

La Estética del Piano Romántico a través de Dos Compositores

Erick Farid Castillo Ramírez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Andrés Corena Perea

Magister en Interpretación

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

A Dios, primeramente, por concederme la oportunidad de estudiar piano en la Universidad Industrial de Santander, por enseñarme la humildad, el carácter, la disciplina, la perseverancia, la pasión y la fe. Además, le agradezco por fortalecer mi mente y mi espíritu, los cuales son pilares indispensables para superar las adversidades físicas y emocionales que la vida nos presenta.

Agradezco profundamente a mi novia Nikolle, quien ha sido mi mayor apoyo tanto física como emocionalmente durante este arduo trayecto. Ella ha sido la fuente principal de aliento en cada paso de este camino, estando a mi lado tanto en los momentos felices como en los desafiantes, en las victorias y en las derrotas. Su presencia ha sido invaluable en las distintas presentaciones que he tenido y su amor incondicional ha sido mi fuerza motriz.

Agradezco especialmente a mi mamá, quien a pesar de la distancia que nos separa, nunca ha dejado de comunicarse diariamente conmigo. Su apoyo incondicional en mi estudio de piano ha sido constante, incluso durante la pandemia, decidió endeudarse para comprarme un teclado de 7 octavas y 1/3. Su sacrificio y amor incondicional son testimonio de que es la mejor mamá del mundo.

A mi maestro de piano Andrés Corena, quien ha sido más que un mentor en mi camino musical. Él me ha guiado con maestría, revelándome la belleza que reside en las teclas blancas y negras, y proporcionándome las herramientas esenciales para alcanzar un buen nivel como pianista profesional. Su generosidad va más allá de compartir su conocimiento; también me ha brindado su cariño y confianza, creyendo en mí incluso cuando yo mismo dudaba. Su influencia ha sido fundamental en mi desarrollo musical y personal.

Agradezco a mis profesores, quienes no solo me brindaron los fundamentos musicales, sino que también cultivaron en mí un profundo amor por la música, enriqueciendo así todo el proceso de aprendizaje.

A mi familia y amigos, quienes han estado a mi lado en cada etapa de este viaje. Su apoyo ha sido fuente de fortaleza, y sin ellos, no habría tenido la determinación necesaria para continuar este proceso.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	14
1. Planteamiento del Problema	15
1.1 Antecedentes	15
1.1.1 Antecedentes Locales.....	16
1.1.2 Antecedentes Nacionales	17
1.1.3 Antecedentes Internacionales.....	19
1.2 Pregunta de Investigación	21
1.3 Objetivos	21
1.3.1 Objetivo General.....	21
1.3.2 Objetivos Específicos.....	21
1.4 Justificación	21
2. Marco Teórico.....	23
2.1 Contextualización Histórica – Siglos XVIII y XIX.....	23
2.1.1 El Clasicismo – Siglo XVIII.....	23
2.1.2 El Romanticismo – Siglo XIX	26
2.2 La Técnica Interpretativa de Beethoven y Chopin	31
2.2.1 Ludwig Van Beethoven	31
2.2.2 Frédéric Chopin	34
2.3 ¿Qué es y qué implica ser Intérprete?	37
3. Metodología	40
3.1 Análisis Morfológico y Armónico del Repertorio	40

3.1.1 Sonata N°14 en C#m, Op. 27 N°2	40
3.1.1.1 Primer movimiento – Adagio sostenuto	41
3.1.1.2 Segundo movimiento - Allegretto.	41
3.1.1.3 Tercer movimiento – Presto agitato.	42
3.1.2 Chopin, Nocturno Op.15 N°1 en F	43
3.1.3 Chopin, Balada N°1 en Gm Op.23	44
3.1.4 Chopin, Preludio Op.28 N°7 en A	45
3.1.5 Chopin, Fantasía Impromptu Op.66 en C#m	45
3.1.6 Chopin, Preludio Op.28 N°20 en Cm	47
3.1.7 Chopin, Estudio Op.25 N°11 en Am	47
3.2 Análisis Interpretativo del Repertorio.....	48
3.2.1 Sonata N°14 en C# menor, Op. 27 N°2	48
3.2.1.1 Primer Movimiento.....	48
3.2.1.2 Segundo Movimiento.....	51
3.2.1.3 Tercer Movimiento.	54
3.2.2 Chopin, Nocturno Op.15 N°1 en F	58
3.2.3 Chopin, Balada N°1 en Gm Op.23	60
3.2.4 Chopin, Preludio Op.28 N°7 en A	66
3.2.5 Chopin, Fantasía Impromptu Op.66 en C#m	68
3.2.6 Chopin, Preludio Op.28 N°20 en Cm	71
3.2.7 Chopin, Estudio Op.25 N°11 en Am	72
4. Conclusiones.....	77
Referencias Bibliográficas	79

Apéndices..... 83

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Inicio de la obra</i>	48
Figura 2. <i>Compás 5</i>	49
Figura 3. <i>Compás 17 y 18</i>	50
Figura 4. <i>Compás 68 al 69</i>	50
Figura 5. <i>Inicio de la obra</i>	51
Figura 6. <i>Compás 9</i>	52
Figura 7. <i>Compás 33 al 36</i>	52
Figura 8. <i>Compás 37 al 40</i>	53
Figura 9. <i>Compás 45 al 48</i>	54
Figura 10. <i>Inicio de obra</i>	54
Figura 11. <i>Compás 11 y 12</i>	55
Figura 12. <i>Compás 20 y 21</i>	55
Figura 13. <i>Compás 30</i>	56
Figura 14. <i>Compás 100 y 101</i>	56
Figura 15. <i>Compás 162</i>	57
Figura 16. <i>Coda</i>	58
Figura 17. <i>Inicio de obra</i>	58
Figura 18. <i>Compás 23 y 24</i>	59
Figura 19. <i>Compás 25 y 26</i>	59
Figura 20. <i>Coda</i>	60

Figura 21. <i>Introducción</i>	60
Figura 22. <i>Compás 6 al 9</i>	61
Figura 23. <i>Compás 36</i>	62
Figura 24. <i>Compás 40</i>	62
Figura 25. <i>Compás 46 y 47</i>	63
Figura 26. <i>Sección B</i>	63
Figura 27. <i>Compás 85</i>	64
Figura 28. <i>Compás 179</i>	65
Figura 29. <i>Inicio de coda</i>	65
Figura 30. <i>Finalización de coda</i>	66
Figura 31. <i>Inicio de obra</i>	66
Figura 32. <i>Compás 11</i>	67
Figura 33. <i>Introducción</i>	68
Figura 34. <i>Sección A</i>	68
Figura 35. <i>Compás 13</i>	69
Figura 36. <i>Compás 43</i>	70
Figura 37. <i>Coda</i>	70
Figura 38. <i>Inicio de la obra</i>	71
Figura 39. <i>Compás 5</i>	71
Figura 40. <i>Compás 9</i>	72
Figura 41. <i>Introducción</i>	72
Figura 42. <i>Sección A</i>	73
Figura 43. <i>Compás 17</i>	74

Figura 44. *Compás 45* 75

Figura 45. *Parte final* 75

Lista de Apéndices

	pág.
Apéndices A. Beethoven, sonata n°14 en C#m, Op. 27 n°2.....	83
Apéndices B. Chopin, nocturno Op.15 n°1 en F	88
Apéndices C. Chopin, balada n°1 en Gm Op.23	90
Apéndices D. Chopin, preludio Op.28 n°7 en A	93
Apéndices E. Chopin, fantasía impromptu Op.66 en C#m.....	94
Apéndices F. Chopin, preludio Op.28 n°20 en Cm	97
Apéndices G. Chopin, estudio Op.25 n°11 en Am	98

Glosario

Adagio sostenuto: tempo lento y sostenido.

