

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 angustiosa 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 Época 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 Cadencias* 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 Moscheles, 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 concertística 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 aclama-

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*, *Homma-ges 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)



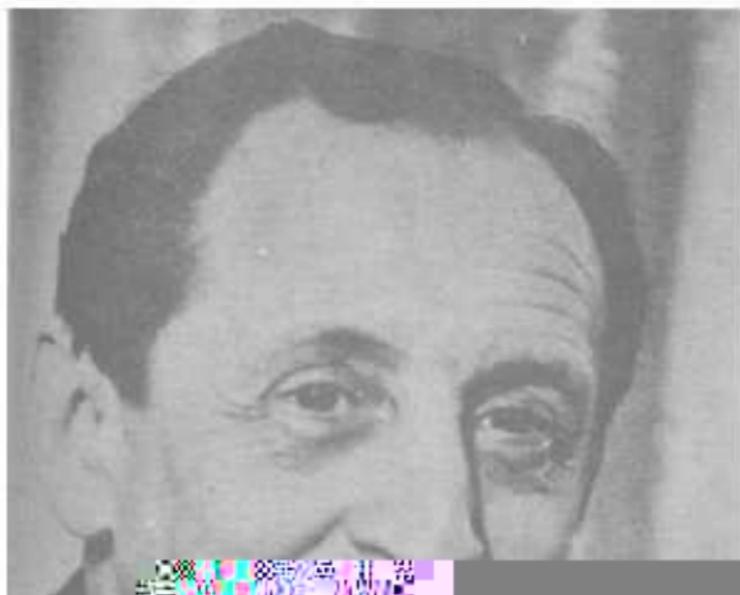
Alfred Cortot y Dinu Lipatti



Yves Nat



William Kapell





Arturo Rubinstein con sus hijos (Foto Roger Hanert)

