desde los albores de la música instrumental para teclado. Luis de Milán, el músico y poeta español

lo plantea en su obra *El Maestro*, libro de música

sica de vihuela de mano, publicada en Valencia en 1535. Por otro lado, Frescobaldi da indicaciones precisas sobre el *rubato* para la ejecución de sus toccatas, en 1630, en su obra *Fiori Musicali*. Mozart, y es aquí en donde la arbitraria ortodoxia dicta sus solemnes reglas, comenta el *rubato* en diversas ocasiones con su padre Leopoldo, quien a su vez lo discute en su Método para violín, publicado en 1756. En opinión de Mozart, hijo, “*nadie parece entender el tempo rubato, en el adagio, donde la mano izquierda nada sabe de él*” lo cual concuerda admirablemente con la aclaración de Felipe Emanuel Bach cuando escribe, que “*si el ejecutante logra que una de las manos toque contra el tiempo mientras que la otra marca estrictamente el ritmo, habrá hecho lo correcto*”.

El origen del *tempo rubato* es vocal (113), usado cuando determinada sílaba o frase musical lo exigía, ya disminuyendo o aumentando el valor de la nota, sin variar por eso el ritmo natural de la obra. Hay que considerar, sin embargo, que el *rubato* pre-clásico, diverge del *tempo rubato* posterior a Weber, esencialmente en la libertad del acompañamiento de la línea melódica o sea que mientras éste se aplica exclusivamente —o casi exclusivamente— a la parte melódica, sin privar por eso a la obra de su movimiento normal, en el romanticismo nos hallamos con un *rubato* que abarca tanto la voz principal como el acompañamiento armónico, el cual se equilibrará inmediatamente por una pequeña aceleración de los siguientes compases.

Czerny, alumno de Beethoven, decía que en toda "*línea musical existen ciertas notas y frases, en donde es necesario imponer un pequeño ritardando o acelerando que sirve para aumentar la belleza de la obra y el interés de la ejecución*" y para ello nos da una lista de once acápites donde se debe usar el *ritardando* o el *rallentando*. Liszt, profundamente admirado del sentido flexible y equilibrado de la ejecución de Chopin, al afirmar que "*Chopin fue el primero en presentar en sus composicio-*

(113) El primer libro vocal que trata sobre el *rubato*, aparece bastante tardíamente y se llama *Opinioni de cantor antichi e moderni*, de Francesco Tosi, publicado en 1723.

nes esa modalidad que él llamó de *tempo rubato*”, no sólo demostró desconocer totalmente la existencia del *rubato clásico*, sino que colaboró con esa desafortunada confusión que impera hasta el día de hoy, en cuanto a la interpretación y expresión de la música anterior al siglo XIX.

Resumiendo pues, el *rubato* instrumental se conoció y fue ampliamente puesto en evidencia desde la primera mitad del siglo XVI con los maestros castellanos de vihuela y era universalmente aceptado por los grandes compositores y virtuosos del *rococo*, especialmente Mozart, siendo un grave error el considerar el *rubato melódico* como una característica privativa de los compositores del siglo XIX. El sano criterio y el buen gusto, aliado a un conocimiento consciente de los estilos y épocas diferentes, será lo que nos evitará exageraciones en aquello que no debe pasar de ser uno de los muchos recursos de la “*trágica y serena superioridad de la interpretación*”.

Mientras Haydn y Mozart escribían para el piano obras eminentemente expresivas, un compositor italiano, Muzio Clementi, se dedicaba a perfeccionar la mecánica para poner en evidencia la virtuosidad del ejecutante, razón por la cual sus composiciones constituyen un elemento importante de la pedagogía pianística.

En Italia no se le dio la atención debida muy a pesar de haberle cabido a Florencia la gloria de su paternidad. Sin embargo, 21 años después de haber muerto Cristofori, totalmente olvidado y en la mayor indigencia, nace en Roma **Muzio Clementi** (1752-1832) quien será llamado “el padre del pianoforte”. Sus primeros maestros fueron Antonio Buroni y Condiceli, en Roma. Su precoz talento y su maestría en la ejecución del piano —a la temprana edad de 14 años— llama la atención de un acaudalado industrial inglés llamado Beckford, quien decide llevarlo a Inglaterra, bajo su responsabilidad, para que amplíe sus conocimientos.

En 1773 Clementi publica Tres Sonatas para piano Op. 2 (dedicadas a Haydn y muy elogiadas por Felipe Emanuel Bach) que le ameritan una posición como pianista en el Teatro de la Opera de Londres.

Para ese entonces varias firmas inglesas se dedicaban afanosamente al perfeccionamiento del mecanismo del piano, entre las que sobresalían Zumpe y Tshudi, como las mayores. Ya se usaba a la sazón la *acción directa* inventada por el inglés Beckers.

Una vez culminado sus estudios y en posesión de un magnífico dominio técnico, Clementi se lanza a la carrera de virtuoso con extraordinario éxito. El público de los grandes

centros musicales de Europa lo reconoce de inmediato como uno de los mayores pianistas de la época. En Viena fue invitado por el emperador José II a medir sus fuerzas como ejecutante y como compositor con Mozart, en aquel entonces también de tránsito en la capital del Imperio; el italiano tenía 29 años y el vienes 25.

De regreso a Londres se asocia a la firma editora y constructora de pianos Longman and Broderick, actividad que le trae muchos sinsabores y perjuicios financieros. Pero a pesar de sus ocupaciones comerciales, sus giras de conciertos, y su demanda como maestro del piano, Clementi encontró tiempo suficiente para escribir una vasta obra que además de gran cantidad de Sinfonías y Overturas comprende *106 Sonatas, 2 Sonatas para dos pianos, 6 duetos, (cuatro manos), fugas, preludios, ejercicios en forma de canon, toccatas, 24 valeses, una fantasía titulada "claro de luna", Sonatinas, 2 Concieros para dos pianos y orquesta, Variaciones, 3 Caprichos, etc.* Sin embargo, la obra que le aseguró la inmortalidad fue su colección de 300 Estudios, publicada en 1817, llamada *Gradus ad Parnassum*. Con ella Clementi creó uno de los pilares más sólidos y permanentes de la pedagogía pianística. Entre sus discípulos mas conocidos se cuentan: Cramer, Field, Moscheles, Kalkbrenner, Klengel y Berger.

Entre los compositores del piano que no llegan a las privilegiadas alturas de Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann o Brahms, Clementi es a todas luces el más importante. Su obra, a excepción de sus *Estudios y Sonatinas* que constituyen material didáctico casi obligatorio en todo programa de formación pianística es muy poco conocida fuera de Italia.

Sus Sonatas, que bien merecen mayor atención, permanecen olvidadas, por la sombra a que quedan relegadas ante la obra de Haydn, Mozart o Beethoven. Sin embargo es evidente que dichas obras podrían ser un puente muy eficaz para introducir al estudiante en el amplio universo sonoro de Beethoven.

Como ejecutante, Clementi fue superado únicamente por Beethoven. El público lo aplaudió aun mas que a Mozart. El propio Kalkbrenner, uno de los más reconocidos pianistas del período romántico, lo considera como *el más vigoroso pianista que había conocido*. Su técnica, aun asombrosa para su generación, aunque brillante, permaneció dentro de las fronteras de la pianística digital del *período clásico vienes* característica inclusive de los mecanismos poco pesados de los pianos de la época.

Clementi se ganó de tal forma la simpatía de los ingleses que al morir, a la edad de 80 años, fue sepultado con honores en los claustros de la Abadía de Westminster de Londres.

Johann Baptist Cramer (1771-1858) célebre pianista y pedagogo alemán; desde temprana edad fue alumno de Clementi y K. F. Abel (alumno a su vez de Juan Christian Bach) en Inglaterra, país a donde se trasladó desde muy niño. A los 17 años inició su carrera de concertista y llegó a ser muy admirado por su ejecución expresiva y tierna.

Cramer se caracterizó por tocar obras de otros compositores —Bach y Mozart principalmente— costumbre poco desarrollada en la época, cuando los ejecutantes se dedicaban a ejecutar exclusivamente sus propias obras. Sus facultades como ejecutante las conservó —como Clementi— hasta sus 87 años.

En Londres, fundó junto con su socio Addison, en 1828, una casa de ediciones musicales que perdura hasta hoy.

Su obra totalmente desconocida que consta de *105 Sonatas*, *7 Conciertos*, *3 Duets*, *un Quinteto con piano*, *un Cuarteto con piano*, *Nocturnos*, *Fantasías*, *Rondos*, etc., es poco interesante y muy impersonal. Sin embargo su colección de 84 *Estudios* que es una de las cinco partes de la densa y bien planeada, *Gran Escuela práctica del Piano*, escrita en 1815, constituye un magnífico conjunto de problemas pianísticos tratados con especial contenido musical y equilibrio sonoro.

De estos 84 Estudios se han publicado diferentes selecciones, entre las cuales están las de Tausig, Hans von Bülow y Riemann. El pianista Adolf von Henselt (1814-1889), alumno de Berger y Hummel y a su vez autor de conocidos Estudios (Op. 2 y Op. 13), escribió un *segundo piano* para acompañarlos. Otro tanto hizo posteriormente el gran pianista portugués, Arthur Napoleón (1843-1925) quien escribió *84 Nuevos Estudios* para ser tocados a dos pianos con los originales de Cramer. Diversas ediciones han aparecido, revisadas y seleccionadas por Pauer, Lick, Theodore Lack, Coccius y otros.

Otro de los alumnos de Clementi, fue Ludwig Berger (1777-1839) uno de los más célebres profesores de piano de su época, maestro de Henselt, Mendelssohn y su hermana Fanny (114), Tauber, Loschorn, Dorn, etc. Fue autor de una Sonata Patética dedicada a

(114) Fanny Mendelssohn, hermana muy querida del compositor, y esposa del pintor Wilhelm Hensel, estando el 17 de mayo de 1847, durante la ausencia de su hermano Félix, ensayando un coro para un concierto dominical, sentada ante el piano, se sintió súbitamente indispuesta, con las manos un poco adormecidas. Horas después perdió la facultad de hablar e inmediatamente cayó víctima de un síncope del cual los médicos no pudieron sacarla. Murió a las 11 de la noche, con disturbios mentales, a los 42 años de edad. Félix, recibió la fatal noticia al regresar de Londres, la que le afectó profundamente, y escribió a su amigo y cuñado, Hensel, una carta conmo-

Clementi, de *Preludios y Fugas, Variaciones, una Toccata, Bagatelas y de 27 excelentes Estudios* muy estimados por Schurmann, publicados en primera edición por Breitkopt & Hartel en Alemania.

August Alexander Klengel (1783-1852) gran contrapuntista y maestro en el “*arte del legato*” conquistó justa reputación con sus *48 Canones y Fugas*, publicadas en 1854, además de dos *Conciertos, Fantasías* para cuatro manos y otras composiciones de menor importancia.

Alumno preferido de Clementi y titular de una gloria muy especial en la historia de la música, es el irlandés **John Field** (1782-1827) quien desde los 20 años causó verdadera sensación en París, ejecutando fugas de Bach y Handel, obras en aquel entonces de poca circulación. Su padre había sido violinista y su abuelo organista. Fue un estudioso compulsivo del piano. Después de una brillante carrera como concertista, iniciada en compañía de Clementi, por Francia, Rusia, Austria, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia e Inglaterra, Field enferma, física y moralmente, a causa de su vida desordenada, y se relega al lecho de enfermo

vedora. A pesar de todos los esfuerzos de la familia y amigos, Mendelssohn, violentamente afectado por el choque, cayó gravemente enfermo a fines de octubre del mismo año y siguió a su hermana el día 4 de noviembre.

durante 9 meses en un hospital de Nápoles. Reducido a la más triste miseria, es recogido por una familia eslava que le lleva a Moscú nuevamente, donde muere dos años después a la edad de 45 años.

Su talento fue abundante y precoz, lo que le permitió conquistar el éxito con relativa facilidad. Es indudable que fue un pianista de sensibilidad particular y mecanismo depurado. Infortunadamente no le fue dado comprender, ni aceptar, la grandeza y superioridad de algunos de sus coetáneos, (como Clementi reconoció a Mozart y Hummel a Beethoven), entre ellos Chopin, que a partir de cierto momento lo eclipsó, empañándole su personalidad. Original compositor aunque poco profundo y excepcional ejecutante, Field ocupa, como ya dijimos, una posición especialísima en la historia musical por formar con su obra una especie de coyuntura pianística entre la obra de Clementi y la de Chopin. Su gloria mayor reside en haber sido el creador de esa pequeña forma lírico-musical llamada *Nocturno* que sirvió de base al genio de Chopin. Escribió *18 Nocturnos*, *4 Sonatas*, *7 Conciertos*, *Variaciones*, *un Quinteto con piano*, *2 Divertimentos para piano*, *cuerdas y flauta*, *Rondos*, etc., y una serie de *Ejercicios de modulación* en todos los tonos mayores y menores.

Louis Adam nacido en Alsacia en 1758 y muerto en París en 1848, se distinguió como maestro. Su método de la ejecución del piano, es el primero en plantear el problema de la calidad del sonido del instrumento y la posibilidad de matizar el tono con la ayuda del pedal. Fue discípulo de Hepp en Strasburgo y en 1797 fue nombrado profesor del Conservatorio de París en donde tuvo discípulos tan insignes como Herold, Kalkbrenner, Lemoine e Ilhemaigne. En 1797 escribió su conocido *Método o principios generales de digitación*, obra elaborada en colaboración con Lachnith.

Tenemos por último a **Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner** (1788-1849) creador de la escuela moderna de octavas. Poseedor de una excelente técnica, Kalkbrenner —también alumno de Adams en el Conservatorio de París, donde obtuvo el Primer Premio en 1801— hacía gala de un magnífico sonido y de un estilo fluente, aunque quizás un poco afectado y superficial para nuestro gusto actual. Los pingües beneficios producidos con sus ruidosos éxitos como concertista, los invirtió en 1824 en la firma Pleyel de París, a la cual se asoció. Definitivamente instalado en la capital francesa, se convirtió en el concertista y profesor predilecto de la aristocracia (115).

(115) Al llegar a París, en 1823, Chopin pide a Kalkbrenner que le dé algunas lecciones de piano, a lo cual el ya célebre maestro le responde que muy a pesar de tener él (Chopin) dedos tan de-

Su obra pedagógica, superior a sus obras de concierto (*4 Conciertos*, el último de los cuales, ops. 125 es para dos pianos, *15 Sonatas, Fantasías, y Rondos*)— se compone de *Estudios Op. 20, 88 y 143*, éstos últimos especialmente famosos por ser para la mano izquierda sola; así como su *Fuga a 4 voces*, también para la mano izquierda sola, verdadero “*tour de force*” de composición. Escribió también un *Método para aprender el piano*, con la ayuda del *guía de manos*, en 1839, ingenioso artefacto inventado por Logier, destinado a favorecer la digitación —llamado *chiroplaste*— de efímera vida, y un *Tratado de Armonía* para el pianista (1849).

Son dignos de mención, los virtuosos **Johann Ladislaus Dussek** (1760-1812), notable ejecutante del piano y solista virtuoso también de la armónica y **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837), brillante alumno de Mozart.

El primero, alumno de Felipe Emanuel Bach, se disputa con Clementi y Adam el honor de haber llamado la atención sobre el so-

fectuosos, accedería a darle clases, siempre y cuando se sometiera a tomar lecciones durante tres años. El gran polaco, con suficiente conciencia de sus capacidades, no llegó a tomar las lecciones, pero demostró un profundo respeto por la persona de Kalkbrenner dedicándole el Concierto en mi menor.

nido cantado y aunque compuso gran número de composiciones todas con cierto sabor nacional (*Dusseck* nació en Tshaslau, Bohemia)—y un famoso *Método de piano* traducido a varias lenguas, sólo se recuerda hoy en día por sus *Sonatinas*. Su producción comprende más o menos *12 conciertos, una sinfonía Concertante para dos pianos, dúos a cuatro manos, fugas, 53 sonatas* y otras obras todas publicadas en Breitkopf & Hartel, hoy ausentes del catálogo de esa casa editora.

Sintiéndose amenazado por la revolución francesa, se instaló en Londres, donde en 1792 fundó una casa editora de música, en sociedad con su suegro. La firma quebró escandalosamente debido a una inhábil dirección lo que obligó a Dussek a refugiarse en Hamburgo para ponerse al abrigo de sus acreedores.