Allegro agitato: es una indicación musical que sugiere un tempo rápido y enérgico, con un carácter agitado o inquieto.

Andante: término musical italiano que se utiliza para indicar un tempo moderado, lo que significa que la música debe interpretarse a un ritmo caminante o a paso moderado.

Ex tempore: es un término en latín que significa “en el momento”.

Largo: término italiano que indica un tempo lento y amplio.

Lento: dinámica musical que indica un tempo o ritmo más pausado o tranquilo.

Moderato cantabile: es una indicación de tempo en la música que combina dos elementos importantes: “moderato”, que significa moderado o con moderación en cuanto a la velocidad, y “cantabile”, que es un término italiano que significa “cantable” o “cantando”, indicando que la música debe ser interpretada de manera melodiosa y con un tono vocal.

Ostinato: Patrón rítmico o melódico que se repite de manera persistente a lo largo de una composición.

Presto agitato: dinámica musical que sugiere una ejecución muy rápida y enérgica, con un sentido de urgencia y tensión en la interpretación.

Smorzando: es un término musical italiano que se utiliza para indicar que la música debe irse apagando gradualmente, tanto en volumen (dinámica) como en tempo. Literalmente, “smorzando” se traduce como “apagándose” o “morendo”.

Resumen

Título: La estética del piano romántico a través de dos compositores*

Autor: Erick Farid Castillo Ramírez**

Palabras Clave: Piano, recital solista, estética pianística, interpretación, música académica, romanticismo, clasicismo.

Descripción: El objetivo principal del siguiente proyecto de investigación radica en la búsqueda de una comprensión más profunda de la estética musical y la interpretación de la música pianística a través de la realización de un recital solista. Para ello, se ha seleccionado un repertorio con obras de dos compositores considerados genios en su época y en la actual, Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin, ambos grandes exponentes del romanticismo. La pregunta de investigación que se aborda en el presente proyecto busca evidenciar cómo la estética pianística de cada compositor puede ser plasmada en un recital didáctico.

El desarrollo de este proyecto se realiza en cuatro frases: en la primera, se inicia con la contextualización y recopilación de información, que incluye un análisis morfológico y armónico del repertorio seleccionado, así como una exploración estética. En la segunda fase, se procede con el análisis y clasificación de la información, centrándose en un análisis interpretativo y una caracterización estética por compositor. En la tercera fase, se lleva a cabo el montaje del repertorio, lo que implica el diseño del mecanismo de estudio, la creación de recursos mnemotécnicos y el desarrollo de la sistematización pedagógica. En la cuarta fase se realiza el diseño de la puesta en escena y la sustentación final.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Magíster en Interpretación.

Abstract

Title: The aesthetics of romantic piano through two composers *

Author(s): Erick Farid Castillo Ramírez **

Key Words: Piano, solo recital, piano aesthetics, interpretation, academic music, romanticism, classicism.

Description: The main objective of the following research project lies in the search for a deeper understanding of musical aesthetics and the interpretation of piano music through the performance of a solo recital. To do this, a repertoire has been selected with works by two composers considered geniuses in their time and today, Ludwig van Beethoven and Frédéric Chopin, both great exponents of romanticism. The research question addressed in this project seeks to demonstrate how the piano aesthetics of each composer can be captured in a didactic recital.

The development of this project is carried out in four sentences: in the first, it begins with the contextualization and collection of information, which includes a morphological and harmonic analysis of the selected repertoire, as well as an aesthetic exploration. In the second phase, we proceed with the analysis and classification of the information, focusing on an interpretive analysis and an aesthetic characterization by composer. In the third phase, the assembly of the repertoire is carried out, which involves the design of the study mechanism, the creation of mnemonic resources and the development of pedagogical systematization. In the fourth phase, the staging design and final support are carried out.

* Degree Work

** Faculty of Humanities. School of Arts. Bachelor's Degree in Music. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Master's Degree in Performance.

Introducción

La música, como manifestación artística, ha sido durante siglos un vehículo para expresar emociones, contar historias y transmitir ideas. Dentro de los diversos períodos históricos de la música occidental, el romanticismo se destaca por su énfasis en la expresión emocional, la individualidad del artista y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Por consiguiente, dos figuras prominentes emergen como pilares del piano romántico: Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin, en donde cada uno desarrolla su estética pianística y musical particular de acuerdo con su contexto.

El presente proyecto tiene como finalidad explorar, evidenciar, catalogar y ejemplificar la estética del piano romántico a través de un recital didáctico que abarca obras seleccionadas de estos dos compositores. Se realizará un análisis armónico, morfológico e interpretativo de cada obra para lograr una mayor apreciación en cuanto a la estética particular de cada compositor. De esta forma, surge la pregunta ¿De qué manera es posible visualizar la estética del piano romántico a través de los compositores Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin? Es por ello, que se implementan estrategias que permitan desarrollar una sistematización pedagógica capaz de generar un acercamiento, lo más fiel posible, a la estética del compositor, enriqueciendo tanto a estudiantes como a profesionales de música.

1. Planteamiento del Problema

A lo largo de la historia la música ha atravesado por distintos periodos importantes que han marcado una evolución en el lenguaje musical, esto ha conllevado a que la estética interpretativa en el piano se enriquezca y de paso a distintos lenguajes de cada periodo de la música desde el clasicismo hasta el modernismo musical actual y qué sería de cada periodo sin aquellos compositores que brindaron su estilo musical propio. De mirada al Romanticismo hubo una gran explosión de creatividad y la expresividad de emociones jugó un papel muy importante. Sin embargo, si se realiza un análisis más profundo por la estética interpretativa en el piano romántico tendremos a dos compositores importantes que gracias a sus aportes y a su profunda identidad musical llevó a que se convirtieran en los precursores de un lenguaje musical completamente nuevo e impulsaran un sentido estético y técnico musical pianístico diferente para su época.

El principal interés de esta investigación se centra en evidenciar a través de un recital instrumental, las principales diferencias estéticas que ha sufrido el desarrollo pianístico a lo largo de un periodo musical: el romanticismo. Abarcando a dos de los más importantes compositores de este periodo, como lo son: Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin. Para ello, se tendrán en cuenta factores fundamentales como la intención interpretativa.

1.1 Antecedentes

Para este proyecto de grado, se realizó una búsqueda en diversas fuentes bibliográficas que estuvieran relacionadas con el tema de estudio. Esta selección se organizó en tres categorías: a nivel local, a nivel nacional y a nivel internacional. A continuación, se presentan las tesis, los proyectos de grado y de investigación, los artículos y los libros académicos que se consideraron pertinentes para esta investigación.

1.1.1 Antecedentes Locales

De la tesis *Análisis del repertorio para concierto de grado énfasis en instrumento piano clásico* escrita por Juan Carlos Rey Toloza como requisito para optar el título de Maestro en Música con énfasis en instrumento Piano Clásico presenta por medio de un repertorio seleccionado una perspectiva clara y sólida sobre aquellas características propias de la música escrita para piano de cada periodo de la música, la cual tiene como objetivo realizar un análisis profundo del estilo musical de algunas de las piezas de J.S. Bach, de Beethoven, de Mozart, de Debussy y de Rachmaninoff para desglosar y profundizar el lenguaje característico de cada compositor; para esto realiza un recorrido por algunas de las obras de estos compositores analizando compases específicos, para posteriormente contrastarlos con el lenguaje particular de otro compositor y de otro periodo de la música. Y finalmente, como resultado de todo este proceso de investigación y producción, el autor permite una visión más amplia y comprensible sobre los distintos lenguajes y discursos de cada periodo de la música, más aún, el lenguaje propio que desarrolla cada compositor de acuerdo con sus rasgos folclóricos que forman parte de la vida y el desarrollo individual del músico.