Su *estilo cantado y expresivo* influyó en la mayoría de sus colegas residentes en París. En los alrededores de 1808, se dejó dominar por la apatía, motivada seguramente por su vida disipada y sometida a los abusos del alcohol, para morir en el mes de marzo de 1812.

Hummel, más afortunado como compositor que su coetáneo anterior, fue considerado en su época, tan importante como Beethoven.

Desde los 10 a los 15 años, recorrió Alemania, Dinamarca e Inglaterra como precoz pianista, provocando la admiración de los públicos. Estudió con Albrechtsberger, Salieri, Haydn, Mozart y Clementi. Su método para la enseñanza del piano —*Ausfürliche Anveissung zum-piano-fortespiel*— lleno de acertadas consideraciones, presenta uno de los primeros principios sensatos de digitación, pero infortunadamente fue publicado en 1828 con demasiado atraso para que pudiera rendir el servicio apropiado.

Su obra para piano, 7 *Conciertos*, una grande *Fantasia* en mi mayor Op. 18, escrita para los concursos del Conservatorio de París, 9 *Sonatas*, un *Divertimento Op. 51*, una grande *Sonata Op. 92*, *Rondos*, *Variaciones*, 16 *Piezas Características*, *Nocturnos*, *Introducción y Rondo para 2 pianos* y otras, fue muy apreciada por Liszt quien incluía en su repertorio varias de sus composiciones. Del mismo modo el pianista Emil Sauer —y en la actualidad Horowitz y Brailowsky— han incluido con frecuencia en sus recitales alguna de sus obras.

Como ejecutante fue el mayor de su tiempo. Marmontel, quien le escuchó en París, en 1829, nos dice que recordaba con especial admiración “*su estilo noble y simple, su bello sonido, esa manera tan personal de cantar y hacer hablar el piano, esa cristalina claridad de ejecución y ese brillo magistral que dejaba ma-*

ravillado al auditorio" (116). Sus conciertos para piano y orquesta han vuelto a resucitar recientemente sorprendiendo no pocas veces por sus avanzadas armonías más propias del dinamismo romántico que del clasicismo vienes.

Chopin consideró a Hummel tan prominentemente compositor como Mozart y Beethoven. En realidad Hummel no se entregó totalmente a la carrera de concertista como Dussek o Kalkbrenner si no que dividió su actividad

-
- (116) Antoine-Francois Marmontel (1816-1898) célebre profesor de piano del Conservatorio Nacional de París, discípulo de Zimmermann, a quien sucedió en la Cátedra, en 1848. Entre sus numerosos alumnos se cuentan, Bizet, J. Wieniawsky, V. D'Indy, Théodore Dubois, Théodore Lack, Duvernoy, Diémer, Thomé, Planté, Debussy, etc. Su obra pedagógica, en un tiempo muy en uso, comprende: *L'Art de Déchiffrer*, o 100 ejercicios fáciles; *Ecole élémentaire de mécanisme et de style* o 24 estudios Op. 6, Estudios Op. 9, 45, 62, 80, y 85. *Ecole de mécanisme* Op. 105 y 107. 5 Estudios de Salón Op. 108. *L'Art de déchiffrer a 4 mains* Op. 111, etc. además de sonatas, serenatas, piezas características, danzas y otras. Entre sus libros más conocidos tenemos: *Les Pianistes Célèbres* (1878), obra a la cual nos referimos en el párrafo sobre Hummel. *Symphonistes et virtuoses* (1880), *Virtuoses contemporains* (1882), *Eléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts* (1884), *Histoire du Piano et de ses origines* (1885), *Silhouettes et Médailles*, etc., etc., obras todas de importancia histórica, que nos informan sobre detalles de los virtuosos de su tiempo.

entre la composición, la dirección de orquesta y la enseñanza.

Tuvo la suficiente inteligencia y talento como para comprender y aceptar la grandeza y superioridad de Beethoven, quien a su vez lo apreció justamente. Czerny, que no era benevolente en sus elogios, nos habla con irrestricta admiración de su habilidad pianística, y junto con Spohr, lo admira muy especialmente por su habilidad como improvisador. En efecto, en este difícil arte algunos lo consideraron superior aun a Beethoven, debido quizás a sus armonías sencillas y accesibles así como a su impecable técnica pianística.

Hummel es el representante más conspicuo de la escuela pianística vienesa, así como Mozart es su más genial creador.

Contemporáneo de Hummel y Dussek, pero de menor importancia, es Auguste Eberhard Muller (1767-1807) célebre pianista, reputado como una autoridad en Mozart. En 1804, publicó en Jena el método *Escuela del Clavecín y del Fortepiano*, donde trata del buen gusto en la ejecución y de los problemas de digitación desde el punto de vista teórico y práctico.

Fueron conocidos en la época, aunque totalmente olvidados hoy pese a su valor histórico, varios compositores que sirvieron de

abono, formaron ambiente y trillaron los primeros caminos por donde habrían de galopar luego los grandes genios que todo lo ven, todo lo absorben y todo lo agotan; estos artistas prosaicos fueron: **Claude Balbastre** (1729-1779) también célebre organista. **Johann Schobert** (1720-1767) a quien Fetis comparó con el propio Mozart autor de *Conciertos y Sonatas*. **Jean Gottfried Eckard** (1734-1809) uno de los primeros en divulgar los Preludios y Fugas de Bach. **Johann Baptist Wanhal** (o Van Hal o Vanhall) (1739-1813), vienés, compositor muy prolífero, autor de *80 Sinfonías, 94 Cuartetos de cuerdas, 12 Tríos, 8 Cuartetos de Viento, 5 Sonatas para piano a 4 manos, 6 Sonatas para piano, 6 Sonatas para piano y violín, 70 Temas con variaciones para piano, 2 Operas, 2 Misas*, etc. Wandahl fue alumno de Von Dittersdorf, violinista, compañero de Haydn y Mozart. **Leopold Anton Kozeluch** (o Kotseluch) (1752-1818) conocido pedagogo, también vienés, sucesor de Mozart como compositor de la corte, en 1792, brillante pianista, muy apreciado por las clases aristocráticas, y para sorpresa de los coleccionistas, autor de unos *50 Conciertos* para piano y orquesta (!) **Anton Eberl** (1776-1807) reputado pianista, quien en la publicación de varios manuscritos propios, utilizó graciosamente el nombre de su amigo Mozart. Fue director de una agrupación de género lírico en la cual figuró, en 1795, la viuda de Mozart. Escribió *5 Sinfonías, varias Sonatas*, en las

cuales se inspirara años después el mismo Schubert; una *Grande Sonate Characteristique*, que dedicó a Haydn y otra dedicada a Cherubini, en aquel entonces el compositor de moda; varios *conciertos* para *piano* etc., y una cantidad de *música de cámara con piano* y *piezas breves* a dos y cuatro manos que fueron muy populares (117). Johann Wenzel Tomaschek (1774-1850), denominado *el Schiller del piano* fue autor interesante entre los compositores bohemios de la temprana era romántica; su obra para piano, aunque no muy extensa, tuvo cierto influjo sobre Roberto Schumann. Autor de *5 Sonatas*, *6 Rapsodias*, un *Concierto Op. 18* se distinguió más bien por su música religiosa y por sus *canciones* y *baladas* con textos de Goethe y Schiller. Tomaschek fue un entusiasta apologista del estilo pianístico de Beethoven que defendió valientemente en el diario *Libussa*, en 1789, contra los partidarios de la vieja y superada escuela vienesa.

Ferdinand Ries (1784-1838) fue también alumno de Beethoven y autor, entre otras obras de *52 Sonatas*, *9 Conciertos*, *polonesas*, *variaciones* y *rondos* así como *algunas obras para dos pianos* (*Sonata op. 32*, *Duo op. 142* etc). Friedrich Kuhlau (1786-1832) compuso *2 Conciertos*, y *Sonatas*, pero es especialmente recordado por sus *Sonatinas*, que figuran

(117) Franz Ewens, *Anton Eberls*, Colonia, 1923.

entre las mejores en su género, junto con las de Clementi y Diabelli. Pierre Joseph Guillaume Zimmerman (1785-1853) hijo de un fabricante de pianos parisiense y profesor en el Conservatorio Nacional de París. Entre sus alumnos se cuentan Alkan, Marmontel, Lacombe, Ambroise, Thomas, Cesar Franck y otros. Su obra comprende esencialmente 2 *Conciertos*, *Sonata Op. 5 y 24 Estudios Op. 21*. Su obra capital es la *Encyclopédie du Pianiste*, método completo para piano, cuya tercera parte es un tratado sobre Armonía y Contrapunto.

Durante esta misma época tenemos en nuestro Continente al músico inglés Alexander Reinagle (1756-1809) amigo de Felipe Emanuel Bach y Haydn, morador de la ciudad de Filadelfia desde 1787, quien introdujo al público norteamericano las composiciones para piano a cuatro manos. Reinagle fue también compositor y uno de los primeros virtuosos del piano que residió en América. Su obra: sonatas, piezas diversas, *Concerto on the improved piano forte, with additional Keys* de 1794 y otras, reposa en la Biblioteca del Congreso de Washington (118).

(118) Su segunda Sonata en mi, aunque incompleta, fue publicada en el volumen *A Program of Early American Piano-forte Music*, de J. T. Howard, edic. J. Fischer & Bro.

En tempranos días primaverales —del año 1787— sin que se sepa la fecha exacta— se encuentran en la capital del Sacro Imperio Germánico las dos mayores figuras musicales de la época: **Mozart** y **Beethoven**. El primero ya de 31 años, en pleno apogeo de sus fuerzas creadoras, había comenzado su *Don Juan* y a la sazón se hallaba profundamente inquieto por la delicada salud de su padre, muerto pocos días después, el 28 de mayo. El segundo, joven de 17 años, de “*maneras bruscas y aspecto aventurero*”, unas semanas después —el 17 de julio— perdió a su madre, víctima del tífus. El célebre y legendario encuentro musical felizmente concebido por el Conde Waldstein y el príncipe Elector, Maximiliano Franz, fue abierto por Beethoven con la ejecución de una composición a la moda, brillante pero de poco contenido, la que no despertó ningún interés en Mozart, siempre reacio a todo efecto virtuosístico y acostumbrado desde temprano a los mayores triunfos. Sin embargo, nos dicen ciertos biógrafos que Beethoven logró vencer el desdén de Mozart cuando improvisó magistralmente durante unos quince minutos con un tema del genial austríaco. Dominado esta vez por un vivo entusiasmo, Mozart exclamó, dirigiéndose a unos amigos presentes: “*Escuchad a este joven! dará qué hablar!*”. . .

Su padre, Johann Beethoven, de origen holandés, fue tenor de capilla del Elector de Colonia, cargo que perdió en 1789 debido a

excesos alcohólicos, por lo cual Beethoven hijo, se vió forzado a ganarse el sustento tocando la viola en diferentes teatros. En 1792, gracias a la generosidad del conde Waldstein, su amigo y mecenas, regresó a Viena con el propósito de estudiar con Mozart a quien encontró muerto y sepultado. Hizo estudios de contrapunto con Haydn y con Albrechtsberger aunque por poco tiempo, así como declamación lírica con Salieri.

De pocos personajes —en la historia— se ha escrito tanto y de ningún compositor se posee tal cantidad de documentos, que van desde sus largas y conmovedoras cartas, hasta las más pequeñas anotaciones, hechas en retazos de papeles desechados por el mismo, como de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827).

Exhaustivos análisis se han hecho sobre su obra, a través de siglo y medio. Varios volúmenes se han publicado con lo que sus propios contemporáneos dijeron y escribieron sobre él. Pasan del millar sus biografías y es inmenso el número de artículos importantes que se le ha dedicado.

La admiración universal por él es unánime. Su mensaje, a través de una obra original, poderosa y al mismo tiempo universal como pocas, continúa ocupando el primer lugar en los escenarios del mundo. Su recia y sobria

personalidad se impone por encima de todos sus colegas creadores.

Su *genio* —grande e inagotable— trabajó sin cesar, así lo demuestran sus cuadernos de apuntes. Solo de su ópera *Fidelio*, --la obra que más trabajo le dió-- se conocen más de 300 hojas grandes de apuntes.

Beethoven fue bautizado el 17 de diciembre de 1770, lo cual hace suponer que nació el día anterior. A los trece años su precaria condición de vida le obligó a abandonar la Escuela Pública. Era bajo de estatura, tez morena y de cabello negro como los hombres de la cuenca mediterránea, con el rostro marcado por la viruela. Los vieneses le adjudicaban aspecto español. Poco es lo que se sabe del ambiente intelectual y artístico que lo rodeó en sus años de infancia y mocedad en la ciudad donde nació, que era la residencia del príncipe Elector de Colonia. Se sabe sin embargo que, en las últimas décadas del siglo XVIII, el ambiente de Bonn —como todas las ciudades Renanas— no era totalmente provinciano. En efecto se trataba de una metropoli llena de prejuicios sociales, a la vieja usanza, aunque con aspiraciones a rango intelectual con sabor francés, y la música era el medio más espiritual y accesible, después de la literatura, para formar ese ambiente.

Desde pequeño Beethoven fue huraño e irascible pero siempre de gran corazón y agre-

siva personalidad. No fue feliz en el amor, aunque fue un eterno enamorado. Su concepto de fidelidad conyugal fue tan arraigado que reprochó a Mozart el haber escogido el *Don Juan* como tema para una ópera, por considerarlo libertino y poco serio.

Mucho se ha escrito sobre su sordera que fue real y total, aunque desde el punto de vista técnico, es de simbólica importancia y no más dramática que la ceguera de Homero. Beethoven no fue un hombre común, lejos de eso. Su mundo extraordinario de los sonidos era totalmente interior y fuera de la terrible angustia que le produjo el no poderse comunicar con sus semejantes, poca necesidad tuvo de su oído físico. Es falso el que haya llegado al borde del suicidio, como afirman algunos de sus biógrafos. Su numen fue generoso y abundante, y su voluntad lo suficientemente litánica como para que se hubiera dejado abatir por una enfermedad que fácilmente habría destruído a cualquier otro ser. Y así vemos que a partir de 1802, —año en que se le manifiestan los primeros síntomas de la otitis— su fuerza creadora en vez de palidecer parece enriquecerse cada vez más.

Beethoven decía que “*el artista estaba hecho de fuego*” y en toda la historia de la música no existe otro compositor con una pasión tan poderosa y tan viril. A sus predecesores “*clásicos*” moderados y elegantes, les supe-

ró con elementos dramáticos profundamente humanos, imprimiéndole a su obra musical los elementos de subjetividad que se harían característicos en el siglo romántico que despuntaba. Beethoven fue, según la palabras de Walt Whitman: “*un acné de cosas hechas y un emporio de cosas por hacer*”. Es el puente entre el *clasicismo vienés* y el *Sturm-und-Drang* (tempestad e ímpetu) alemán; el epílogo de los clasicistas y el ilustre prologuista de los románticos.

Es la encarnación del poder y la dignidad. Paul Lang lo ve en toda su grandeza cuando declara que:

“ningún otro compositor se ha acercado jamás a esta gigantesca y tenaz fuerza de voluntad; nadie atinó a obligar a una naturaleza así impetuosa, demoníaca, a seguir los dictados de la propia voluntad en cualquier circunstancia, convirtiendo sus energías en pura fuerza creadora. Es el poeta del ideal. Dentro de tal idealismo identificóse con el centro de gravedad del período, que propugnaba un progreso pacífico hacia la realización de un estado de dignidad, libertad y belleza en el hombre”.

Beethoven fue un gran romántico del corazón, convertido en clasicista en virtud de una implacable autodisciplina. Fue además un liberal por naturaleza.

En cierta ocasión, dirigiéndose a su amigo, el príncipe Carl von Lichnovsky le dijo:

“Tú eres lo que eres por accidente, por nacimiento; yo soy lo que soy por mí mismo”.

Es el primer compositor que se libera totalmente de mecenazgo, y logra subsistir. Exigió respeto y consideración para su profesión de músico y no conoció entrega ni concesión. Fue político sólo a través de su individualismo creador. Cierta vez al referirse a las victorias de Napoleón sobre Alemania, dijo:

“si yo supiera de milicia tanto como de contrapunto la situación de mi país sería diferente”.

Cuando José Bonaparte, a la sazón Rey de Westfalia lo invitó a que fuera maestro de capilla en Kassel, con un salario mensual de 600 ducados (lo correspondiente hoy a B/1.500.00) Beethoven ni lo consideró. En ese momento aspiraba a ser maestro de la capilla Imperial de Viena. En 1814 escribió una Cantata para la inauguración del Congreso de Viena que denominó *Oda a la Naturaleza*. Ese mismo año, cuando las tropas aliadas entran en París, escribe una obra coral denominada *Germania*. Al año siguiente, para la segunda toma de París escribió el coro final para el *Ehrenpforte de Tretschke*. Ya en 1796 había

puesto música a un poema de Friedelberg en honor de un cuerpo voluntario vienés que se había enfrentado a las huestes Napoleónicas en la batalla de Arcole, y al año siguiente escribió el himno que comenzaba *“somos un gran pueblo alemán!”*.

El 19 de julio de 1812, desde Teplitz, Goethe, refiriéndose a Beethoven, escribió a su esposa lo siguiente:

“No he conocido un artista más concentrado, más enérgico y más íntimo. Puedo perfectamente comprender el lugar tan singular que ocupa ante el mundo”.

En ese momento el sabio alemán ya tenía 63 años.

De los tres períodos estilísticos en que el musicólogo Wilhelm von Lenz dividió su obra (del op. 1 al 21; del 22 al 95 y del 96 al fin) en 1852, el segundo lo consideramos como el más feliz y libre.

Las primeras sonatas para piano (op. 2) dedicadas a Haydn datan de la radiante plenitud de sus 25 años, después de haber atravesado el doloroso período de su miserable y triste infancia atenuada sólo en los primeros años, por la ternura de su abuelo paterno y hasta su adolescencia por el insustituible amor de su madre. Un cuarto de siglo separan

la primeras Sonatas de las últimas. Su material sonoro se ha transformado en una expresión extremadamente espiritual y su ascensión hacia la abstracción es cada vez más evidente. Nada mejor que las 32 *Sonatas* (119) para mostrarnos paso a paso el proceso de cambio en sus más íntimos matices por los que atraviesa Beethoven en sus tres grandes períodos creativos; ellas ocupan un lugar inigualable, hasta hoy, en toda la literatura del piano.

El resto de su obra pianística, 5 *Conciertos*, un *triple Concierto* (para violín, cello y piano), *Fantasia* para piano Coro y Orquesta, *Rondos*, *Bagatellas*, 21 *Temas con Variaciones* (entre ellos las 24 Variaciones en Re sobre la arietta. "Venni amore", 12 Variaciones sobre un tema Ruso; 6 Variaciones en fa sobre un tema original; 15 Variaciones en mi bemol sobre un tema de Prometeo; 32 Variaciones en do menor; 6 Variaciones en re y 33 Variaciones en do sobre un Vals de Diabelli), *Escocesas*, *Contra danzas*, *Danzas alemanas*, etc., sin mencionar la música de cámara con piano (sonatas para piano y violín, sonatas para piano y violoncello, duetos (a 4 manos), tríos,

(119) Las cinco últimas Sonatas de Beethoven no se ejecutaban ya que debido a su complejidad pianística y conceptual atemorizaban a los mejores virtuosos de la época. La Sonata en si bemol Op. 106 fue, según parece, presentada por Liszt, por primera vez, en París en 1838 y en Alemania, por Clara Schumann en 1843.

etc. es un emporio sonoro maravilloso que eleva el piano a sus alturas más trascendentales hasta el momento.

El genio de Beethoven ocupa una posición muy particular entre la Europa musical clasicista y el movimiento romántico del siglo XIX; es síntesis y final de todo aquello que se conocía hasta entonces así como punto de partida hacia el nuevo concepto armónico musical que se avecina con el siglo decimonono. Gracias a su extraordinaria y poderosa capacidad de transformación que no reconoce normas tradicionales ni convencionalismos institucionalizados, Beethoven logra plasmar con arrolladora e inigualable fuerza— su mensaje original y eterno en los albores del admirable e increíble siglo romántico que se constituirá en la edad de oro de la literatura del piano.

Como hombre, Beethoven consiguió redimir al artista de su condición servilista, hasta entonces a la sombra del monasterio y del palacio, para guiarlo por los caminos de su liberación e independencia profesional.

La carrera musical de Beethoven puede datarse desde el ascenso de Leopoldo II al trono del Imperio, trono que dejaba vacante su hermano José II al morir en 1790. Irónicamente, este mismo ascenso es el que decide el declinar de la carrera de Mozart.

Cuatro hechos son decisivos y fundamentales en la vida de Beethoven: Su traslado a Viena, la todavía capital del Sacro Imperio Romano-Germánico, a la edad de 17 años; la ascensión al Trono Imperial de Leopoldo II sucesor de José II; su amistad con la Familia Breuning y la pérdida del órgano auditivo.

Como pianista fue muy particular. Las opiniones de aquellos que le escucharon son muy encontradas, y las razones son sencillas. En primer lugar Beethoven nunca se consideró, él mismo, un virtuoso del piano. Se preciaba, y con sobrada razón de ser compositor y músico, no un pianista, aunque en el fondo haya sido el mayor de su época, pero con el concepto de la ejecución totalmente diferente al de sus contemporáneos. La *expresión* se antepone a la corrección mecánica y despreciaba olímpicamente los malabarismos pianísticos superficiales a la Steibelt!.

Supo admirar a los virtuosos de su generación especialmente a Cramer y Clementi a quienes consideró los mayores. Como maestro fue exigente, de lo que da fe el propio Karl Czerny que tuvo la suerte de ser su alumno. Tanto Czerny como Federico Wieck, padre y maestro de Clara Schumann, lo consideraron, *genial y excepcional* en su ejecución.

Por otro lado, a partir de 1818, la sordera le impide totalmente escuchar lo que toca.

Ahí precisamente se fincaba la profunda desdicha del extraordinario compositor. Sabía lo que escribía pero le estaba vedado constatar lo que tocaba. Su fantasía reemplazaba a su oído.

Beethoven, que en su juventud había sido considerado como el retrato de salud, en diciembre de 1826 enfermó de un violento resfriado que degeneró en pulmonía, y luego hidropesía. Después de tres punsiones Beethoven da señales de una leve mejoría y se entrega de inmediato a su *Décima Sinfonía* y al oratorio *Saúl y David*. Pero su salud ya resquebrajada no le responde y pierde definitivamente todo su vigor. Murió en la llamada "casa de los españoles negros", de Viena, emplazada en lo que había sido un convento de monjes dominicos. El músico la había alquilado en octubre de 1825 porque se hallaba cerca de la residencia de los Breuning, sus amigos de toda la vida. Solamente Huttenbreuner y la cuñada están presentes cuando expira, a las seis de la tarde del 26 de marzo de 1827.

Su alumno Karl Czerny (1791-1857) fue a la vez maestro de virtuosos de la talla de Liszt, Mme. Jaell y Thalberg; eminentemente pianista, autor de más de mil obras de valor pedagógico, además de numerosas sonatas como la *Gran Sonata Brillante* Op. 10, *Sonata Militar* Op. 119, *Sonata Sentimental* Op. 120 y *Sonata Pastoral* Op. 121. Czerny sienta las

bases de la Escuela del virtuosísimo pianístico. Su obra cubre desde los problemas mecánicos más elementales de la ejecución, hasta el virtuosismo más extenuante y complicado. Se ha dicho con razón que en la obra de este ilustre vienés fueron planteados todos los problemas mecánicos del piano. Sus estudios ocupan lugar destacado en los programas de piano de todos los conservatorios y escuelas de música del mundo. Sus ops. 299 (*Escuela de la velocidad*) 335 (*Escuela del ligado y del stacatto*) 365 (*Escuela del Virtuosismo*), 740 (*Escuela de la agilidad de los dedos*) 802 (*Ejercicios prácticos para los dedos*) etc., son con toda justificación el catecismo del pianista y sólo encuentran su complemento — la técnica de brazo — en los estudios Op. 10 y 25 de Chopin. El resto de su obra de la cual damos una lista al final de este libro, sólo es recordada, aunque muy raramente, a través de la *Toccata en do mayor* Op. 92 y las *Variaciones sobre "La Ricordanza"*.

El *piano intimista* del siglo XVIII abandonó (a raíz de esa trascendente revolución social que tiene inicio en 1789 y que está representada en la historia musical por Beethoven) su principesco mundillo para introducirse en los salones burgueses y lanzarse a las masas de las grandes ciudades, con el *piano virtuosista*.

Los virtuosos del piano, nueva profesión del siglo XIX, se proliferan vertiginosamente.

lo mismo que las Escuelas de piano. Weber y Schubert inician el género poético, que servirá de puente entre el piano clasicista del rococó, ya caduco, y el piano espontáneo, sentimental y caballeresco, por así decirlo, del segundo decenio del siglo XIX.

Carl María von Weber (1786-1826), después de heredar todo el caudal de la Escuela de Mannheim se inspira en la musa popular de su patria alemana y prepara el camino del neoclasicismo del siglo XIX con sus brillantes piezas: *Momento caprichoso* Op. 12, *Rondo brillante* Op. 62, *Gran polonesa* Op. 21, *Invitación a la Danza* Op. 65, *Polonesa brillante* Op. 72, *Variaciones* Op. 40 etc., que estuvieron muy de moda en las primeras décadas del siglo. Lo mejor de su obra lo constituye sin duda las *4 Sonatas* entre las que sobresale la *Sonata en la bemol* Op. 39.

Su contemporáneo, **Ignace Moscheles** (1794-1870) el pianista más brillante del siglo después de Hummel y antes de Chopin y Liszt, se dedica única y exclusivamente a la música para piano, destacándose también como pedagogo. Su obra se conoce únicamente a través de sus *Estudios* Op. 70, *Nuevos Estudios Característicos* Op. 95 y sus *Cuatro Grandes Estudios de Concierto* Op. 111. La viuda (Charlotte) de Moscheles, fallecida en 1889, escribió una biografía, en dos volúmenes, la cual, junto con los *Fragmentos de una*

Autobiografía escrita por su hijo y las cartas de Mendelssohn-Moscheles, forma un magnífico documento del increíble mundo musical del siglo XIX.

Bien nos dice Harold Schonberg, en su excelente libro *Los Grandes Pianistas* que Moscheles vivió entre dos escuelas radicalmente opuestas una de la otra y él pertenecía a aquella que agonizaba. Al conocer las obras de Chopin y Liszt comprendió de inmediato que su arte pianístico había sido superado ya por el de la nueva generación. La escuela de Mozart, Clementi, Cramer y Hummel pronto sería reemplazada por la de Mendelssohn, Chopin, Liszt y Tausig.

Las composiciones para cuatro manos que habían conocido momentos augeos con Mozart y Beethoven toman nuevo aliento con Schubert, en quien encuentran (op. 90 y 142) a un importante y poético exponente. Surgen los admirable *Impromptus*, *Momentos Musicales*, *Valses*, *Danzas Regionales*, y *Piezas características* que vienen a ser los "lieder" del teclado, forma insuperable de **Franz Schubert** (1797-1828). A pesar de su gran éxito con las micro-formas, Schubert encontró poca acogida para sus *Sonatas*, en las que sus contemporáneos no vieron más que la sombra débil de Beethoven pero que la generación actual está reconociendo como extraordinarias páginas de original poesía. No es posible

soslayar la extraordinaria belleza y grandeza de su *Sonata en si bemol mayor*, así como la hermosa *Fantasia en fa menor para 4 manos*. (existe una interesante transcripción de esta *Fantasia* para dos pianos, de Harold Bauer). Es igualmente importante su *Fantasia* Op. 15 y su *música de cámara* con piano. Por otro lado los acompañamientos de la mayoría de sus 634 canciones (con letra de Goethe, Schiller, Muller, Heine etc.) son joyas maestras que todo pianista serio tiene la obligación de conocer.

Schubert fue el compositor intimista por excelencia que cantó “*a todo pulmón y con toda su voz*” (120). Fue poeta en toda la extensión de la palabra y a pesar de haber sido el compositor de menor preparación académica entre sus contemporáneos se eleva como el que más por su inspirado e inagotable sentido melódico.

Muerto de un fuerte ataque de tifus, Schubert fue enterrado cerca de Beethoven; a su lado se colocó años después (1897) el cuerpo de Brahms.

Una legión de virtuosos prepara la gran generación del piano romántico. La mayoría fue renombrado en vida y aplaudido por el

(120) Anton Gregoryevitch Rubinstein, *La Musique et ses Représentants*, (no aparece pie de imprenta).

gran público, aunque su obra, de mínima importancia musical, haya quedado relegada a los vetustos archivos de las bibliotecas públicas. Entre ellos se encuentran: **Alexandre Dreyshock** (1818-1860); **Ignace Tedesco** (1817-1882) conocido como “*el Anibal de las octavas*” (!); **Luis Kohler** (1820-1886) a quien se le reconoce una amplia labor pedagógica con sus numerosos Estudios y otros de aun menor importancia ya mencionados anteriormente.

Nieto del filósofo Moses Mendelssohn e hijo del banquero Abraham Mendelssohn, con residencia en Berlín fue **Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847). Sus primeras lecciones de piano las recibió de su propia madre, Lea Salomon-Bartholdy, estudios que hizo conjuntamente con su queridísima hermana Fanny. Continuó luego con Berger y Moscheles, con quien mantuvo una gran amistad. Fue un prodigio precoz sólo comparable a Mozart.

Admirable director de orquesta, Mendelssohn presenta el 10 de marzo de 1829, la primera audición mundial de la *Pasión Según San Mateo* de Bach; la fecha es importante ya que decide el renacimiento de la obra del gran maestro barroco. A partir de los veinte años viaja por las más importantes capitales del continente, alternando con las grandes personalidades de su tiempo y conquistando

éxitos con sus brillantes ejecuciones y su raro talento creador (121). En 1843 Mendelsson funda el Conservatorio de Leipzig, institución que incide profundamente en la vida musical alemana.

Su obra para piano es copiosa, clara, elegante y equilibrada en su dosis romántica y a la vez ajena a toda pasión. Su aguda personalidad se vuelca fielmente en sus ocho cuadernos de *Canciones sin Palabras*. Su profunda admiración por Bach se manifiesta en sus nobles *Préludios y Fugas* y en sus *Variaciones Serias Op. 54*.

Además de sus *2 Conciertos, Capricho brillante Op. 22, Rondo brillante Op. 29, Serenata y Allegro Giocoso Op. 43*, etc. para piano y orquesta, escribió excelente *música de cámara* con piano, *3 Sonatas, 3 Fantasías, Estudios, 6 Piezas Infantiles, Caprichos, Rondos, Dúo Concertante para dos pianos* (escrito conjuntamente con su amigo Mocheles) *dos Conciertos para dos pianos y orquesta* etc.

Fue un hombre excepcionalmente dotado y completo. Además de extraordinario músico fue excelente deportista, excelente

(121) En 1829 Mendelssohn recibió la encomienda de una obra coral que debería ser ejecutada en Ceilán donde el pueblo celebraba su independencia política.

dibujante y excelente amigo. Espíritu altamente sensible como fue, Mendelssohn murió víctima de la profunda tristeza que le ocasionó la pérdida de su hermana, Fanny, en su propia casa de Leipzig y rodeado de sus familiares y amigos más cercanos.

Para la tercera década del siglo XIX, París se había convertido en el centro de convergencia de los grandes pianistas del momento. Los virtuosos aparecen en las salas de conciertos cual meteoros en el firmamento, provocando el aplauso de los públicos y conquistando el favor de las clases privilegiadas. El compositor, confundido en la misma persona del virtuoso, se convierte en figura permanente de los salones aristocráticos y constituye en muchos casos el personaje central con el que todos desean alternar.

Ajeno a este ambiente festivo y generalmente superficial fue el alemán **Robert Schumann** (1810-1856), personaje simpático de origen provinciano, aguda inteligencia y recia personalidad. Su estilo poético-romántico, noble y profundo, da al piano páginas fundamentales de su literatura. En efecto *Toccata* Op. 8 *Carnaval* Op. 9, *Piezas de Fantasía* Op. 12, *Estudios Sinfónicos* Op. 13, *Kreiseriana* Op. 16, *Fantasías en do* Op. 17, *Noveletas* Op. 21, *Carnaval de Viena* Op. 26, *Quinteto con piano* Op. 44, *Andante con Variaciones para dos pianos* Op. 46, *Cuarteto con piano*

Op. 47, Concierto en la menor *Op. 54* etc. constituyen obras cumbres del gran repertorio pianístico.