La tesis *Música Pianística, Herencia Romántica Recital de Piano* escrita por Carlos Andrés Corena Perea como requisito para optar al título de licenciado en música presenta por medio de un recital didáctico de piano un análisis profundo de uno de los periodos más significativos de la música, el Romanticismo, la cual tiene como objetivo realizar un recorrido por la música de compositores como Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin y Debussy, que gracias a sus características musicales propias desarrollaron obras con un estilo enfatizado en la técnica y el carácter emocional. Finalmente, el autor interpreta a través de la figura del recital didáctico algunas obras de los compositores antes mencionados, no solo ejecuta cada pasaje, sino que explica,

expone, ilustra las obras, su forma, la manera correcta de ejecutar dichos pasajes y la perspectiva técnica y lírica de cada compositor manteniendo la idea de que la pasión en la interpretación y la técnica perfecta van de la mano.

Por otro lado, la tesis *estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales* escrita por Andrea Buitrago Quiñonez como requisito para alcanzar el título de licenciada en música aborda como tema central mediante un recital de piano los estudios funcionales de la técnica pianística aplicados para el desarrollo de las obras dentro de seis estilos musicales, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, el Impresionismo, la Música Moderna y el Nacionalismo, interpretados por el lenguaje propio de la pianista; la cual tiene como objetivos rescatar la memoria de Jairo Calderón Herrera e incentivar un espacio de aprendizaje honesto, eficaz y coherente para los estudiantes de piano de licenciatura en música. Finalmente, como conclusión, el recital de piano conllevó a muchas experiencias y aprendizajes significativos, como ser consciente de la exigencia que requiere para preparar un recital de estos, la técnica que debe tener un solista de piano, la madurez en su lenguaje musical, en otras palabras, la experiencia propia de haber tocado en un recital de piano siempre nos conduce hacia el mejoramiento y el fortalecimiento de las habilidades técnicas y musicales para el pianista.

1.1.2 Antecedentes Nacionales

La tesis *Recital de grado selección de obras líricas pertenecientes a los períodos Barroco, Clásico y Romántico. Intérprete soprano con acompañamiento de piano* elaborada por María Isabel Parra Valencia presentado como opción parcial para optar al título de licenciado en música, expone mediante un recital de canto con acompañamiento de piano algunas obras líricas de los períodos de la música barroca, clásica y romántica abarcando el contexto histórico del belcanto, las sopranos representativas, la importancia de los compositores de las obras elegidas y una

adecuada aproximación al estilo de las obras. Así mismo, resalta la importancia de seleccionar un repertorio con sentido con la finalidad de responder preguntas específicas hacia el estilo musical, la estructura de cada obra, el lenguaje del compositor y el contexto en el que se escribieron sus obras. Finalmente, como resultado de este recital se evidencian los años de preparación de la soprano, autora de la tesis, demostrando las diferencias estilísticas, compositivas e interpretativas presentes en la variedad de periodos musicales.

Del proyecto de investigación – creación *Aplicación de recursos compositivos de la estética minimalista en la creación de cuatro obras para piano solista* escrito por el maestro Jhonatan David Arias Liévano, se centra en una indagación acerca de la estética minimalista en la música y su aplicación en composiciones para piano como instrumento solista. Esta tesis tiene como objetivo primordial la composición de cuatro obras para piano que reflejan en su creación las características del estilo musical minimalista. Se toma como referente a los pianistas y compositores Philip Glass, Max Richter, Joe Hisaishi y Ludovico Einaudi, siguiendo su línea simplista, reiterativa y depurada. Finalmente, se disponen audios, partituras y documentos a la comunidad como soporte de la investigación y la creación de las cuatro obras para ser empleadas en el futuro como modelos orientadores de otras investigaciones.

Del proyecto *Concierto final de grado de maestría con énfasis en interpretación Tema y variaciones en cuatro estilos contrastantes y su abordaje en el proceso de maestría en música* por Francisco Javier Martínez Bermúdez presenta un recital de piano tradicional de aproximadamente una hora, dónde se presentan obras de cuatro compositores de distintos periodos, mostrando el contraste entre los diferentes tratamientos que dieron al tema y variaciones. Cada obra presenta retos a nivel técnico variados en dónde el autor narra el proceso de maduración que ocurrió durante los cuatro semestres de maestría. Este proyecto brinda, por un lado, como producto artístico una

grabación de audio y vídeo del recital, y por otro, contextualización al público y al lector acerca de los rasgos generales de las obras y de sus respectivos compositores.

1.1.3 Antecedentes Internacionales

En el artículo *Fusión Artística en el Concierto de Piano El Recital de Piano y Conceptos de Sinergia Artística Incluye dos proyectos multimedia: Picturing Rachmaninoff y Picturing Ravel* escrito por Stephen Cook presentado en cumplimiento parcial de los requisitos para el título Doctor en Artes Musicales, el autor investiga los orígenes del recital de piano tal como lo inventó Franz Liszt, presenta diversas estrategias para el diseño de programas y compara la aplicación del formato de Liszt con las tendencias actuales. Además, examina los conceptos de música programática, écfrasis musical y Gesamtkunstwerk (término alemán que traduce “obra de arte total”). Finalmente, propone un nuevo formato de concierto de piano multimedia en el que la música se combina con los medios de la literatura y las artes visuales; imaginar a Rachmaninoff e imaginar a Ravel proporcionan dos ejemplos recientes de este formato.

La tesis doctoral *El arte de la programación de recitales: una historia del desarrollo de los recitales de piano solo con una comparación de los programas de conciertos de la Edad de Oro y los modernos en el Carnegie Hall* escrita por Rosy Ge presentada en cumplimiento parcial de los requisitos para optar el grado de Doctor de las Artes Musicales en la interpretación del Piano, presenta una investigación centrada en pianistas icónicos de dos épocas: la Edad de Oro y el siglo XXI. Debido a su prestigiosa posición en el mundo de la interpretación clásica, el estudio se centra en los recitales solistas realizados en el Carnegie Hall, el cual tiene como objetivo analizar lo que ha cambiado y lo que no en más de un siglo en la programación de recitales desde la Edad de Oro hasta la actualidad. Finalmente, al rastrear la evolución del recital y examinar las elecciones

de músicos icónicos, los estudiantes de piano del siglo XXI podrían inspirarse y recuperar algo de la ligereza y el encanto de la Edad de Oro.

El artículo *Sobre la interpretación pianística desde la perspectiva de la alfabetización estética musical* escrito por Zu Qian, expone la importancia de la estética musical en el intérprete, ya que generalmente demuestra la vitalidad y el atractivo musical de este. El presente artículo tiene como objetivo evidenciar que los intérpretes de alta calidad pianística comprenden completamente las emociones profundas contenidas en las obras musicales que a través de sus propios métodos de interpretación logran generar una resonancia emocional entre los oyentes, los intérpretes y las obras. Este artículo brinda una visión crítica y principios básicos para la apreciación y evaluación de la interpretación pianística sirviendo de guía para resolver varios problemas que se presentan a la hora de interpretar el piano.

En el capítulo *Orígenes del recital de piano en Inglaterra, 1830–1870* del libro *El piano en la cultura británica del siglo XIX* escrito por Janet Ritterman y William Weber, se explica como el auge del recital solista marca uno de los puntos de inflexión clave en la historia de la interpretación pianística. Así mismo, presenta como gradualmente los pianistas comenzaron a surgir y a presentarse en escenarios como solistas, iniciando principalmente en conciertos de cámara para luego reemplazar el tema del concierto convencional. Finalmente, se explica cómo gracias al surgimiento de una categoría de concierto que se centra en la música de cámara y enfatiza el repertorio clásico, tiene importantes consecuencias para las actitudes hacia las habilidades y cualidades esperadas de los principales pianistas y, en particular, la visión tradicional del virtuosismo instrumental.

1.2 Pregunta de Investigación

¿De qué manera es posible visualizar la estética del piano romántico a través de los compositores Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Evidenciar a través de un recital didáctico la estética del piano romántico desde dos compositores Ludwig van Beethoven y Frederic Chopin.

1.3.2 Objetivos Específicos

Realizar un análisis estético e interpretativo del repertorio seleccionado.

Desarrollar un sistema de estudio que permita el correcto aprendizaje del repertorio seleccionado.

Realizar una sistematización pedagógica que demuestre el proceso realizado durante el aprendizaje de las obras seleccionadas.

Llevar a cabo la puesta en escena del repertorio seleccionado en formato de recital didáctico con un acercamiento accesible y digerible para el público presente.

1.4 Justificación

El presente proyecto tiene como finalidad brindar experiencia interpretativa a cada estudiante de música, enfatizando en aspectos técnicos, estéticos, teóricos e interpretativos del periodo romántico abarcado en el proceso, otorgando herramientas interpretativas para lograr la comprensión de la estética de estos dos compositores.

El impacto que se pretende generar con este proyecto tiene como fuente la búsqueda de conocimientos estéticos e interpretativos que puede motivar en los estudiantes de pregrado de

música de la ciudad de Bucaramanga a profundizar más en estos campos, pues los procesos interpretativos de los estudiantes de licenciatura en música deben ser nutridos con un sentido profundo en relación con la estética interpretativa que se requiere para interpretar con propiedad una obra musical.

El público al cual va dirigido el proyecto engloba a cualquier profesional o estudiante de música de cualquier instrumento, que lleve o no un proceso formal, que desee sumergirse en la estética interpretativa del periodo Romántico a través de los compositores Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin, y en lo posible, que este proyecto sea tomado de ejemplo y/o modelo para futuras investigaciones en este campo.

2. Marco Teórico

2.1 Contextualización Histórica – Siglos XVIII y XIX

2.1.1 *El Clasicismo – Siglo XVIII*

Estrictamente, la historiografía musical considera el Clasicismo como un estilo que dominó la música europea durante medio siglo, entre fines del XVIII y comienzos del XIX. La fecha inicial se suele situar en torno a 1770, cuando Haydn llega a su madurez creativa y Mozart se abre camino como compositor; el final hacia 1820, con las últimas obras de Beethoven (que falleció en 1827) (Guerrero, 2012, p. 92).

Durante el siglo XVIII, y especialmente en el período del clasicismo temprano, se desarrolla el movimiento ideológico que se conoce como Ilustración o, extendido a todo el siglo, Siglo de las luces. La base de este movimiento es la confianza absoluta en la razón, derivada del *racionalismo* del siglo anterior y que pondrá las bases del pensamiento contemporáneo en áreas como la política y la religión, así como en el interés por la ciencia y la filosofía; entre las consecuencias históricas de este movimiento están la Revolución Francesa o la independencia de los Estados Unidos de América. En música, la aplicación del racionalismo producirá formas musicales más ordenadas y regulares, así como la aplicación de principios “clasicistas” (aristotélicos) en la ópera (Guerrero, 2012, p. 93).

Entre 1720 y 1770 la música, tanto vocal como instrumental, va abandonando técnicas anteriores en un afán de “racionalizar” la música y lograr una mayor sencillez; se trata en el fondo de “facilitar” la percepción de la música. Entre los nuevos desarrollos están los siguientes (Guerrero, 2012, p. 94):

- “La forma musical se regulariza, organizándose en semifrases, frases y períodos, normalmente de 2, 4 y 8 compases; a veces se utilizan otras medidas, pero siempre guardando la simetría dentro las partes” (Guerrero, 2012, p. 94-95).
- “Esta estructura se puntúa con cadencias frecuentes, estableciendo una jerarquía en éstas: por ejemplo, la primera frase de un período termina en semicadencia y la segunda en cadencia perfecta” (Guerrero, 2012, p. 95).
- “Como consecuencia, se simplifica el ritmo armónico, muchas veces coincidiendo con la estructura formal de frases y períodos, abandonando así los frecuentes cambios armónicos del barroco tardío” (Guerrero, 2012, p. 95).
- “Para compensar lo anterior, se crean diseños de acompañamiento que desarrollan “melódicamente” los acordes; uno de los más famosos es el llamado *bajo de Alberti*, en referencia al compositor italiano Domenico Alberti” (Guerrero, 2012, p. 95).
- “Frente a la estabilidad armónica se opone la diversidad de afectos, cambiando con frecuencia en una misma obra al modo en que las emociones humanas cambian constantemente” (Guerrero, 2012, p. 95).

Estas características se reflejan en nuevos estilos. Uno de ellos es lo que se llamó en la época estilo galante, cuya característica principal era la sencillez, con melodías cantables y acompañamientos simples. Otro estilo característico fue el llamado estilo sentimental, conocido también con el término alemán *Empfindsamkeit*, centrado en los contrastes afectivos y en la capacidad emocional de la música (Guerrero, 2012, p. 95).

La música instrumental va a despegar definitivamente, para convertirse a final del siglo en el género más importante; la causa de esto está en gran parte en el desarrollo de los conciertos públicos, centrados en obras orquestales, y en la práctica *amateur*, orientada a la música de cámara. En la primera mitad del siglo se inventan nuevos instrumentos que serán imprescindibles a partir del clasicismo, como el piano y el clarinete; por el contrario, otros que habían sido importantes decaen definitivamente en este momento, como el laúd, la viola da gamba y el clave. La orquesta moderna se desarrolla ahora, principalmente en ciudades alemanas (Guerrero, 2012, p. 96).

El estilo de las obras instrumentales es en gran medida un estilo “cantable”, similar al de las arias operísticas de la época, con predominio de la melodía. Muchas formas musicales del período anterior desaparecen: preludio, fuga, suite; mientras que otras van a conocer un desarrollo importante, principalmente la sonata, que será el modelo para toda la música de cámara, y el concierto y la sinfonía en la música orquestal. La estructura de estas formas, así como la de cada uno de sus movimientos, se irá fijando poco a poco hasta crear las grandes formas clásicas hacia 1770 (Guerrero, 2012, p. 96).

Teniendo en cuenta esto, se suele denominar a veces la época clásica como “época de Haydn, Mozart y Beethoven” – o a veces solo los dos primeros, cuando se considera al último como parte del Romanticismo –. Hay muchos otros músicos importantes en este período, como Boccherini, Johann Christian Bach, Cherubini, Clementi, Benda... Sin embargo, los tres grandes suelen “eclipsar” al resto, que quedan en la categoría de “compositores menores” (Guerrero, 2012, p. 105).

Esto se debe en parte al concepto de “genio”, que aparece en el pensamiento ilustrado del XVIII y se convertirá en una de las ideas centrales del Romanticismo: el genio es alguien con capacidades superiores, una especie de intermedio entre el ser humano y la divinidad; en arte, el

genio tiene capacidades creativas inalcanzables para el resto, y por tanto ante su obra solo cabe la admiración. Beethoven, Mozart y Haydn (en este orden) se convirtieron en genios para las generaciones siguientes, y en parte siguen gozando de esta consideración (Guerrero, 2012, p. 105).