Schumann nació en Zwickau, el 8 de junio de 1810. A pesar de su temprana inclinación por la Música tuvo que dedicarse a una profesión más práctica a instancias de su tutor que vigilaba celosamente sus estudios gimnasiales, desde cuando Schumann perdió a su padre, a los 16 años de edad.

A solicitud de su madre entra en la Universidad, pero en vez de la carrera de Derecho (como era el deseo de ella) obtiene el título de doctor en Filosofía, sin descuidar por ello la música y la poesía. Demuestra aguda percepción al señalar en sus *críticas musicales* a genios como Chopin y Brahms cuando aún eran desconocidos.

Después de obtener la anuencia materna para dedicarse por completo a la música, hace serios estudios con Friederick Wieck (1785-1873) y Heinrich Dorn (1804-1892). A los 20 años de edad publica las *Variaciones Abegg* para piano *Op. 1* y dos años después, *Papillons* *Op. 2*.

En 1840 se casa con la gran pianista Clara Wieck, hija de su maestro de piano. En 1843, es profesor en el Conservatorio de Leipzig, fundado por Mendelssohn; al año

siguiente acompaña a Clara en una tournée por Rusia y se establece en Dresde en donde se entregó casi exclusivamente a la composición, y a las clases de piano.

Después de varios años de intensa activi-

Clara Wieck (1819-1896) fue en todo momento una compañera ideal para Schumann. Gran pianista y excepcional mujer supo rodear a su marido de amor, admiración y comprensión. Mientras Schumann fue obligado a abandonar por completo la ejecución del piano por haberse malogrado el cuarto dedo de la mano derecha, Clara se proyectó como una de las grandes intérpretes de su generación. Fue una pianista de gran organización mental —gracias a la disciplina feroz que le impuso su padre durante la juventud— pero sin los amplios recursos técnicos ni la brillante sonoridad de Mendelssohn, Thalberg o Liszt. Despreció como Schumann los malabarismos y las pirotécnicas de los paráfrasis que hacía gemir a los admiradores de los virtuosos románticos y sin embargo tuvo el valor que se necesita para incluir en sus programas —en primera audición— obras nuevas de la talla de la *Sonata Op. 106* (hammer klavier) de Beethoven, o los *Estudios Sinfónicos* de su esposo; obras que ejecutaba totalmente de memoria, costumbre desconocida en la época y más bien criticada por considerarse irreverente para con el autor.

En 1838 Clara escribía en su diario: “*Todavía no ha llegado Liszt; pero lo esperan de un día para otro*”. Tiene 19 años solamente y ya ama a Schumann con desesperación. Liszt estaba en Venecia cuando los periódicos dieron la noticia de las terribles inundaciones

de Hungría. Decidió entonces viajar a Viena para ofrecer dos Conciertos en beneficio de los desamparados. Su éxito fue tan grande que en vez de dos recitales tuvo que ofrecer diez! y fueron recaudados más de 25.000 gúdenes. En Viena no se había escuchado tocar el piano de esa forma! En esa ocasión Clara escribió a Schumann:

“Desde que he escuchado y visto a Liszt, me siento como una chica de colegio”.

Liszt a su vez se formó una alta opinión de ella:

“Su talento me encantó. Tiene una perfecta maestría técnica, profundidad y sinceridad de sentimientos, y es especialmente notable por su noble porte”.

Sin embargo, años después los Schumann desarrollan una antipatía casi patológica contra Liszt así como contra Wagner, pero nunca cesaron de admirar a Mendelssohn, Chopin y Brahms.

Al pasar por Alemania en ocasión del viaje de Chopin, de Varsovia a París (aunque el destino original era Londres) fue elogiado sensacionalmente por Schumann por la presentación y ejecución de sus *Variaciones sobre La cídarem la mano*. La personalidad sobria de Chopin resintió inclusive el elogio que consideró extravagante.

Si bien es cierto que la obra de Schubert, Mendelssohn y Schumann señaló el camino del piano romántico, no fue sino Chopin quien determinó el nuevo rumbo de la literatura pianística, rumbo que hizo posible las nuevas y muy importantes aportaciones de Ravel, Rachmaninoff, Scriabin y Prokofieff.

En julio de 1829 Frederick Chopin (1810-1849) nativo de Polonia (pero de ascendencia francesa) llega a Viena con 18 años de edad. Era ya un pianista consumado y un prometedor compositor, aunque totalmente desconocido en la capital Austriaca. Pronto conoce a varios príncipes y princesas polacas, así como el editor Haslinger, a Karl Czerny, Schupanzigh y a otras notabilidades quienes le instan a que se presente gratis en un Concierto público en el Burgtheater. El 11 de agosto Chopin ejecutó, entre otras cosas, dos obras suyas y conquistó la admiración total de los vieneses, por *“la indescriptible destreza de su técnica, la sutileza de sus gradaciones de sonido, reveladoras de una naturaleza profundamente sensible y por la nitidez de su interpretación y de su creación que lleva el sello de un gran genio”*.

En efecto, Chopin era ya un compositor de poderosa personalidad creativa que había decidido emprender un viaje a Londres, vía Viena, Munich y París, ciudad ésta que constituyó su segunda patria y en donde llegó a ser

una de las figuras artísticas y sociales más importantes.

Chopin, que según la feliz expresión del maestro Alfred Cortot era "*el más musical de los pianistas y el mayor pianista entre los músicos*", había llegado a París en 1831, imponiéndose de inmediato con su extraordinaria personalidad. Su genio se sintió plenamente evaluado entre esa refinada e intelectual sociedad parisina, tan enriquecida con los grandes artistas de todas partes. Pronto conoce a Liszt, a quien lo ligará una fraternal amistad por el resto de su vida, así como a Berlioz, Meyerbeer, Bellini, Balzac, Heine, Delacroix y otros que lo aceptaron en su intimidad. Chopin se transforma de inmediato en el favorito de los salones parisinos, y tal es la cordialidad con que lo reciben que decide residir permanentemente en la capital francesa y nunca más ha de retornar a su amada Polonia.

En 1836 conoció por intermedio de Liszt— a la escritora George Sand (Aurora Dupin) de cuya amistad y vida en común, nacieron más desengaños que momentos felices. Instalados en 1838 en la cartuja de Valdemosa, *entre diluvios, mala alimentación, tufo de braseros y espectros*, en un viaje en el cual Chopin esperaba recuperar su salud ya quebrantada por una afección pulmonar, sufre uno de sus ataques más violentos de bronquitis que le obliga a permanecer todo el hórrido

invierno siguiente en la isla de Mallorca, atendido tierna y pacientemente por George Sand. En 1847 rompe de manera radical con la célebre escritora y se sume en un estado de amargura que habrá de perdurar hasta sus últimos días. De inmediato, haciendo caso omiso de los consejos de amigos y médicos, emprende su segundo viaje a Inglaterra. Después de diversas presentaciones en la corte y en otros salones aristocráticos, visita Glasgow, Manchester y Edinburgo donde fue admirablemente atendido por su alumna Jane W. Stirling (1804-1859) y a quien dedicó un nuevo y último vals. Esta visita fue imprudentemente prolongada por Chopin con grave perjuicio para su salud. Después de su último concierto en Londres, el 16 de noviembre, llevado a cabo con gran esfuerzo, quedó prácticamente postrado.

Rodeado de algunos amigos y de su hermana Luisa, quien hubo de acudir desde Varsovia a su lado junto con su marido y su hija, Chopin murió en 17 de octubre de 1849. A los solemnes funerales, celebrados en la iglesia de la Magdalena, de París, acudieron los más ilustres artistas y personalidades del mundo social y político de esa ciudad. Su cuerpo fue enterrado en el cementerio Père Lachaise, bajo un monumento construido por el escultor Clesinger, esposo de Solange, hija de George Sand, al lado de Cherubini, Bellini, Grétry y Boieldieu. Su corazón fue enviado

según propio deseo a Varsovia y depositado con gran ceremonia en un mausoleo construido en la iglesia de la Santa Cruz el 6 de marzo de 1880.

Según Casella, Chopin *“tocaba el piano con un estilo y una técnica completamente particulares; sus dedos corrían por el teclado como si fueran impulsados por un incesante glissando; el forte mantenía siempre una relación con la profunda dulzura del conjunto sonoro, nunca estrepitoso; con el correr de los años ese forte se acentuó aun más”*

En efecto, la opinión general de sus contemporáneos era unánime en elogios y admiración por la ejecución de Chopin que se caracterizaba además por una peculiar flexibilidad en el *tempo*. Fue un extraordinario intérprete de su propia obra y no hay duda de que fue un artista excepcional.

Sus ídolos fueron Bach y Mozart. El universo de Beethoven le era ajeno, aunque ejecutó en varias ocasiones la Sonata Op. 26, en la bemol.

Chopin representa la liberación del piano de toda y cualquier influencia del estilo orquestal o coral. Con su técnica tan peculiar que tantas controversias suscitó en París, con sus poderosas modulaciones, con el sentimiento eminentemente lírico y delicado que im-

prime a su obra un sello de suprema distinción, con su soñadora y a la vez vibrante personalidad, Chopin reúne los ideales pianísticos del siglo XIX. Su música representó como ninguna en el período pre-clásico, el espíritu más genuino del piano, revelando sonidos característicos del instrumento elaborados dentro de un estilo intrínsecamente propio. Sus obras de formas mayores son un verdadero y original emporio de efectos pianísticos rara vez igualados.

Como maestro fue muy severo. Iniciaba clases a las 8 de la mañana y exigía puntualidad por parte de sus alumnos. En su salón tenía dos pianos: un Pleyel de cola grande y uno vertical más pequeño. Su metodología incluía Clementi, Cramer y Moscheles además de Bach, Scarlatti y Mozart. Entre sus contemporáneos incluía a Field, Hummel, Ries, Weber, Heller, Hiller, Liszt y a veces Schumann. Gustaba de ilustrar la clase con su propia ejecución. Entre sus alumnos se cuentan Adolph Gutmann, Georges Mathias, Carl Mikuli, George Schumann, Wilhelm von Lenz, etc. además de varias princesas, condesas y baronesas.

Su obra extraordinaria, desde sus *Estudios*, *Mazurkas*, *Valses*, *Impromptus*, *Preludios*, *Nocturnos*, hasta sus *Sonatas*, *Baladas*, *Scherzos*, *Polonesas*, *Fantasía*, *Barcarola* y *Conciertos* son ejemplo de maestría que por su senti-

miento voluptuoso y encantadora poesía, permanecerá eternamente en el corazón popular y en el más vivo interés de todo artista.

Mientras Chopin conquistaba los salones más aristocráticos con su frágil sonido, poco adecuado para las grandes salas, Liszt deslumbraba a su auditorio con piezas de bravura, brillantemente ejecutadas con esa técnica insuperable de la cual hacía gala.

Estamos en pleno período de oro de la composición para piano que es junto con la ópera, el eje dominante del mundo musical. Liszt lo comprende desde temprano y se adelanta dispuesto a conquistar al público con sus interpretaciones que no conocen paralelo en la historia del instrumento, según las opiniones de sus contemporáneos, inclusive la de Chopin. Si como ejecutante fue un astro que no conoció sombra, como compositor fue también un pilar del mundo musical moderno así como creador junto con Hector Berlioz del *Poema Sinfónico*, forma ampliamente desarrollada después, por diversos compositores, especialmente por Richard Strauss.

Franz Liszt (1811-1886) nació en la ciudad de Raiding, Hungría, el 22 de octubre de 1811. A la edad de 6 años empezó estudios con su padre, gran melómano de la música. Su extraordinaria ejecución del concierto en mi bemol de Ries, a la temprana edad de 9 años,

hizo que su familia se trasladase a Viena en donde con una pensión de 600 florines, durante 6 años, ofrecida por varios aristócratas húngaros reunidos, continuó estudios con Karl Czerny y Salieri (122). No pudo estudiar con Hummel como era su deseo por cobrar éste precios verdaderamente privativos.

A la edad de once años y protegido de Beethoven y Czerny hizo tales prodigios en la ejecución del piano ante los vieneses que fue calurosamente aclamado.

Dos años después parte a Francia para continuar estudios en el Conservatorio Nacional de Música de París, a la sazón, dirigido por el italiano Cherubini, uno de los más célebres contrapuntistas de su tiempo. En un artículo escrito doce años después, describe Liszt pintorescamente la ansiedad casi angustiada con que esperó llegar a la presencia del temido Director del Conservatorio así como el efecto aplastante de la respuesta: "*Su hijo no puede ser admitido porque en estos momentos no hay cupos para extranjeros*". ¡La ley del Conservatorio era tácita! El rechazo afectó mucho al joven Liszt por el respeto casi supersticioso que le tenía al Conservatorio de París, consi-

(122) Durante su estada en Viena, Liszt, después de un magnífico recital, fue abrazado en pleno escenario por Beethoven, quien quedó sensiblemente emocionado ante la pericia de joven virtuoso.

derado desde ese entonces como el mejor del mundo.

Después de diversas presentaciones en salones particulares, Liszt da su primer recital público, el 8 de marzo de 1824, en el *Theatre des Italiens*; su ruidoso éxito lo coloca ipso facto entre las figuras de mayor relieve de París. A partir de los 13 años, Liszt lleva una vida de real virtuoso, agotando los ditirambos de los críticos más exigentes. La Condesa de Barry (entonces con 26 años de edad y viuda) fue su más entusiasta protectora y Liszt se transformó en el personaje mimado de los salones elegantes. Sebastián Erad, el fabricante de pianos, ya millonario, lo acogió en su casa como miembro de su propia familia y lo llevó a Inglaterra donde fue recibido por el propio Jorge IV gran melómano de la música. Ese mismo año Liszt escribe su primera ópera (*Don Sancho o El Castillo del Amor*) que después de ser aceptada por unanimidad por el jurado de la Academia de Música es presentada con toda pompa en la Gran Opera. La obra sin embargo constituye un fracaso; Liszt tenía apenas 13 años de edad y hacía estudios de composición con Paer y Reicha.

A los 16 pierde a su padre Adan Liszt quien había sido su compañero constante y consejero inteligente. Franz se ve obligado a ser el sustento de su hogar lo que hace con resignación y gran dignidad dando clases de

piano desde las 8:30 de la mañana hasta las 10 de la noche según él mismo describe a un amigo.

A los veinte años la presencia de Paganini, el célebre violinista italiano, a quien escuchó no sólo en público sino también en la residencia del banquero Rothschild (única casa particular donde Paganini tocaba) fue decisiva para su desarrollo pianístico. Al año siguiente conoce a Chopin, por quien profesó intensa admiración y sincera amistad.

Los éxitos sociales y artísticos de Liszt se suceden ininterrumpidamente de aquí en adelante hasta transformarse en una de las personalidades más admiradas del momento.

Las aventuras galantes ocuparon gran parte de su vida y son conocidas sus íntimas relaciones con la hija del ministro Sain Cricq, su primer gran amor; con la Condesa de Laprunarède; con María de Flavigny (la célebre condesa d'Agoult), mejor conocida literariamente por el seudónimo de Daniel Stern, la única que le dio hijos, entre ellos, Cosima, futura esposa del pianista Hans Bulow y posteriormente de Richard Wagner. También figuraron entre sus amantes la famosa Lola Montes y la princesa Carolina Say-Wittgenstein por la cual guardó siempre especial ternu-

ra y a quien dejó en testamento todas sus propiedades, inclusive sus manuscritos. (123).

La Condesa Carolina (1819-1887) se separó de su esposo, el príncipe Nicolás de Sayn-Wittgenstein, en 1849, para seguir a Liszt a Weimar. La situación provocó grandes complicaciones en virtud de innumerables e infructuosas tentativas por parte de ambos para obtener la autorización papal y contraer matrimonio. Después de haber fijado la ceremonia nupcial para el 22 de octubre de 1861, por resolución del Papa Pío IX, todo se fue al traste por una repentina contraorden de Roma que cedió a la insistente negativa de grandes aristócratas polacos, parientes de Carolina. En vista de esto, la Condesa, en 1864, se retiró definitivamente de la vida social para consagrarse a la Iglesia y Liszt se fue a Roma, donde recibió órdenes menores de Abate.

A este período de retiro corresponde otra intensa labor como pedagogo, cuyo resultado fue la formación de grandes pianistas como Sgambati, Sauer, Rosenthal, Tausig,

(123) Después de la muerte de Carolina, el 7 de marzo de 1887, las pertenencias de Liszt pasaron a manos de la hija de la Princesa, María Hohenzollern-Schillingsfurst, las cuales fueron depositadas en la Fundación Liszt, creada por el Gran Duque Karl Alexander, de Weimar, fundación que posteriormente pasó a llamarse Museo Liszt.

Busoni y muchos otros. A partir de esta época Liszt repartió su vida entre diversos viajes artísticos, ya en Weimar --festivales Beethoven-- ya en Pest, donde era Director de la Academia Húngara de Música, en Bayreuth en donde participaba activamente de los Festivales wagnerianos y por último en Roma, en donde se dedicó a la meditación, composición y revisión de sus obras especialmente las de orquesta. Liszt murió en Bayreuth en la noche del 31 de julio al 1.º de agosto de 1886 y fue enterrado en el cementerio de esa ciudad.

En los últimos 20 años se ha llevado a cabo una rehabilitación, muy justa, del genio de Liszt como compositor ya que en virtud de su agitada vida de virtuoso --en la que hizo gala constante de intrincadas ejecuciones rapsódicas muy a la usanza-- se le llegó a conocer más como pianista que como creador. En efecto, después del cruel fracaso que obtuvo su ópera *Don Sancho*, de suave sabor morisco, escrita a los 12 años de edad, Liszt, herido, decide dedicarse al desarrollo de la técnica pianística y así a los 15 años escribe sus primeros Estudios que publica en Marsella. Esos Estudios, inspirados en obras poéticas, iban a transformarse más tarde, una vez revisados entre 1837 y 38, en una obra maestra del piano romántico, con el título de *Doce Estudios de Ejecución Trascendental*. Igualmente obsecado por el desarrollo de la técnica, Liszt traslada al piano la virtuosidad violinística de

Paganini en sus *Seis Grandes Estudios*, en un acto de emulación que Schumann y Brahms sintieron también y que realizaron aunque no tan textualmente como él. En 1848 escribe *Tres Grandes Estudios de Concierto (La Leggerezza, II Lamento y Un Sospiro)* que son quizás los más conocidos y apreciados por su tierna y bella agilidad. El *de Perfeccionamiento* escrito en 1840 y revisado en 1852, para el Método de Moscheles y Fétis lo denomina simplemente *Al Irato* y los titulados *Ronda de Gnomos* y *Murmullos del Bosque* compuestos para el Método de Lebert y Stark en 1862, sobresalen como los más bellos y originales en su género.

“Liszt colabora en esa literatura donde se comprueba la unión tan estrecha que existe entre la evolución de un concepto poético y los medios materiales para darle expresión; es decir, entre la transformación de un pensamiento y su técnica expresiva, doble aspecto evolutivo que es paralelo en la historia de la Música, en una influencia constante y recíproca (124)”.

Por último los que aparecen en 1886, revisados por Winterberger el mismo año de la muerte del compositor y que no llevan títulos

(124) Adolfo Salazar, *Los Grandes Compositores de la Epoca Romántica*. Madrid, 1958.

son simplemente *Ejercicios Técnicos para los Dedos* (125).

Entre su obra para piano, se destaca la impresionante *Sonata en si menor*, escrita en 1854 y dedicada al malogrado Schumann. En ella aplica Liszt el principio de la *transformación temática* ya usado en sus *poemas sinfónicos* escritos con cierta anterioridad y que realiza en un movimiento único, donde se sintetizan los elementos todos de la forma Sonata. Sus *Fantasia y Fuga sobre un Tema de Bach, Años de Peregrinaje* (19 piezas divi-

(125) Ejercicios técnicos para piano, en 12 volúmenes revisados por A. Winterberger y editados por Ricordi Americana, Buenos Aires. La obra comprende los siguientes tratamientos: Ejercicios para dar fuerza e independencia a cada dedo -- Estudios preparatorios para las Escalas -- Escalas en terceras y sextas, -- Escalas cromáticas y sus ejercicios. Escalas en movimiento contrario Terceras, cuartas y sextas, con varias digitaciones Escalas en dobles, terceras y sextas Escalas en acordes de sextas con varias digitaciones. Escalas en dobles, terceras y sextas; terceras, cuartas y sextas cromáticas; escalas mayores y menores en octavas -- Octavas arpegiadas. Escalas en octavas. Estudios en acordes. Trinos en terceras, sextas, cuartas y octavas -- Acorde de séptima disminuida -- Acordes arpegiados con digitación diversa, en todas las escalas en tono mayor y menor -- Arpeggios en terceras y sextas con diferente digitación -- Estudios de octavas con diferente digitación y ejercicios de acordes.

didadas en tres cuadernos) (126) *20 Rapsodias Húngaras, Estudios, Vals de Mefisto* —del cual existen tres versiones diferentes— *Leyendas, 3 Valses-Caprichos, 6 Consolaciones, 3 Sonetos de Petrarca, Armonías Poéticas y Religiosas* (10 piezas), *2 Conciertos para piano y orquesta, Concierto Patético* (para dos pianos) etc. están entre lo más característico y original de la literatura del piano.

Liszt ocupa una posición revolucionaria como Chopin en la historia de la composición musical, por sus nuevos conceptos armónicos y melódicos (cromatismo), que presagian la fenomenología de la composición del siglo XX (atonalidad y poliritmia). Formó junto con Wagner y más adelante Busoni, el movimiento que se denominó “*la música del futuro*” (Zukunftsmusik).

No se puede dejar de señalar la importancia que tiene la obra de Liszt, desde el punto de vista de la técnica virtuosística y la “*fantasía*” del piano. Sus *Estudios* en general,

(126) Años de peregrinaje, (I), Suiza: Chapelle de Guillaume Tell, Au Lac de Wallenstadt, Pastorale, Au Bord D'une Source, Orage, Vallée d'Obermann, Eglogue, Le mal du pays, Les Cloches de Geneve, Años de Peregrinaje, (II). Italia: Sposalizio, Il Penseroso, Canzonetta di Salvator Rosa, Tre Sonetti del Petrarca, Apres une lecture de Dante. Años de Peregrinaje (III), Roma: Los surtidores de la Villa d'Este, Sunt Lacrimae rerum, Sunsum Corda; Venezia e Napoli: Gondoliera, Canzone y Tarantelle.

Vals de Mefisto y las innumerables *Transcripciones* o paráfrasis sobre obras de Paganini, Schubert y Mendelssohn, Donizetti, Gounod, Rossini, Verdi, Wagner, etc. preparan el camino para la nueva y compleja literatura pianística de Albeniz, Ravel y Scriabin.

Liszt, el mayor ejecutante del piano del siglo XIX, junto con Chopin, hombre de amplia cultura y creador del gran estilo pianístico, es una de las figuras más atractivas de la historia de nuestro instrumento. Su protección fue de efectos decisivos en la vida de Wagner, Berlioz, Saint Saens, Cornelius y muchos otros y a pesar de haber sido objeto de violentas críticas por grupos opositoristas, uno de ellos encabezados por Hiller, por encima de envidias y discordias, supo mantenerse siempre grande y digno, venciendo a la postre a sus detractores, sin guardar por ello, tanto en sus acciones como en sus escritos, ningún vestigio de odio ni resentimientos.

A expensas de este auge instrumental pianístico y de esta pléyade larga y deslumbrante de ejecutantes, nace a mediados del siglo el recital de piano solo, hasta el momento compartido con cantantes y otros virtuosos. Liszt, al sentirse capaz de realizar, en el dominio del teclado, un arte de atractivos análogos, fue el primer pianista que se atrevió a ofrecer todo un programa exclusivamente de

música para teclado (127). Es natural que figurase en él una buena cantidad de virtuosismo que en Liszt tomaba la forma de fantasías sobre óperas, rapsodias de temas populares y paráfrasis de música teatral. El ejemplo respondía indirectamente a la necesidad de llevar a un público tan extenso como fuese posible, el arte pianístico de Beethoven a quien tanto admiraba y que tan poco conocido era todavía por el público. No tardó mucho en formalizar el recital de piano como una sesión en la que figuraba alguna gran Sonata, preferentemente de Beethoven, además de varios grupos de formas pequeñas en las que la necesidad de invención y de originalidad propia del estímulo romántico, se veía forzada a solicitar del ejecutante grandes facultades técnicas, es decir un virtuosismo no superficial ya sino realmente subordinado a altas cualidades estéticas (128).

De ahí también la transcripción para piano, en un anhelo de paralelizar la sonoridad del instrumento, la más brillante y rica de toda la familia instrumental, con la de la masa orquestal (129). Los virtuosos, original-

(127) Recitales iniciados en Londres, alrededor de 1840.

(128) Adolfo Salazar, *Música y Sociedad en el siglo XX*, México, 1939.

(129) Liszt se jactaba de poder reproducir en el piano cualquier efecto sonoro.

mente con miras puramente espectaculares, empiezan a tocar sin partitura, costumbre que ha venido a ser hoy, por razones de índole psicológica, una condición *sine qua non* de todo solista, pero que constituye, lamentablemente, el gran trauma de muchos ejecutantes.

Contemporáneos a estos célebres románticos son: Henri Bertini (1798-1876) nacido en Londres y discípulo de Clementi, pero que por la naturaleza de su talento y su traslado desde temprana edad a París, queda clasificado dentro de la escuela francesa del piano. Sus *Estudios Op. 100, 19 y 32* han sido editados por Riemann y Buonamici y su *Método Completo de piano*, tuvo gran influencia durante la segunda mitad del siglo XIX y parte del actual. Sus arreglos de los 48 Preludios y Fugas de Bach para cuatro manos, continúan siendo de valor didáctico. Camille Stamaty (1811-1870) fue autor de muchos estudios, *Estudios Característicos, Estudios Progresivos Op. 37, 38 y 39*. Su mayor gloria sin embargo reside en haber sido el maestro del gran pianista francés Camille Saint-Saens. Segismund Thalberg (1812-1871) fabuloso pianista, rival de Liszt, con quien mantuvo una pública confrontación en París, en 1836, es autor de piezas de poca importancia así como de difíciles paráfrasis muy representativas de la época con los que presenta líneas melódicas rodeadas de intrincados pasajes técnicos que pasan de una mano a la otra.

Henry Herz (1806-1888), vienés de nacimiento, alumno favorito de Pradher (1781-1834) muy famoso en su tiempo, particularmente por sus *Conciertos* Ops. 34, 74 y 87 por su *Rondo Brillante*, dedicado a Moscheles y por las *Variaciones Op. 48*. De su viaje a América, en donde dio una serie de recitales entre los años 1845-51, resultó un interesante libro sobre la vida musical del nuevo continente y varias obras sin importancia, como *Souvenir du Niagara* Op. 213, *La Californienne* o *Polka Brillante* Op. 167 y el *Gran Galop Brillant* Op. 188. Hoy, Herz es exclusivamente recordado por su método Op. 100 y sus *Ejercicios* para los cinco dedos. Theodore Dohler (1814-1856) nacido en Nápoles, alumno de Czerny, pianista de fama. Su matrimonio con la princesa Shermeleff le abrió las puertas de los salones aristocráticos europeos. Fue autor de *12 Estudios de Concierto* Op. 30, *50 Estudios de Salón* Op. 42, *Concierto* Op. 7, *Tarantella en sol menor* Op. 39, *Romanzas sin palabras* Op. 57, *Variaciones, Fantasías, Nocturnos* y *Transcripciones*, que tuvieron su momento fugaz de gloria. Theodore Kullak (1818-1882) alumno de Taubert, en Berlín, y de Czerny, en Viena, fue fundador de la Nueva Academia de Música de Berlín, en 1855. Entre sus alumnos, sobresalieron los dos hermanos Hans Bischoff, Moritz Moskowski, Erica Lie, Helene Geissler, Martha Rommert y otros. Sus estudios se hicieron clásicos en la enseñanza del piano, especialmente su *Escuela*

de Octavas Op. 8, seguida de *Siete Estudios de Octavas* Op. 48 y *Estudios* Op. 49, composiciones todas de valor pedagógico. Menos conocidas son la *Sonata* Op. 7, *Concierto* Op. 55, *Kinderleben* Op. 62 y 81, además de difíciles paráfrasis y fantasías de poca importancia musical.

Charles Henri-Valentin Alkan, cuyo verdadero nombre es Morhange (1813-1888) fue un precoz talento pianístico, ganador del *gran premio* de piano del Conservatorio Nacional en la clase de Zimmermann, a la edad de 10 años. Sus principales obras son: *Estudios en forma de Caprichos* Op. 12, 13 y 16, *Estudios de Concierto* Op. 17, 3 *Grandes Estudios* Op. 15, *Nocturno* Op. 22, *Saltarello* Op. 23, *Marcha Fúnebre* Op. 26, *Marcha Triunfal* Op. 27, *Bourré d'Aubergne* Op. 29, 25 *Preludios* Op. 31, *Cuaderno de Imprints* Op. 32, *Grande Sonata* Op. 33, 12 *Estudios* Op. 35, 12 *Grandes Estudios* Op. 39, *Conciertos y Cadenencias* para los conciertos de Beethoven, *Introducción y Final* para la mano izquierda sola, etc. La obra Alkan se caracteriza por su virtuosidad y grandes dimensiones. Basta decir que su cadencia para el tercer Concierto de Beethoven, es mayor que todo el primer movimiento de la obra. Su *Pedaliér Grand* Op. 64, 66, 69 y 72 es valiosísimo trabajo sobre el uso del pedal.

Tenemos por último el pianista, profesor y compositor húngaro Stephen Heller (1814-

1888) residente también en París, quien como su antecesor Moschles, dedicó la composición exclusivamente al piano. Sus obras, merecedoras de entusiastas críticas por parte de Schumann, obtuvieron renombre y fueron durante largo tiempo las predilectas de las *soirées* de los salones aristocráticos. Entre las más interesantes, por su valor pedagógico, están los *Estudios Preparatorios para el Arte del Fraseado Op. 45*, *El Arte del Fraseado Op. 16*, en dos cuadernos, *Estudios para desarrollar el Sentimiento del Ritmo y la Expresión Op. 47*, *Estudios Progresivos Op. 46* y *Preludios Op. 81*.

En 1853, veintidós años después de haber descubierto a Chopin, Schumann, que ya había interrumpido sus escritos críticos, visiblemente impresionado, toma la pluma nuevamente para anunciar a otro auténtico genio, de personalísima envergadura y poderoso talento creador: **Johannes Brahms** (1833-1897) natural de Hamburgo, donde nació el 7 de mayo. Brahms empezó su vida de pianista como acompañante del violinista Remenyi (1830-1898) con quien realizó diversas tournés de conciertos. Sus primeras obras, *3 Sonatas* y diversas canciones a pesar de haber sido presentadas por el mismo Schumann, fueron poco apreciadas por el público. Viena, en donde se instaló desde 1870, fue su segunda patria; allí dirigió por algún tiempo la Orquesta de *Gesellschafts-Konzerte*.

A través de toda su vida Brahms conservó un singular gusto infantil por las bromas y travesuras. Le placía asustar a los demás apareciendo súbitamente desde detrás de una puerta o cortinaje. Solía subir corriendo las escaleras de las casas de sus amigos, golpear las puertas con ambos puños y luego irrumpir en el interior sin esperar respuesta. Había algo impetuoso, imposible de negar en el enérgico vigor de su personalidad. . . (130) carácter que contrasta de manera tajante con el estilo sobrio, profundo, idealista y a veces sombrío de sus obras.

En su obra para piano --tan considerable, personalísima y siempre profundamente dramática-- está presente su constante inclinación sinfónica y ritmos encontrados. Fue un continuador de las formas clásicas muy a pesar de que su antecesor Beethoven parecía haber agotado las posibilidades de expresión en la forma de la Sonata. En sus bellos *Intermezos, Caprichos, Variaciones y Sonatas* encuentra el pianista un extraordinario y original mundo sonoro. Sus *Estudios-Variaciones Op. 35*, que datan de 1866, son los más destacados sobre el famoso tema en la menor de Paganini, tanto por su originalidad de trato, como por su impresionante y difícil

(130) Madeleine Goss y Robert Haven Schauffler, *Brahms, Un Maestro en la Música*, Buenos Aires, 1947.

escritura pianística que pone a prueba la capacidad virtuosística de cualquier gran ejecutante.