2.1.2 El Romanticismo – Siglo XIX

Durante todo el siglo, la corriente musical dominante en Europa es la prolongación de ese estilo clásico, manteniendo las grandes formas (sinfonía, sonata, concierto...) y haciéndolas cada vez más amplias y complejas. Las nuevas generaciones, desde 1810 aproximadamente, irán desarrollando este estilo “postclásico” que se conoce históricamente como Romanticismo musical. El término *romanticismo* surge de la literatura de la época y se utiliza en historia cultural para denominar un movimiento ideológico y estético que tiene lugar en el siglo XIX en toda Europa, aunque con diferente ritmo en cada región. Como tal movimiento, el romanticismo fue relativamente efímero; pero el estilo musical que se asocia a esta corriente perdura a lo largo de todo el siglo, e incluso se prolonga hasta muy avanzado el XX. El Romanticismo musical, por tanto, no coincide en su desarrollo histórico con el literario o el filosófico (Guerrero, 2012, p. 109).

“Al igual que el XVIII es musicalmente un siglo “clásico”, se puede considerar el XIX como “romántico”. Naturalmente, a lo largo del siglo se suceden variantes en el estilo que permiten hablar de varias etapas” (Guerrero, 2012, p. 109):

Romanticismo temprano (hasta 1830). Los primeros rasgos del romanticismo musical aparecen durante la etapa final del clasicismo; hay que tener en cuenta que la música romántica es evolución directa de la clásica, y que la frontera entre ambos estilos es difusa. Algunas obras de Beethoven se consideran frecuentemente como románticas, y algunos músicos más jóvenes de esta etapa se clasifican a veces como clásicos tardíos (Guerrero, 2012, p. 109-110).

“El compositor fundamental de este momento es el vienés Franz Schubert (1797-1828). Destaca también el alemán Carl Maria von Weber (1786-1826)” (Guerrero, 2012, p. 110).

“Romanticismo pleno (1830-1860). Tras la muerte de Beethoven (y también de Schubert y Weber), una nueva generación de músicos, nacidos ya en el siglo XIX, consolida los rasgos del estilo musical romántico” (Guerrero, 2012, p. 110).

“A esta generación pertenecen el francés Hector Berlioz (1803-1869), los alemanes, Felix Mendelssohn (1809-1847) y Robert Schumann (1810-1856), el polaco Fryderyk Chopin (1810-1849) o el húngaro Franz Liszt (1811-1886)” (Guerrero, 2012, p. 110).

Romanticismo tardío (1860-1890). A veces se hace referencia a esta etapa como *segundo romanticismo*. Las características musicales son en general similares a las del período anterior, con la lógica evolución. Las diferencias radican más en la consolidación del repertorio clásico, con el que ahora tienen que competir los compositores, la profesionalización cada vez mayor de los intérpretes y orquestas, y la influencia en la música de ideologías nuevas como el *nacionalismo*, que dará lugar a diversas escuelas nacionales (Guerrero, 2012, p. 110).

Son decenas los músicos importantes de este período: en el ámbito germánico destaca Johannes Brahms (1833-1897); en la escuela checa, Antonín Dvořák (1841-1904); en Rusia, junto al más cosmopolita Pyotr Chaikovski (1840-1893), los nacionalistas Modest Mussorgski (1839-1881) o Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) (Guerrero, 2012, p. 110).

En esta etapa desarrollan también algunas de sus obras más importantes músicos de la etapa anterior, como Franz Liszt o Richard Wagner (1813- 1883), autor de óperas, pero con una gran influencia en la música sinfónica y en la estética musical del momento (Guerrero, 2012, p. 110).

Posromanticismo (a partir de 1890). Los músicos que comienzan su carrera hacia 1890 parten de los presupuestos de la música romántica, aunque muchos van a plantear nuevas

propuestas musicales que conducen a la música contemporánea; la mayoría son músicos a mitad de camino entre lo romántico y lo contemporáneo, pero algunos de ellos se mantendrán más ligados a la estética romántica, que se prolonga así hasta mediados del XX (Guerrero, 2012, p. 110).

“A esta generación pertenecen el austríaco Gustav Mahler (1860-1911), el español Isaac Albéniz (1860-1909), el francés Claude Debussy (1862- 1918), el alemán Richard Strauss (1864-1949) o el finlandés Jean Sibelius (1865-1957)” (Guerrero, 2012, p. 111).

“Características musicales. El romanticismo musical consiste en una prolongación del estilo clásico, llevado hasta los límites de sus posibilidades formales y armónicas. Esto se puede sintetizar en los siguientes puntos” (Guerrero, 2012, p. 111):

Desarrollo armónico. El sistema tonal consolidado a principios del XVIII permitía el cambio de tonalidad gracias a los procedimientos de modulación. Durante el XIX, estos procedimientos se amplían y se llevan al límite, permitiendo la modulación a tonalidades lejanas. A veces la modulación es tan compleja que no hay certeza de en qué tonalidad se está durante muchos compases. Es importante también el uso del cromatismo, es decir, de la utilización de los semitonos cromáticos como medio de cambio de tonalidad y a veces como medio de suspensión de la tonalidad, para mantener la ambigüedad (Guerrero, 2012, p. 111).

“Por otra parte, surgen nuevos acordes que crean sonoridades nuevas: junto a las tríadas y séptimas clásicas, se utilizan todo tipo de acordes de séptima (especialmente la séptima disminuida) y nuevos acordes por acumulación de terceras (novena, undécima...)” (Guerrero, 2012, p. 111).

Desarrollo instrumental y orquestal. La orquesta se amplía con la inclusión por un lado de instrumentos nuevos (tuba, contrafagot...) y por otro por la ampliación del número de instrumentistas: si en tiempos de Haydn una orquesta estaba formada por unos veinte músicos, a

finales del XIX la orquesta habitual supera los cien músicos, y con frecuencia se exigen formaciones mucho mayores (Guerrero, 2012, p. 111).

El timbre pasa a ser un elemento de gran importancia en la música orquestal y de cámara, por lo que los instrumentos de viento y de percusión aumentan su presencia no solo numérica sino funcional, convirtiéndose en solistas muchas veces (Guerrero, 2012, p. 111).

Virtuosismo. El auge del concierto público lleva a la moda de los intérpretes virtuosos, capaces de grandes exhibiciones de enorme dificultad. Esto influye en la composición de numerosas piezas de lucimiento, tanto para instrumentos solos como acompañados de orquesta. Muchos compositores fueron en principio famosos virtuosos, como los pianistas Chopin y Liszt (Guerrero, 2012, p. 111-112).

Música absoluta y música programática. La ideología romántica presentaba la música como la más importante de las artes, por su capacidad expresiva abstracta no ligada a ideas o imágenes, sobre todo en el género instrumental. Esto lleva a una utilización de la música de tipo formalista, centrada en sí misma, en sus procedimientos y estructuras, tendencia que se conoce como “música absoluta” (Guerrero, 2012, p. 112).

Pero al mismo tiempo, el afán romántico de unión de las artes lleva a identificar la música con elementos de la literatura o las artes plásticas, a veces a través de títulos evocadores, pero también con la adición de un “programa” a la obra musical, que habitualmente es un argumento literario, pero puede ser también un poema, una serie de reflexiones, una descripción... (Guerrero, 2012, p. 112).

Características estéticas. Las diferencias entre el estilo clásico y el romántico son más notables en el aspecto estético que en el formal. La música del siglo XIX está profundamente unida a las ideologías que se desarrollan en ese siglo, y que pueden manifestarse tanto en el aspecto

“programático” de algunas obras como en elementos puramente formales (melódicos, armónicos, tímbricos...) (Guerrero, 2012, p. 112).

La ideología fundamental de la época es el Romanticismo, que surgió en principio como movimiento literario entre ciertos jóvenes alemanes de finales del XVIII, de la generación de Beethoven. El auge del Romanticismo se sitúa en torno a 1830 y, aunque sus aspectos literarios e ideológicos van desapareciendo en la segunda mitad del siglo, el romanticismo musical se mantiene hasta más allá de 1900 (Guerrero, 2012, p. 112).