Su maravillosa música de cámara con piano, entre la que sobresale sus tres *Cuartetos* Op. 25, 26 y 60 y el *Quinteto* en fa menor Op. 34, así como las *Variaciones sobre un Tema de Haydn* Op. 56b para dos pianos, está entre lo mejor y más excelso que se haya escrito para el instrumento. Los dos *Conciertos para piano y orquesta* Op. 15 y 83 respectivamente constituyen dos colosos sin paralelo en toda la literatura pianística. Menos conocidos son los *Ejercicios*, los *Estudios* (basados en Chopin, Weber, etc.) así como su admirable trascripción para la mano izquierda sola, de la *Chacona* de Bach.

Brahms más que un continuador de la vena tradicional del movimiento musical romántico —dentro de los moldes de sus coetáneos Schumann, Chopin, Liszt— fue un amante del glorioso arte del pasado. Su obra continúa y enriquece la línea maestra que había trazado Beethoven en su último período. Fue un tradicionalista que supo romper los moldes convencionales cuando lo consideró necesario para sus fines artísticos.

En 1863, en Hamburgo, su tierra natal que tanto tardó en reconocer su genio, recibió la ceremoniosa invitación de volver a Viena

para asumir la dirección de la Singakademie, posición que aceptó no sin recelos. "*Tengo un temor, pánico --escribía -- de poner a prueba mi talento en esta especialidad. . . sobre todo en Viena*". Pero su deseo de obtener un destino permanente terminó por decidirlo, toda vez que había perdido, poco antes, la dirección de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo la cual aspiraba con todo derecho. Ese mismo año conoce personalmente a Wagner, el genio musical alemán más grande del momento junto con él.

Brahms y Wagner se respetaban mutuamente pero sus caminos creadores seguían rumbos diferentes. Ambos permanecían apáticos con relación a la obra del otro, pero es que los dos compositores germánicos más grandes de la época estaban destinados a seguir directrices distintas.

En 1877 declinó la invitación que le hace la Universidad de Cambridge para recibir personalmente el grado de doctor en música, pero acepta en cambio, el Doctorado de la Universidad de Breslau y compone para la ocasión su célebre *Obertura para un Festival Académico*. En 1886 fue condecorado por la orden del mérito del Caballero Prusiano y elegido miembro de la Academia de las Artes de Berlín. Tres años más tarde la ciudad de Hamburgo le concede la ciudadanía honoraria y el Emperador Francisco José de Austria le otorga la orden de Leopoldo.

Brahms a pesar de su talento tocó el piano como compositor y no como virtuoso del instrumento a la usanza de Mendelssohn, Chopin o Liszt. En 1889 llegó a grabar un cilindro con una *Danza húngara*, que infortunadamente no logró subsistir como para permitir hacernos una idea concreta de su ejecución. Pero el caso de Brahms como pianista no es aislado. Otros compositores, dotados de gran talento para la ejecución como él, conocieron un momento de gloria como ejecutantes para luego brillar exclusivamente en el campo de la creación: es el caso de *César Franck* que fue un niño prodigio con giras de conciertos a los 11 años y merecedor del Gran Premio de Honor de piano del Conservatorio de París; es el caso también de *George Bizet* a quien Marmontel consideró tan gran pianista como Hummel o Chopin (!); otro tanto sucedió con *Camille Saint Saens*, *Isaac Albéniz*, *Enrique Granados*, *Claude Debussy*, *Alexander Scriabin* y muchos otros que de desearlo hubieran podido brillar como grandes estrellas en la historia de la ejecución del piano.

El decimonono siglo nos da todavía la obra pujante de *César Frank* (1822-1890), con un estilo contrapuntístico de gran envergadura pianística: *Las Variaciones Sinfónicas* para piano y orquesta, el *Quinteto con piano* en fa menor, el *Preludio Coral y Fuga* y *Preludio Aria y Variación* así como su célebre

Sonata para piano y violín enriquecen bellamente la literatura de nuestro instrumento.

Camille Saint-Saens (1835-1921) el mayor compositor francés del siglo XIX junto con Fauré, fue un niño prodigio sensacional, dotado de una rara inteligencia, que en edad adulta se le consideró como el mayor músico de su época. Saint-Saens no fue sólo un compositor de envergadura sino un pianista de primera magnitud que no le dio mayor importancia a la carrera de virtuoso. Su obra para piano, sin embargo, no alcanzó la importancia de la de Schumann, Chopin, Liszt o Brahms, aunque su factura pianística es siempre grata y excelente.

Sus *Estudios Op. 52* y *Op. 111*, son todavía recordados y bien recibidos. Menos importantes, aunque curiosos, son los *Estudios para la mano izquierda Op. 135*. Son dignos de mención los tres *Preludios y Fugas*, las conocidas *Variaciones sobre un Tema de Beethoven* para dos pianos, el *Scherzo Op. 87* (también para dos pianos) así como el *Allegro Appassionato Op. 70*. Es interesante observar que Saint-Saens es el único compositor francés del siglo XIX que escribió conciertos para piano y orquesta, en la forma tradicional, que se mantienen todavía en el repertorio: se trata de los cinco conciertos Op. 17, 22, 29, 44 y 103 entre los cuales el segundo y el quinto son los más conocidos.

Maestro incontestable de la melodía y compositor dentro de la línea formal de Chopin —aunque sin las agallas del gran polaco— fue el francés Gabriel Fauré (1845-1924). Autor de una obra delicada, con bellas y sutiles modulaciones, continuadora de la más pura tradición romántica —con su microforma característica— Fauré fue maestro, entre otros, de Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger Ducasse, George Enesco, Louis Aubert y Nadia Boulanger, en el Conservatorio de París. Este “*poeta del amor*” como lo denomina Louis Aguettant (131) hizo sus estudios musicales en la Escuela Niedermeyer de París, de 1855 a 1865; fue organista de Rennes en Bretaña (1886 - 1870); asistente “*inter alia*” de Widor en Saint Sulpice, así como de Dubois y Saint-Saens en la Madeleine y organista principal de las mismas en 1896. Crítico musical —esporádico— del Figaro hasta 1914 (en 1930 sus artículos fueron reunidos en un libro y publicados en París bajo el título de *Opiniones Musicales*) y Director del Conservatorio de 1905 a 1920 al remplazar a Dubois quien renunció en ocasión al “*affair*” Ravel y el Premio de Roma. A partir de 1909 presidió la célebre Sociedad Musical Independiente de París.

(131) Louis Aguettant, *La Musique de Piano des origines a Ravel*, Edit. Albin Michel, Paris, 1954.

Aunque Fauré no fue un virtuoso de nuestro instrumento, (en 1877 fue contratado por Marianne Viardot, hija de la conocida Paulina Viardot en calidad de acompañante, responsabilidad que mantuvo hasta 1883) su obra pianística alcanzó gran vigencia gracias a su originalidad y frescura poética. Son muy conocidos, especialmente en Francia, sus *13 Barcarolas*, *13 Nocturnos*, *5 Impromptus*, *9 Preludios op 103*, *4 Valses Caprichos*, *Tema con Variaciones Op 73* (que algunos autores colocan a la altura de los Estudios Sinfónicos de Schumann) y sus *8 Piezas Breves op 84*. Para piano y orquesta Fauré escribió la *Balada Op 19* (1881), originalmente para piano y solo, y la *Fantasia en sol Op 111* (1919) dedicadas a Camille Saint-Saens y Alfred Cortot respectivamente. No menos importante son las seis piezas para 4 manos denominadas *Dolly* (Op 56), así como sus dos *Cuartetos con piano* (Op. 15 y 45) y sus *Quintetos* Op. 89 y 115 respectivamente.

Entre toda su producción para el teclado sobresalen por su nobleza y fuerza la *Barcarola No. 5 Op. 66*, el *Impromptu* en fa menor Op. 31 No. 2, el *Nocturno No. 6 Op. 63* y el *Cuarteto con piano No. 1*. No es posible de-sestimar la belleza y maestría de los acompañamientos de piano de sus 96 canciones con versos de Víctor Hugo, Gautier, Baudelaire y Verlaine, obra que lo sitúa al lado de Schubert, Schumann, Brahms y Wolff.

De Ignacio Cervantes (1841—1905), contemporáneo de Fauré y como ejemplo de originalidad y buen gusto del siglo XIX en América, están las deliciosas y elegantes *Danzas Cubanas*. Después de iniciarse seriamente en la música en Cuba, Cervantes amplió sus horizontes pianísticos en París con el célebre Marmontel y el compositor Alkan. Fue un admirable pianista muy estimado y aceptado en círculos exigentes como el de Liszt y Rossini. En un momento dado fue un cordial rival del teclado de Hans von Bulow. Durante uno de sus exilios voluntarios —en ocasión a las guerras de independencia de Cuba— Cervantes hizo amistad con el Presidente Porfirio Díaz, de México, quien lo protegió y le instó inútilmente a que se estableciera en su país.

Las Danzas Cubanas, rebosantes de vida, gracia y donaire, son a nuestro modo de ver las verdaderas precursoras de la legítima literatura pianística de nuestro continente mestizo. En efecto, pasará todavía más de medio siglo antes que los compositores de América produzcan algo de originalidad y valor.

Célebre pianista y maestro de larga trayectoria en el Conservatorio Nacional de Música de París, fue el ruso Moritz Moszkowski (1854-1925), conocido por sus admirables *Estudios de Virtuosidad* Op. 72 y por su *Escuela de dobles notas* Op. 64. Menos conocidos son los *Estudios para la mano izquierda* Op. 92 y su *Concierto en mi bemol*.

Pianista eminente y de recia personalidad fue el italiano **Ferruccio Busoni** (1866-1924). Al igual que Liszt o Saint Saens, Busoni fue uno de aquellos artistas que por su vasta cultura e inteligencia constituyen figuras excepcionales en la historia del piano. No podemos separar la actividad cóncertística de Busoni de su trabajo como compositor, maestro, escritor, director de orquesta y profundo pensador. Como ejecutante Busoni fue un creador; las obras que interpretaba se transformaban bajo su recia personalidad. Como pianista fue monumental no sólo por su estilo siempre imponente sino por su técnica impecable y gigantesca. Las crónicas nos hablan de su “*infalibilidad técnica*”.

Fue un ejecutante de vasto repertorio, cosa todavía rara entre sus contemporáneos. Su trabajo de investigación y edición con la obra de Bach es monumental aunque hoy por hoy no constituya el ejemplo más recomendable para aquellos que buscan un Bach puro y original. Igualmente admirables son sus *transcripciones* de obras de Bach y Liszt, sus dos compositores favoritos. Sus composiciones originales, de escritura avanzada para su época, son muy poco conocidas. Entre ellas la más célebre es la *Fantasia Contrapuntística* (existe también una versión para dos pianos); *6 Sonatinas*, *10 Variaciones sobre el Preludio en do menor de Chopin*, *Fantasia India para piano y orquesta*, *Concierto* (en

cuyo movimiento final introduce un coro de voces masculinas) etc. Busoni fue junto con el ruso Anton Rubinstein uno de los primeros virtuosos en viajar a América y hacer intensas giras de Conciertos por toda Europa; fue además Director del Liceo Musical de Bologna, Profesor en el Conservatorio de Viena, Profesor en Zurich, en Boston, en Moscú, en Berlín, etc.

Compositor de obras apreciables aunque sin ser propiamente un pianista, fue el alemán **Max Reger** (1873-1916). Son muy conocidas, sobre todo en Alemania y Austria, sus *Variaciones y Fugas sobre un Tema de Bach Op. 81*, *Siete Preludios y Fugas Op. 99*, *Variaciones y Fugas sobre un Tema de Telemann Op. 134*, así como sus *Variaciones y Fugas sobre un Tema de Beethoven Op. 86* para dos pianos.

La Escuela Nacionalista representada fundamentalmente por Rusia y España fue muy original en la composición para piano; **Mily Aleseievitch Balakirev** (1837-1910) de quien se conoce muy en especial su intrincado *Islamey o Fantasía Oriental*; **Modest Mussorgsky** (1839-1891) autor de la extraordinaria obra *Cuadros de una Exposición*; **Edward Grieg** (1843-1907) noruego, conocido fundamentalmente por sus *Piezas Líricas* (10 volúmenes) el *Concierto en la menor para piano y orquesta* y su *Sonata en do menor* para piano y violín.

Los españoles Isaac Albeniz (1860-1909) y Enrique Granados (1894-1928) merecen especial atención. Aunque de generación diferente, ambos fueron excelentes pianistas, excelentes maestros y autores de bellas composiciones para piano. Albeniz fue autor de una vasta obra pero muy desigual. Sus *Sonatas* y *Conciertos* son obras sin importancia y prácticamente desconocidas pero en compensación la impresionante *Suite Iberia* está entre lo más interesante, original y difícil que se haya escrito para el instrumento. La obra consta de las 12 piezas siguientes: *Evocación*, *El Puerto*, *Semana Santa en Sevilla*, *Almeria*, *Triana*, *El Albaicin*, *El Polo*, *Lavapiés*, *Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*. Albeniz también es conocido a través de piezas de menor nota aunque siempre muy atractivas, como, *Seguidillas*, *Córdoba*, *Tango en Re* y *Malagueña*, etc. a las cuales habría que añadir *Navarra* y *Azulejos*.

Su paisano Granados fue igualmente prolífero y conocido por sus *Danzas Españolas* (en 4 volúmenes) *Valses poéticos*, *Danzas*, *6 Estudios Expresivos*, *Estudio de Concierto* etc. Su obra cumbre es *Goyescas*, colección de piezas inspiradas en pinturas y dibujos de Goya: *Los Requebros*, *Coloquio en la Reja*, *El Fandango del Candil*, *Quejas o la Maja* y *el Ruiseñor*, *El Amor y la Muerte*, *Epílogo* (serenata del Espectro) y *el Pelele*.

Goyescas y *Suite Iberia* son sin lugar a dudas las dos mayores colecciones de piezas para piano producidas en España en toda su historia. Ambas seducen por sus sonoridades originales, por su rica variedad armónica, por su vitalidad y rítmica increíbles. Los dos autores demuestran ser coloristas geniales y espontáneos, conocedores profundos de los secretos más íntimos del teclado.

Muy a pesar de no presentar una vida coloreada de triunfos tempranos ni de aclamaciones públicas por ejecuciones brillantes **Claude Debussy** (1862-1918) es uno de los principales creadores del lenguaje musical moderno. Discípulo de Marmontel, en el Conservatorio Nacional de París, dejó una extensa obra para piano impregnada de una firme individualidad. Intencionalmente abandonó el uso de la armonía tradicional y por la constante aplicación de antiguos modos gregorianos, la escala de tonos enteros y la originalidad en el encadenamiento de sus acordes y otros recursos, propios de una personalidad poderosa, Debussy llegó a crear una técnica de composición y un estilo completamente nuevos.

Sus viajes como acompañante musical de la dama rusa Madeida von Meck, (el platónico amor, musa inspiradora y protectora de T'chaikowsky) por casi toda Europa, abrieron sus horizontes y lo pusieron en contacto directo con los más célebres artistas de entonces, así

como con sus obras, especialmente con la de Tchaikowski, sin que éstas perturbasen su creación, siempre original. Después de varios viajes a partir de 1908, como director de orquesta por Londres, Viena, Budapest, Moscú, La Haya, Turin, Amsterdam y Roma, Debussy contempló una gira a América, junto con el violinista Arthur Hartmann, de la cual tuvo que desistir por el cáncer que le llevó a la tumba el 25 de marzo de 1918.

Su obra para piano, en 36 cuadernos, haciéndose notar que muchos de ellos, como los Preludios, son en números de 24, es la más importante después de la de Brahms y la más extensa después de la de Liszt.

La obra de Debussy, como más adelante la de Ravel, constituye capítulo muy particular en la historia de la literatura del piano.