Las características estéticas principales del Romanticismo son estas: Individualismo. El sujeto individual se coloca en el centro del pensamiento romántico, lo que conduce a considerar el arte como expresión de la personalidad del autor o intérprete; esta idea, tan habitual ahora, no existía en las épocas artísticas anteriores, en que el artista expresaba grandes ideas colectivas (religión, monarquía...) o trataba de mostrar las creaciones naturales o humanas. A partir del Romanticismo, el compositor y el intérprete utilizarán la música como manifestación de sí mismos (Guerrero, 2012, p. 112-113).

“Sentimentalismo. Los románticos sitúan las emociones por encima de las ideas, con lo que la expresión artística, concebida tal como se indica en el punto anterior, se centrará sobre todo en transmitir sentimientos y emociones” (Guerrero, 2012, p. 113).

Exaltación de lo anómalo. Los románticos, a diferencia de los clásicos, prefieren todo aquello que se sale de lo normal: la tormenta frente a la calma, lo irregular frente a lo regular, lo irracional frente a lo racional... En música, esto se refleja en la preferencia por los acordes «ambiguos», la asimetría formal, las modulaciones repentinas... (Guerrero, 2012, p. 113).

Nacionalismo. El nacionalismo romántico es consecuencia de lo expuesto en el punto anterior. Frente a las grandes ideas colectivas, propias de los imperios, los románticos ponen el

acento en lo que hace diferente a una comunidad, lo que la constituye en «nación» distinta de las demás. Al margen de su influencia en los movimientos políticos y las revoluciones de la época (en las que participaron, de forma directa o indirecta, muchos músicos), el nacionalismo se refleja en música en el interés por la canción popular, que se consideraba “esencia del pueblo”, y de la que se extraerán melodías y ritmos, pero también procedimientos modales y armónicos (Guerrero, 2012, p. 113).

2.2 La Técnica Interpretativa de Beethoven y Chopin

2.2.1 Ludwig Van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827) fue un compositor alemán de música clásica y romántica, y es considerado como uno de los mejores músicos de la historia. Famoso sobre todo por sus nueve sinfonías, conciertos para piano, sonatas para piano y cuartetos de cuerda, Beethoven fue un gran innovador y muy probablemente el compositor más influyente de la historia de la música (Cartwright, 2023, julio 05).

Ludwig van Beethoven nació en Bonn (Alemania) el 16 de diciembre de 1770. Su abuelo era el director de música (*Kapellmeister*) del arzobispo elector de Colonia en Bonn y su padre, Johann van Beethoven (1740-1792), trabajaba en la misma corte como instrumentista y cantante tenor. La madre de Ludwig era jefa de cocina en el palacio. Ludwig solo tuvo otros dos hermanos supervivientes, Caspar Anton Carl (nacido en 1774) y Nikolaus Johann (nacido en 1776). El padre de Ludwig tenía mucho interés en que su hijo desarrollara sus evidentes dotes musicales, pero se excedió de tal manera que su hijo mayor pasaba tanto tiempo practicando con el piano que no le quedaba mucho tiempo para todas las demás cosas que los niños necesitan aprender para convertirse en adultos funcionales. Johann era violento y alcohólico, así que no se podía hacer mucho contra sus deseos (Cartwright, 2023, julio 05).

La educación musical de Ludwig continuó en la corte de Colonia a partir de 1779 bajo la tutoría del organista y compositor Christian Neefe (1748-1798). Ludwig logró una gran impresión, y fue nombrado organista asistente de la corte en 1781, y al año siguiente, clavecinista de la orquesta de la corte. Los trabajos de Ludwig, que ya componía sus propias piezas, fueron catalogados por su maestro y en 1782 se publicó un conjunto de variaciones para teclado. En 1783 se publicaron tres de sus sonatas para piano. Ludwig dedicó sus sonatas al Elector, y aunque murió ese mismo año, el siguiente Elector consideró oportuno mantenerle en la orquesta de la corte (Cartwright, 2023, julio 05).

En 1787, Ludwig estaba listo para viajar a Viena, donde recibió clases de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Sin embargo, cuando su madre enfermó, se vio obligado a regresar a casa tras solo dos semanas. Por desgracia, Ludwig no consiguió regresar a Bonn antes de que su madre muriera, probablemente de tuberculosis. En 1789, Johann van Beethoven se había sumido en el alcoholismo y la tristeza, por lo que Ludwig se vio obligado a asumir la responsabilidad de los asuntos de su familia, lo que incluía controlar la mitad del salario de su padre. Una segunda oportunidad de aprender de un maestro llegó en 1792, cuando obtuvo un permiso para estudiar con Joseph Haydn (1732-1809), que también se encontraba en Viena. Tanto la música de Mozart como la de Haydn influyeron en Beethoven en la primera etapa de su carrera como compositor, al igual que la orientación de otro maestro, Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), sobre todo en lo referente al contrapunto (Cartwright, 2023, julio 05).

“Beethoven se labró rápidamente una reputación en Viena, que era entonces la capital musical de Europa, por ser un gran improvisador” (Cartwright, 2023, julio 05).

Al igual que su padre, a Beethoven le resultaba difícil resistirse al alcohol. Su gran pasión, además de la música, era la naturaleza. Como escribió en una carta la condesa Therese von

Brunsvik: “le encantaba estar a solas con la naturaleza, hacer de ella su única confidente” (Osborne). El propio Beethoven dijo una vez: “Quiero más a un árbol que a un hombre” (*ibid*); incluso una vez se negó a alquilar una casa cuando vio que no había árboles en los alrededores (Cartwright, 2023, julio 05).

Un periódico hablaba del estilo pianístico de Beethoven en los siguientes términos: “Es muy admirado por la velocidad de su interpretación, y asombra a todo el mundo por la facilidad con que domina las mayores dificultades” (Wade-Matthews, 333, citado por Cartwright, 2023, julio 05).

El método de Beethoven para escribir música nueva era “sorprendentemente diferente al de sus predecesores, ya que realizaba una gran cantidad de borradores y bocetos para cada obra. Aunque muchos de estos bocetos se desecharon o se perdieron, se conserva un gran número, probablemente unas 10.000 páginas en total, con casi todas sus obras representadas” (Sadie, 164-5, citado por Cartwright, 2023, julio 05).

Puede que Beethoven fuera descuidado en sus hábitos personales, pero era meticuloso cuando se trataba de escribir su música; revisaba todas sus obras publicadas y enviaba con frecuencia correcciones a los editores, exhortándoles a asegurarse de que los impresores pudieran todos los puntos en los lugares correctos (Cartwright, 2023, julio 05).

Entre 1799 y 1801 escribió la sonata para piano *Pathétique*, la sonata para piano *Claro de luna* (nombre acuñado después de que un crítico escribiera que la música le recordaba a la luz de la luna sobre el lago de Lucerna). La sonata Claro de Luna está dedicada a la condesa Giulietta Guicciardi (Cartwright, 2023, julio 05).

Para muchos críticos y melómanos, la música de Beethoven refleja su vida: “Lo que su música transmite es una inmensa capacidad para superar la desgracia y el sufrimiento y una

sensación de reposo y calma cuando la lucha ha terminado” (Arnold, p. 196, citado por Cartwright, 2023, julio 05).

La obra de Beethoven rompió con el equilibrio de clasicismo. Sus piezas eran más libres y energéticas, lo que influyó en los compositores del romanticismo que buscaban expresar sentimientos más subjetivos. Una de las contribuciones más importantes fue desarrollar grandes composiciones a partir de una estructura musical breve, conocida como motivo melódico, que desarrollaba a lo largo de la pieza (Ros, 14 de diciembre de 2020).