En efecto, pocos compositores han sido capaces de mantener a través de su producción un nivel de excelencia como Debussy. Después de sus dos célebres *Arabescas* que datan de 1888, la *Fantasia para piano y orquesta*, sus *Seis Piezas* (Reverie, Ballade, Valse Romántico, Mazurka, Nocturno y Danza), y la *Suite Bergamasque* (Preludio, Minueto, Claro de Luna y Pasapié) escritas todas a finales del siglo XIX, hasta sus últimas obras, el maestro francés supo mantener una sorprendente originalidad.

Debussy conoció la obra de sus contemporáneos, inclusive la de Wagner a quien supo admirar sin imitar. La Escuela Impresionista francesa, representada desde el punto de vista musical por Debussy (aunque él lo desmintiera constantemente, alegando que no era un impresionista) fue la respuesta más decisiva que la cultura musical francesa rehabilitada por Saint-Saens y fundamentalmente por Fauré y Erik Satie (1866-1925) pudo darle al *sinfonismo germánico* que amenazaba con absorber toda la producción musical del momento en virtud de su fuerza arrolladora.

Debussy interrumpió durante once años su composición para piano para reiniciarla en 1901 con su bella suite *Pour le Piano* (Preludio, Sarabanda y Toccata) en donde se nos muestra con una personalidad enteramente definida. Dos años después publica *Estampas* (Pagoda, Tarde en Granada y el Jardín bajo la lluvia); al año siguiente (1904) *Máscaras* y la extraordinaria *Isla Alegre* obra de brillante factura pianística.

En 1906/7 aparecen los dos cuadernos de *Imágenes* (Reflejos en el agua, Homenaje a Rameau, Movimiento, Campanas a través de las hojas, La Luna descende sobre el Templo que se fue y Pez de Oro). Por último tenemos el *Rincón de los Niños*, los dos cuadernos de *Preludios* (24 en total) en donde aparecen probablemente las más bellas páginas del

maestro francés y en 1914 *Berceuse Heróica, Blanco y Negro* (para dos piano), *Lindaraja* (también para dos pianos), *6 Epígrafos Antiguos* y los *Doce Estudios*.

He aquí una vasta literatura pianística de gran significado y con tratamientos total y radicalmente nuevos en la ejecución del instrumento.

Trece años más joven que Debussy y autor de una extraordinaria y original obra es su contemporáneo Maurice Ravel (1875-1937) quien a pesar de pertenecer igualmente a la Escuela Impresionista francesa - partidaria del desarrollo poético en oposición al énfasis temático y desarrollo formal de los clasicistas-- es totalmente diferente en cuanto a recursos armónicos y métodos de construcción.

Ravel hizo poco uso del sistema de tonos enteros o escala de cinco tonos, utilizada por Debussy, y en vez de explorar el acorde de novena, como su coetáneo, se afirmó más sobre el acorde de séptima y en una rítmica mucho más compleja. Es interesante saber que Ravel no simpatizaba con el estilo de Debussy.

Al contrario de Debussy, quien dejó una vasta obra para piano, Ravel escribió poco y aún su nombre ocupa un lugar relevante entre los grandes compositores del teclado. Su bellí-

sima y melancólica *Sonatina*, las cinco piezas de *Miroirs* (Noctámbulos, Pájaros Tristes, Una barca sobre el océano, Alborada del Gracioso y El Valle de las Campanas) su *Gaspar de la Nuit*, verdadero monumento del repertorio pianístico, (con *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*), los *Valses Nobles y Sentimentales*, *La Tumba de Couperin* (donde aparece su célebre *Toccat*a) así como los *dos Conciertos* para piano y orquesta, figuran entre las más importantes y originales aportaciones a la literatura del piano.

Si la armonía de Ravel ha sido confundida con la de Debussy, la rítmica definitivamente elimina cualquier semejanza. La obra de Debussy es “*fluída*” mientras que la de Ravel es “*nítida*”. A finales del siglo XIX Ravel ya había escrito el *Minué Antiguo* (1895) y la *Pavana para una Infanta difunta* (1899). En 1901 publicó *Juegos de Agua* obra delicada que dedicó a su maestro Fauré.

No es posible por último dejar de expresar la más sorprendente admiración por ese fantástico “*tour de force*” que representa el *Concierto* para la mano izquierda sola (*Concierto en re menor*), obra única por su originalidad, fuerza rítmica y simplicidad melódica. La gran *cadenza* final constituye un raro alarde de maestría y dominio de la escritura pianística así como un ejemplar único en toda la literatura de nuestro instrumento.

Ravel expiró después de una operación del cerebro, motivada por una enfermedad que le impidió componer durante sus dos últimos años, tras haber alcanzado la gloria que sólo le es concedida a los grandes de la música.

Antes de continuar, es menester hacer una observación a aquellos intérpretes para quienes la música continúa siendo "*el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído*", ingenua y falsa definición por cuanto que aquello que puede ser agradable a nuestros oídos, puede no serlo para los oídos ajenos y viceversa.

La expresión agradable o desagradable, desde el plano de la acústica, es de muy relativo valor, si se considera que la apreciación auditiva es adaptable a cualquier fenómeno sonoro. Basta observar la gran diferencia que existe entre la música occidental y la oriental, o notar los diferentes intervalos, denominados "*disonantes*" por nuestro sistema musical, que utilizan algunos pueblos llamados menos civilizados y por ende menos corrompidos acústica y armónicamente. Bela Bartok asombró al mundo al demostrar que en ciertas regiones de Hungría se cantan melodías a dos voces separadas por intervalos de segunda mayor, lo que para la gran mayoría de los oídos occidentales es práctica imposible y muy "*disonante*". Es sabido, además, que el sistema tonal actual se

basa en intervalos falsos desde el punto de vista científico, así dispuesto, casi exclusivamente, por limitaciones de índole instrumental. La quinta justa del sistema armónico no guarda la relación o proporción matemática que exige el sistema Pitagórico o científico, si bien que nuestro oído se ha acostumbrado, por atavismo a través de los siglos, a una afinación falsa, en detrimento de la afinación natural o exacta y en pro de un sistema tonal práctico-instrumental llamado: *Sistema Temperado*.

Es evidente que toda innovación armónica ha despertado siempre una fuerte reacción contraria en todos aquellos acostumbrados ya a un idioma musical establecido, pero no es menos evidente también que la innovación se ha impuesto tarde o temprano en el transcurso de todas las épocas musicales. Así como el *Ars Nova* renacentista se impuso al *Ars Antiqua* y el *Nueve Musiche* rompió las ligaduras tradicionales de la escuela flamenca del siglo XVI dando lugar a la exuberante época barroca, la *Nueva Música* del actual siglo ha hecho trizas las cadenas armónicas que pretenden atarla al dinamismo romántico ya lejano. Las grandes revoluciones armónicas no hacen más que repetirse una y otra vez, sólo que se nos presentan bajo diferentes aspectos.

Existen oídos inexpertos que no soportan las armonías de los compositores actuales,

de la misma forma que hay otros menos cultivados que no se adaptaron aún a los impresionistas franceses y ni siquiera a las armonías de los compositores de la segunda mitad del siglo decimonono. No se trata aquí simplemente de un limitado gusto musical, sino de una adaptación acústica auditiva poco desarrollada.

Es opinión general que una obra de música debe ser centenaria o haber adquirido una madurez suficiente para ser si no comprendida —palabra sin sentido— desde el punto de vista musical, al menos escuchada con gusto por la mayoría del público, el cual no se interesa verdaderamente, sino por lo que ya ha oído con frecuencia. Las nuevas obras suscitan por tanto una desconfianza instintiva que determina la abstención de esa mayoría en las primeras audiciones. Pero la experiencia prueba que cuanto más se familiariza el auditorio con una obra de valor, tanto más deseo siente de volver a oírla. Por consiguiente, no es, como afirman los críticos, una cuestión de —modernismo— lo que aleja al público, sino un problema de desconocimiento de la masa, cada vez mas ajena a los problemas del Arte (132).

(132) Arthur Honnegger, *El Músico en la Sociedad Contemporánea*, París, 1954.

Shumann decía (133): “No juzgueis una composición después de la primera audición pues lo que agrada enseguida no siempre es lo mejor. Respeta la música antigua pero interésate también por la moderna”.

La pregunta acerca del significado exacto de la música nunca debió haber sido formulada y de cualquier manera jamás obtendrá una respuesta precisa. La mente literaria es la que se inquieta por esta imprecisión. Ningún aficionado serio de la música se preocupa por el carácter simbólico del lenguaje musical; por el contrario, esta imprecisión es precisamente lo que intriga y excita su imaginación. Sea lo que fuere lo que los estudiosos de la semántica de la música puedan descubrir, los compositores continuarán alegremente articulando sutiles complejos de sentimiento que el lenguaje ni siquiera puede nombrar, mucho menos expresar (134).

Después de Debussy sólo tres rusos, un húngaro y dos brasileños han escrito extensamente para el piano. Los rusos fueron *Alexander Scriabin* (1872-1915) *Sergei Rachmaninoff* (1873-1943) y *Sergei Prokofieff* (1891-1953).

(133) Robert Schumann, *Consejos a los Jóvenes Estudiantes de Música*, Edic. Ricordi. Buenos Aires, 1957.

(134) Aaron Copland, *Música e Imaginación*, Buenos Aires, 1944.

El húngaro es *Bela Bartok* (1881-1945) y los brasileños son *Héctor Villa-Lobos* (1887-1959) y *Camargo Guarnieri* (1907).

Scriabin, el más antiguo de todos, no fue un virtuoso de piano en el sentido amplio de la palabra aunque fue un buen pianista y maestro del instrumento en el Conservatorio de Moscú desde 1898 hasta 1903. Para ese entonces ya había escrito algunas obras para piano dentro de la línea de Chopin, entre ellas su *Concierto*. Después de varias giras por ciudades europeas Scriabin viene a América y da recitales en Nueva York, Chicago, Detroit y otras metrópolis. Al regresar a Rusia conoce a Koussevitzky con quien hace una gira remontando el río Volga. A esa época pertenece el célebre piano con colores (*clavier a lumieres*) que tantos dolores de cabeza le produjo, instrumento destinado a ejecutar la importante parte solista de la *Sinfonía Prometeo* o *Poema de Fuego*.

Su obra para piano comprende 10 *Sonatas*, 79 *Preludios* (en 15 cuadernos) 24 *Estudios* (en 4 cuadernos), 6 *Impromptus*, 21 *Mazurkas*, 2 *Nocturnos*, *Preludio y Nocturno* para la mano izquierda sola, *Polonesa Op. 21*, *Fantasia Op. 28*, *Poema trágico Op. 34*, *Poema Satánico Op. 36*, *Piezas sueltas* (op. 49, 51, 52, 56, 57, 59 etc), *Poema Nocturno Op. 61*, *Vers la flamme Op. 72*, 2 *Danzas Op.*

73 etc., además de una *Fantasia* de juventud para dos pianos muy poco conocida.

Scriabin fue un importante innovador desde el punto de vista armónico que alcanza inclusive la politonalidad y el atonalismo (Désire op. 57). La obra de este importante maestro ruso es todavía, infortunadamente, poco difundida entre los pianistas occidentales aunque es ampliamente ejecutada dentro de la Unión Soviética.

Sin embargo, no existe virtuoso actual que no toque alguna composición de Sergei Rachmaninoff. Sus *4 Conciertos* —Especialmente el segundo y el tercero— se clasifican entre los favoritos del repertorio, así como la *Rapsodia sobre un Tema de Paganini* para piano y orquesta.

Aunque Rachmaninoff fue contemporáneo y amigo de Scriabin, su obra se desarrolla en una dimensión totalmente diferente. Mientras Scriabin fue apenas un buen pianista, Rachmaninoff fue el mayor de toda su generación y uno de los grandes en la historia del piano. Ambos sin embargo fueron alumnos de Zwerev en Moscú. Rachmaninoff fue un virtuoso controlado, sensible y equilibrado, de técnica impecable y completa, sonido grande y siempre “cantado”, de ejecución viril y poética a la vez. Fue un gigante entre los grandes pianistas. El propio Hofmann —a quien la crí-

tica consideraba el mayor ejecutante de su época— decía que Rachmaninoff era el mayor pianista vivo! y eso que la generación de Rachmaninoff fue una generación de grandes pianistas.

Su repertorio se limitó —salvo raras excepciones— como el Carnaval de Schumann, la Sonata en si bemol menor de Chopin, Danza de los Gnomos de Liszt, etc. a sus propias composiciones: 5 *Piezas de Fantasía Op. 3*, *Elegia*, *Preludio* (el famosísimo en do sostenido menor) *Melodía*, *Polichinelo*, *Serenata*, etc. 7 *Piezas de Salón Op. 10*, 6 *Momentos Op. 16*, *Variaciones sobre un Tema de Chopin Op. 22*, 10 *Preludios Op. 23*, 2 *Sonatas*, 13 *Preludios Op. 32*, 6 *Etudes-Tableaux Op. 33*, 9 *Etudes-Tableaux Op. 39*, 6 *Duetos Op. 11*, (para 4 manos), 2 *Suites para dos pianos*, 3 *Danzas Sinfónicas* (también para dos pianos) etc. y algunas transcripciones sobre obras de Bach, Mendelssohn, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Kreisler. Rachmaninoff fue además un excelente director de orquesta.

Murió en Los Angeles (E.E.U.U.), víctima de un cáncer, a los 70 años de edad añorando profundamente su tierra natal que no había vuelto a ver desde 1917, a raíz de la revolución de octubre.

Actualmente, en oposición a la técnica impresionista, los compositores explotan esen-

cialmente el factor percusivo del instrumento, salvo algunas excepciones como Paul Hindemith (1895 - 1963) quien se caracteriza por su estilo tradicionalista clásico lineal dentro de un idioma armónico muy propio (expuesto admirablemente en sus libros teóricos) que han logrado vigencia, a pesar del estigma de su formalismo, gracias a la excepcional maestría y habilidad técnica del autor.

El interesante maestro alemán —nacionalizado norteamericano en 1946— es autor de una atractiva obra para piano que ha ido perdiendo popularidad en los últimos años: *Suite 1922 Op. 26*, *Klaviermusik Op. 37*, *3 Sonatas y Ludus Tonalis* (1943) (estudios en contrapunto y organización tonal, contruidos con Preludios y Postludios en donde los segundos son la inversión total de los primeros). Para piano solista con acompañamiento, Hindemith ha escrito: *Tema con Variaciones "Los Cuatro Temperamentos"* (piano y orquesta de cuerdas) y *Concierto* (1945); esta última obra es dedicada al regio pianista de Puerto Rico, Jesús María Sanroma. Dentro de su magnífica música de cámara, con piano, es necesario mencionar *Kammermusik Op. 36 No. 1* (piano y doce instrumentos a la manera de un Concierto), *Konzertmusik Op. 49* (piano, metales y dos arpas), *Sonata* (1938) para piano 4 manos y *Sonata* (1942) para dos pianos. También para piano a 4 manos son los *Siete Valses Op. 6* (1916) y el *Quinteto* en mi

menor Op. 7 (1917) obras que permanecen todavía inéditas.

Hindemith se destacó como ejecutante de la *viola d'amore* ; fue profesor en el Centro Musical de Berkshire de Tanglewood así como en la prestigiosa Universidad de Yale. En 1953 después de su exilio voluntario en los Estados Unidos de Norteamérica, durante 13 años, regresó a Europa para residir en Zurich y dedicarse a la dirección de orquesta a la vez que ocupaba la cátedra de composición en la Universidad. Este prestigioso compositor murió, en diciembre de 1963, en la ciudad de su juventud, Frankfurt, víctima de problemas circulatorios.

Cuatro años más joven que Hindemith es el brillante maestro francés **Francis Poulenc** (1899 - 1963) autor de una sugestiva obra pianística. Alumno del célebre pianista Ricardo Viñes —responsable por tantas primeras audiciones de la escuela francesa moderna— discípulo de Koechlin y miembro del renombrado grupo de *los seis* (Auric, Milhaud, Honegger, Durey, Tailleferre y Poulenc) fue conocido como excelente pianista acompañante durante la década del 30. El nombre de Poulenc surge del anonimato en 1917 al ejecutar su *Rapsodia Negra* para piano, seis instrumentos y coro (con el poema Makoko Kangourou) que dedica a su maestro espiritual Erik Satie. Le siguen *Tres Pastorales* (1918), la *Sonata*

para 4 manos (y/o dos pianos) y sus conocidos *Tres Movimientos Perpetuos* (1918) que Viñes presenta en primera audición mundial en París en 1919 con gran éxito.