El célebre historiador de la música D. Arnold resume la influencia del compositor en todos los que le siguieron: “Muchos compositores siguieron su ejemplo introduciendo un coro en una sinfonía, basando una sinfonía en un programa, enlazando movimientos temáticamente, abriendo un concierto sin un *ritornello* orquestal, ampliando las posibilidades de la estructura tonal dentro de un movimiento o una obra, introduciendo nuevos instrumentos en la orquesta sinfónica, etc.... sacó la música de su papel de mero entretenimiento e hizo de la música no el sirviente de la observancia religiosa, sino su objeto” (Arnold, p. 196, citado por Cartwright, 2023, julio 05).

2.2.2 Frédéric Chopin

Frédéric Chopin (1810-1849) fue un compositor y virtuoso polaco famoso por su música para piano solo. La obra de Chopin contribuyó a hacer del piano el instrumento más popular del siglo XIX. El estilo pianístico de Chopin, de gran énfasis en las notas sueltas y las abruptas variaciones de velocidad supuso una ruptura con la forma tradicional de tocar el piano. Lo que lo convertiría en uno de los grandes compositores del Romanticismo (Cartwright, 2023, mayo 11).

Las composiciones de Chopin, sobre todo su estilo a menudo idiomático y completamente moderno, tanto en lo que respecta a las teclas como a los pedales, juegan con las emociones del oyente e influyeron en muchos compositores posteriores, desde Franz Liszt (1811-1886) hasta

Sergei Rachmaninoff (1873-1943). Chopin fue descrito por el famoso pianista del siglo XX Artur Schnabel (1878-1951) como "el primer compositor que hizo cantar al piano" (Siepmann), y ésta fue quizá su mayor contribución a la historia de la música; es decir, dejar atrás las viejas convenciones y liberar todo el potencial del piano como instrumento verdaderamente versátil (Cartwright, 2023, mayo 11).

Su estilo de composición lo resume J. Samson en las siguientes observaciones de su ensayo sobre Chopin en *The New Oxford Companion to Music*: "Sus composiciones rara vez se aventuraron más allá del mundo del piano, ya que extrajo gran parte de su inspiración directamente de la exploración de sus sonoridades, traduciendo a su lenguaje idiomático gestos extraídos de la literatura sinfónica y operística, así como de materiales populares y folclóricos" (Samson, p. 378, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

El pianista impresionó con su nuevo estilo de interpretación y su habilidad para la improvisación. Samson resume el talento del pianista de la siguiente manera: "Los testimonios contemporáneos de su interpretación subrayan su calidad lírica y fluida, la notable delicadeza de su toque y la sutileza de sus matices dinámicos y de su pedaleo" (Samson, p. 378, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

Chopin adoptó la forma musical del "nocturno" (piezas cortas de un solo movimiento destinadas a crear la calma y estimular la reflexión), creada por primera vez por el compositor irlandés John Field (1782-1837). Chopin embelleció el formato del nocturno para hacerlo mucho más expresivo. Otra fuerte influencia, que se aprecia mejor en los Nocturnos, procede del estilo de canto ligero y melódico, conocido como *bel canto*, popular en las óperas italianas del siglo XIX, como explica aquí el historiador J. Siepmann: "Se dio cuenta de que para que las melodías de piano tuvieran la flexibilidad y la expresividad de las líneas vocales, tendrían que "respirar" según

principios similares. Al poner en práctica esta percepción, ayudado por los pedales y un uso muy individual de la armonía, creó un tipo de melodía totalmente nuevo” (Siepmann, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

Chopin incorporó repetidamente a su obra elementos de las danzas populares polacas, como la animada mazurca y la rápida polonesa. Puede que fuera una estrategia deliberada para promover la cultura de Polonia en una época en la que la existencia del país estaba seriamente amenazada por las potencias extranjeras. Las melodías y los ritmos de la música folclórica polaca son más evidentes en los finales de sus conciertos para piano. Chopin se alejó ocasionalmente de su querido piano y compuso piezas para flauta y violonchelo. También exploró el vals, aunque lo idealizó y no lo utilizó para bailar (Cartwright, 2023, mayo 11).

El estilo maduro de composición de Chopin, que podría describirse inadecuadamente como música “ligera” para piano, queda definido de manera más específica por Samson en los siguientes términos: “... un marcado refinamiento del detalle dentro de la melodía predominante y la textura del acompañamiento, que a menudo implica una sutil mezcla de “contrapunto” de motivos fragmentarios, melódicos, rítmicos y texturales...patrones figurativos que implican una fuerte base armónica mientras que al mismo tiempo permiten que los elementos lineales-melódicos emerjan a través del patrón...texturas cada vez más unidas e intrincadas...(y una) preferencia por esquemas formales unitarios; a menudo u único impulso de partida y retorno” (Samson, 378-9, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

Bruni, S. (2022) menciona: “El sentimiento (czucie) constituye ante todo su cualidad principal, el toque de cada tecla es en él la entonación del corazón, su interpretación está llena de sentimiento y expresión” (p. 60).

Bruni, S. (2022) señala que “la música chopiniana, además del tacto y el sonido generalmente considerados delicados y ligeros, es quizás una operación excesivamente libre con el ritmo” (p. 60).

Debussy dedicó sus 12 estudios a la memoria de Chopin, y el compositor francés dijo en una ocasión que “Chopin es el más grande de todos nosotros, porque a través del piano solo, lo descubrió todo” (Siepmann, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

La obra de Chopin sigue siendo inmensamente popular, conectando emocionalmente con audiencias mucho más allá de su propia época. Como señaló Oscar Wilde (1854-1900): “Después de tocar a Chopin, me siento como si hubiera estado llorando pecados que nunca cometí y lamentando tragedias que no eran mías” (Thompson, 112, citado por Cartwright, 2023, mayo 11).

2.3 ¿Qué es y qué implica ser Intérprete?

(...) el intérprete musical es aquella persona que interpreta una obra musical. Simple (y un tanto redundante) en apariencia. Pero ¿qué es interpretar? Aquí nos encontramos con un término que tiene múltiples definiciones y que ha sido objeto de estudio en la hermenéutica; ese arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación aquello que no es comprensible de un modo inmediato (Gadamer 1996, 57, citado por González, 2019, p. 117).

Sobre el significado de interpretar podríamos remitirnos a las extensas reflexiones que Gadamer ha hecho al respecto y comenzar por la propia palabra alemana a la que se traduce, *deuten*, que significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solo en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos. Deducimos, pues, que interpretar no es dar una respuesta concreta, ya que, precisamente, solo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello,

por tanto, que sea ambiguo, “multívoco” (Gadamer 1996, 75-76, citado por González, 2019, p. 117).

Cuando hablamos del término “explicar”, se entiende que toda explicación tiene su naturaleza en la incompreensión. Es decir, todo hecho, acción, texto u obra que no sea del todo comprendida a priori va a necesitar de una explicación. Dependiendo de la fuente u origen emisor de la cual venga dicha explicación, podrá alterar el sentido o mensaje que llegue al receptor (dado su grado de subjetividad y el empleo de las palabras/sonidos/imágenes de manera personal) y, por consiguiente, quedará siempre abierto a la interpretación. Pero, además, cuando hablamos de arte (o de expresiones artísticas de cualquier tipo), asumimos que la multiplicidad de significados es la principal característica por la que la obra de arte necesita una interpretación (y no solo por su incompreensión). En la música, es más que evidente la necesidad de la interpretación para poder materializar el mensaje del autor; la idea musical que este pretende imprimir en la partitura. Debido a su naturaleza inmaterial y utilización de signos “no lingüísticos” para su representación, la codependencia entre compositor e intérprete es innegable (González, 2019, p. 117).