Los recursos pianísticos de Poulenc siempre sonoros y gratos —con originales y dulces melodías— ha hecho que su obra sea atractiva para los ejecutantes y bien recibida por el gran público: *Impromptus o Improvisaciones* (varios libros), *Novoletas*, *8 Nocturnos*, *Promenades* (12 piezas dedicadas a Arthur Rubinstein), el breve pero simpático *Presto* (1934) dedicado a Vladimir Horowitz, *Tema con Variaciones* (1951) y una serie de piezas cortas (*Valses*, *Suite en do*, *Napoli*, *Homages a Roussel*, *Humoresques*, *Intermezzi*, etc.). Para piano y orquesta Poulenc escribió el *Concierto Campestre* (la primera versión de 1927/28 para clavecín y orquesta es dedicada a Wanda Landowska), *Aubade* (para piano y 18 instrumentos), *Concierto en re menor* para dos pianos y orquesta y por último el *Concierto* (1949) que estrenó el propio autor al año siguiente con la Sinfónica de Boston bajo la dirección de Charles Munch.

Especial atención merece: la magnífica *Gran Sonata* para dos pianos que data de 1952, dedicada a Arthur Gold y Robert Fizdale, obra espléndida, llena de bellas melodías, brillantes recursos armónicos e impresionantes efectos pianísticos.

Coterráneo de Rachmaninoff el ucraniano Sergei Prokofieff (1891 - 1953) fue un niño precoz que antes de cumplir once años ya había escrito dos "operas" (Fiesta durante la Plaga y Ondina). Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo (hoy Leningrado) de los 13 a los 23 años. Fueron sus maestros de composición Lyadov y Rimsky-Korsakov (anteriormente había tomado clases particulares con Reinhold Gliere); estudió piano con la gran Essipova y dirección de orquesta con Nicolás T'cherepnin. Obtuvo el Premio Anton Rubinstein, como pianista, ejecutando su propio *Concierto No. 1*.

A los 23 años ya había escrito *Sonata No. 1* en fa menor (1907), *Cuatro Estudios Op. 2* (1909), *Cuatro Piezas Op. 3* (revisadas en 1911), *Cuatro Piezas Op. 4* (1908) entre las que se encuentra la conocida *Sugestión Diabólica*; la fantástica *Toccata Op. 11* (1912); *Diez Piezas Op. 12* (1906 - 13), *Sonata No. 2* en re menor Op. 14 (1912), *Concierto No. 2* en sol menor Op. 16 (1913) (que revisó totalmente en 1923), y *Sarcasmos Op. 17* (1912 - 14) que consta de cuatro piezas.

Prokofieff se lanza a la carrera de virtuoso a pesar de su intensa labor como compositor, tocando en Moscú, Leningrado, Nueva York, Chicago, París, Londres y Berlín. A partir de 1922 vive en Francia y entre 1927 y 1932 hace largas giras de Conciertos en Ru-

sia. Al año siguiente decide registrarse como ciudadano soviético, sin interrumpir sus esporádicas y exitosas apariciones como pianista, compositor y director de orquesta por diferentes ciudades de Occidente, pero a partir de 1933 siendo ya una de las grandes figuras de la música contemporánea, decide residir permanentemente en la Unión Soviética y aliarse con su arte a la lucha del pueblo soviético.

En su vasta e interesante obra (generalmente dentro de las estructuras ya conocidas) nunca abandonó totalmente el mundo armónico tradicional, aunque incursionó por los diferentes aspectos de la expresión contemporánea.

La obra pianística de este gran maestro soviético comprende entre otras cosas: 9 *Sonatas* (la décima quedó incompleta y la undécima sólo esbozada), 5 *Conciertos* con orquesta entre los cuales el 4o. es para la mano izquierda sola; *dos Sonatinas Op. 54*, escritas todavía en París en 1932; *Cuentos de la Vieja Abuela Op. 31*, *Piezas Op. 32*, *Seis Piezas Op. 52* formada por seis transcripciones de *Concierto* dedicadas a Alexander Borovsky, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz y Nicolas Orloff; *Romeo y Julieta Op. 75* (10 piezas) y sus 3 *Piezas Op. 95*, 10 *piezas Op. 97* y 6 *piezas Op. 102* tomadas del Ballet Cinderella.

Su 3a. y 7a. *Sonatas*, así como su *Concierto para orquesta No. 3* en do, *Sarcasmos*

Op. 17, Sugestión Diabólica Op. 4, Toccata Op. 11 y Visiones Fugitivas Op. 22 (formada por 20 piezas) constituyen ya obras fundamentales de la literatura contemporánea del instrumento. Prokofieff es un raro ejemplo de compositor, que a pesar de su idioma contemporáneo que no hace concesiones deshonorosas a su mundo estético, fue siempre bien recibido por el *gran público*.

Es lamentable que un maestro tan grande del piano no haya dejado nada original para dos pianos (fuera de la colección de Valses de Schubert para los cuales escribió un segundo piano, en 1918), toda vez que su *Concierto para dos pianos* y orquesta de cuerdas *Op. 133*, iniciado el año anterior a su muerte, quedó inconcluso.

Es muy digna de mención su bella colección de *12 Piezas Op. 65* para niños, que data de 1935. En este sentido los compositores contemporáneos y muy en especial los soviéticos han sabido continuar la literatura pianística infantil que desde Schumann había quedado casi totalmente abandonada. Sus coetáneos y paisanos Schostakovitch, Kachaturian así como Kabalevsky han escrito admirable literatura infantil.

Fuera de la Unión Soviética otro gran maestro de la composición contemporánea y también brillante pianista **Bela Bartok**

(1881 - 1945) dedicó una buena porción de su obra a la juventud. Mucho se ha dicho ya sobre esa admirable colección escrita en forma de método progresivo —tan racional e inteligentemente elaborado— llamado *Mikrokosmos*, que consta de 153 piezas escritas entre los años 1926 y 39.

Bartok nació en Hungría e hizo estudios en la Academia Real de Música de Budapest en donde años más tarde (1907) fue profesor de piano. Viajó extensamente ejecutando su propia obra. En 1927 hizo su primera aparición en los Estados Unidos de Norteamérica con gran éxito. Dedicó gran parte de su vida a la investigación del folclor húngaro, campo en el que conjuntamente con su colega Kodaly hizo importantes aportaciones. A partir de 1940 y ante el avance amenazador del Nazismo alemán decidió mudar su residencia a la ciudad de Nueva York, en donde moró hasta morir, de leucemia, en 1945.

Su debut en Nueva York tuvo algunos tropiezos: Bartok debió tocar su propio *Concierto No. 1* (compuesto en 1926) con Mengelberg y la Filarmónica. Todo parece indicar que el célebre director holandés no apreciaba debidamente el Concierto, además de que lo encontraba muy difícil para prepararlo en tan poco tiempo. La obra fue cancelada y Bartok tuvo que tocar su *Rapsodia Op. 1* para piano y orquesta. La crítica fue favorable

para el compositor-pianista, pero adversa a la orquesta. El Concierto No. 1, que Bartok había presentado en primera audición mundial pocos meses antes, en Frankfurt, en el Festival de la Sociedad Internacional para la música contemporánea, bajo la dirección de Wilhelm Furtwangler, se ofreció en Nueva York poco más tarde con la Orquesta de Cincinnati bajo la batuta de Fritz Reiner y el autor de solista.

A pesar de que, como hemos dicho, la *Rapsodia para piano y orquesta* es el Op. 1, Bartok ya tenía a su haber una serie de piezas para piano, escritas en el último decenio del siglo XIX, entre ellas: *Introducción y Allegro*, *Scherzo*, *Tres Piezas*, *Sonata* (1897), *Minueto* etc. Aunque ninguna de ellas ha sido todavía publicada (!). De la *Rapsodia Op. 1* (1904) existen tres versiones, una para piano solo, la otra para piano con orquesta y una tercera para dos pianos.

Bartok escribió tres *Conciertos* para piano y orquesta de los cuales el Tercero, que data de 1945 (los últimos 17 compases fueron terminados por Tibor Serly) es el más célebre. La obra fue presentada en primera audición mundial —con Gyorgy Sandor como solista— el 8 de febrero de 1946 tres meses después de la muerte del autor.

Fuera de la colección de *Mikrokosmos*, son muy conocidas las *Danzas Rumanas Op.*

8a., *Allegro Barbaro* (1911), *Sonatina* basada en temas del folclor rumano, la *Suite Op. 14*, los *Tres Estudios Op. 18*, la *Sonata* (1926), la *Suite Out of Doors* y muy especialmente la interesante *Sonata para dos pianos e instrumentos de percusión*, cuya versión para dos pianos y gran orquesta es todavía poco conocida.

Desconocidas son también las cadencias de Bartok para el concierto en mi bemol K. 482 de Mozart.

Aunque fue llamado *el Segundo Dohnanyi* como elogio a su pianística, Bartok no fue un virtuoso de la talla de su ilustre paisano, ni de su contemporáneo colega Prokofieff. Es sin embargo el mayor compositor que ha producido Hungría después de Liszt. Su obra se inspiró siempre en el más puro folclore de su país.

La literatura pianística de nuestro amplio y rico Continente adquiere proyección internacional, en el campo de la música erudita, con la obra del maestro brasileño Hector Villalobos (1887 - 1959). A pesar de que Villalobos no fue ni remotamente un pianista, es menester señalarlo en este trabajo por la gran aportación hecha a la literatura de nuestro instrumento.

El prolífero maestro carioca, aunque es autor de un vasto catálogo de obras para pia-

no, que asciende a casi doscientos títulos, es desigual en su calidad. Se destacan, sin embargo una inmensa cantidad de ellas: 3 *Danzas Africanas*, *Prole do Bebe No. 1* (8 Piezas); *Prole do Bebe No. 2* (9 Piezas) y *Prole do Bebe No. 3* (9 Piezas); *Lenda do Caboclo*, *Rudepoema Cirandas* (16 Piezas); *Bachianas Brasileiras No. 4* (4 Piezas); *Choro No. 5* (Alma Brasileira); *Guía Práctico* (10 libros con 53 Piezas en total); *Ciclo Brasileiro* (4 Piezas), *As Tres Marias* (3 Piezas) y *Poema Singelo*; Villalobos tiene además 5 *Conciertos* para piano y orquesta, el *Concierto Brasileiro para dos pianos y orquesta* (compuesto en 1933, cuya primera audición mundial tuvo lugar el 24 de junio de 1934 en Río de Janeiro; pero infortunadamente el Manuscrito se ha extraviado!), *Suite para piano y orquesta* (1913) y la *Fantasia Momoprecoce*, compuesta en París en 1929. Es digna de gran consideración así mismo la literatura infantil escrita por el maestro brasileiro, entre ella: *Suite Infantil No. 1* y *No. 2*, *Petizada* (6 Piezas) y *Cirandinhas* (12 Piezas).

Otro maestro brasileño cuya producción para piano es vasta sin ser un virtuoso del instrumento es Camargo Guarnieri (1907). Se destacan sus 50 *Ponteios* (Preludios) así como sus *Estudios*, *Sonatinas*, *Valses*, 5 *Conciertos* para piano y orquesta, y *Variaciones sobre un Tema nordestino*, para piano y or-

questa. Guarnieri ha escrito su *Primera Sonata* para piano en 1972.

Como quiera que estas líneas no pretenden ser más que una breve información sobre la historia y la literatura de nuestro instrumento no cabría aquí hacer mención exhaustiva del repertorio, tarea, por otro lado, imposible de realizar por su inmensa vastedad. No obstante hemos creído oportuno incluir la mayor cantidad de compositores del piano en la lista de publicaciones que constituye la última parte de esta obra.

La literatura del piano continúa enriqueciéndose sin solución de continuidad toda vez que los compositores más conspicuos —pianistas o no— siguen interesados en ampliar el repertorio de nuestro instrumento. De ahí que contemos con obras tan importantes como *Klavierstücke* Ops. 11, 19 y 23, *Suite Op. 25* y *Conciertos Op. 42* de Arnold Schoenberg (1874 - 1951); *Allegro de Concierto, Noche en los Jardines de España* (para piano y orquesta), *Fantásia Bética, Concierto para clave o piano* y orquesta de cámara, *Para la Tumba de Paul Dukas*, de Manuel de Falla (1876-1946); *3 Danzas de Petrushka*, *4 Estudios*, *Piano Rag Music* (1921), *Sonata* (1924) y *Concierto para dos pianos solistas* de Igor Stravinsky (1882 - 1975); *3 Danzas Fantásticas* (1922), *24 Preludios y Fugas* (1951), *Concertino para dos pianos* y *2 Conciertos*

para piano y orquesta (1933 y 1951) de Dmitri Shostakovitch (1906 - 1976), etc., etc., amén de todo lo que se ha escrito en nuestro ancho y largo continente.

La flor del arte se abre al aire y, a la clara luz de la simpatía humana, sus raíces toman de la tierra los jugos que la nutren y transformados por la virtud en una magia maravillosa, se convierten en perfume y matices de color. Gozar de ellos es lo propio de la sociedad para cuyo deleite y elevación construyen los artistas su obra (135).

(135) Adolfo Salazar, *La Música Moderna*, Buenos Aires, 1944.

Fotos
2da. Parte



Frederick Chopin (1810-49)



Franz Liszt



Anton Rubinstein



Carl Tausig (1841-71)



Clara Schumann (Foto Culver)



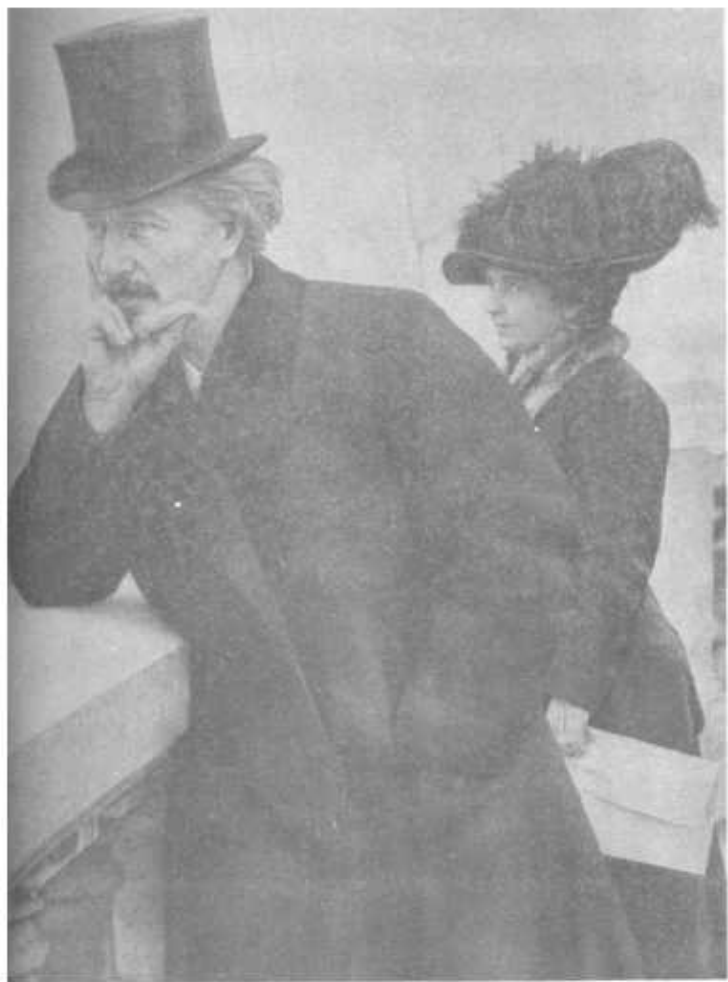
Camille Saint-Saens



Ferruccio Busoni (1866-1924)



Teresa Carreño



Ignacy Paderewski (1866-1941)



Emil Von Sauer



Joset Hofmann



Rachmaninoff instantes antes de iniciar un concierto (Foto Musical América).



Walter Gieseking (1895-1956)



Alfred Cortot y Dinu Lipatti



Yves Nat.



William Kapell



Vladimir Horowitz



Arturo Rubinstein con sus hijos (Foto Roger Hanert)