(...) podría indicarse que el ejecutante del que Stravinsky habla sería aquel que traduce el material que tiene ante él y el intérprete, además de dicha traducción, muestra, hace visible y tiñe de cierta subjetividad (fundamentada) el mensaje del texto musical. Es en el segundo tipo de músico en el que encontramos la función hermenéutica del intérprete. Esa subjetividad fundamentada es la que marca la diferencia, existe antes que el sonido mismo. Es un trabajo previo a la emisión del mensaje musical y por defecto previo a su recepción (González, 2019, p. 117-118).

Definir la situación actual de la interpretación tiene la dificultad de ser abordada desde la contemporaneidad y la falta de distancia o perspectiva nos ponen la tarea aún más difícil. La

función hermenéutica del intérprete ha cambiado y demanda una revisión en las instituciones musicales para poder comprender las nuevas necesidades de la interpretación musical. La clara delimitación de funciones que existía al principio de este artículo sobre el trabajo del intérprete termina con líneas difuminadas, si no borradas, que no dejan más que preguntas abiertas, pendientes de un más amplio análisis y reflexión (González, 2019, p. 126).

3. Metodología

3.1 Análisis Morfológico y Armónico del Repertorio

3.1.1 Sonata N°14 en C#m, Op. 27 N°2

A la sonata n°14 en do sostenido menor, Op. 27 n°2, se le conoce más como “claro de luna”. Este apodo se remonta a la década de 1830, cuando el poeta romántico alemán Ludwig Rellstab publicó una reseña en la que comparó el primer movimiento de la pieza con un barco flotando a la luz de la luna en el lago de Lucerna en Suiza . Beethoven dedicó la obra a la condesa Giulietta Guicciardi, una aristócrata de 16 años que fue su alumna durante un breve tiempo (Schwarm, 5 de abril de 2024).

Esta sonata se caracteriza por ser casi una fantasía, ya que se aparta ligeramente de los esquemas tradicionales de la sonata clásica, convirtiéndose en un híbrido que surge de la combinación de estas dos formas musicales.

(colocar en el glosario las palabras que expresan en la música el tipo de velocidad en una pieza, la forma sonata) La sonata clásica inicialmente constaba de tres movimientos: un “allegro”, como primer movimiento; un “andante” o “largo”, como segundo; y un “allegro” o “presto” como tercero. Pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos: el primero, un “allegro”, un movimiento rápido que comúnmente estaba en forma sonata; el segundo, un “adagio”, “lento”, “largo” o “andante”, en forma de lied; el tercer movimiento, a menudo presentado como una danza, aparece en ocasiones en forma de minueto o scherzo; y en el cuarto movimiento, nuevamente un “allegro”, en forma rondó-sonata.

La fantasía es una forma musical libre que se caracteriza por su naturaleza improvisatoria e imaginativa, priorizando la creatividad sobre una estructura temática rígida. De esta forma, le

permite al compositor una mayor expresividad musical relajando las restricciones inherentes a otras formas tradicionales más rígidas, como la sonata o la fuga.

De esta manera, la sonata Op. 27 “Casi una Fantasía” nace de la combinación de estas formas musicales. Dando como resultado: un primer movimiento en “*adagio sostenuto*” en forma primaria; un segundo movimiento en “*allegretto*” a manera de minueto o scherzo; y un tercer movimiento en “*presto agitato*” en forma sonata. En consecuencia, este híbrido conserva ciertos elementos de la sonata clásica en cuanto a la cantidad de movimientos, pero desafía la manera en la que está estructurada y organizada, dejando de lado el orden en el que deben permanecer los movimientos para centrarse en su desarrollo expresivo (ver anexo tabla 1).

3.1.1.1 Primer movimiento – Adagio sostenuto. El primer movimiento de esta sonata se encuentra escrito en forma primaria simple o monotemática con ciertas semejanzas a un preludio, en compás partido y en la tonalidad de do sostenido menor.

La forma primaria simple es aquella estructuración y desarrollo de un único tema durante toda la pieza. Presenta pequeñas variaciones en su tema principal sin llegar a ser demasiado contrastantes.

Este movimiento presenta un patrón de acompañamiento basado en arpeggios ascendentes con ritmo de tresillos de corchea y un bajo doblado a dos octavas con ritmo de redondas, blancas y negras. Su melodía principal consta de una corchea con puntillo más una semicorchea, seguido de una blanca. Su patrón de acompañamiento se mantiene sin interrupción a lo largo de toda la pieza generando un solemne himno fúnebre (ver anexo tabla 1).

3.1.1.2 Segundo movimiento – Allegretto. Su segundo movimiento está en forma ternaria compuesta, en un compás de tres cuartos y en la tonalidad de re bemol mayor. Es un minueto con

trío de carácter bastante apacible y sereno, lo que contrasta notablemente con el siguiente movimiento.

La forma ternaria es una estructura musical compuesta por tres secciones distintas, siguiendo un patrón de repetición a gran escala A-B-A. Consiste en una sección inicial (A), una sección contrastante en el medio (B), y luego un retorno al material de la sección inicial (A). Mientras que la forma ternaria compuesta, que es el caso de este movimiento, es aquella que presenta de igual manera tres secciones principales con la diferencia de que al menos una de ellas se subdivide en dos o más secciones.

En la sección A, tanto la mano derecha como la izquierda, presentan gran similitud en el ritmo melódico y armónico, y cuando no, es porque la melodía se encuentra sincopada; en contraste con la sección B (Trío), que la melodía se encuentra gran parte en síncope doblada a dos octavas, y la mano izquierda mantiene una nota pedal junto con una blanca con puntillo que cambia en cada compás. Luego de esto, la pieza finaliza con la repetición de la sección A (ver anexo tabla 1).

3.1.1.3 Tercer movimiento – Presto agitato. El tercer y último movimiento está en la tonalidad inicial (C#m), en compás de cuatro cuartos y en forma sonata.

“Los elementos básicos de la forma sonata son tres: exposición, desarrollo y recapitulación, en los que se establece, explora o amplía y reafirma el tema musical” (Jacobson, 20 de diciembre de 2023). La exposición se compone de dos secciones (A y B), una en la tonalidad principal y la otra en la dominante o en su relativo. En el desarrollo se toma como objetivo discutir y resolver los conflictos de tonalidad y temática que ha planteado la exposición (Jacobson, 20 de diciembre de 2023). Y la recapitulación “marca el final del argumento principal y el comienzo de la síntesis final para la cual ese argumento ha preparado la mente del oyente” (Jacobson, 20 de diciembre de 2023).

Beethoven en este movimiento presenta arpeggios y escalas a gran velocidad, acompañados de un hábil juego de preguntas y respuestas entre ambas manos. Durante la exposición, Beethoven presenta tres temas (A, B y C), el primero en la tonalidad de do sostenido menor, y los otros dos en sol sostenido menor. En el desarrollo, reúne dos temas principales (A y B), ambos en fa sostenido menor. En la recapitulación, regresa a los temas principales (A, B y C), en la tonalidad de do sostenido menor para finalmente presentar un puente que conduce hacia la coda (ver apéndice tabla A1).

3.1.2 Chopin, Nocturno Op.15 N°1 en F

Un nocturno es una pieza de carácter breve para piano que evoca algún aspecto de la noche, desde la melancolía hasta la añoranza. La mano izquierda toca acordes rotos como acompañamiento de la melodía de la mano derecha, a menudo de estilo vocal. Aunque las exigencias técnicas son sencillas, los nocturnos están abiertos a la expresión del pianista para que se entretenga o añada un toque a una frase, lo que hace que su carácter nocturno sea de ensueño

Este nocturno es el primero del conjunto de tres nocturnos op. 15, para piano solo, escritos por Frédéric Chopin. Se encuentra en forma ternaria compuesta (A, B y A), en un compás de tres cuartos y en la tonalidad de fa mayor. La primera sección (andante cantabile), en fa mayor, presenta una melodía sencilla sobre un patrón de tresillos descendentes en la mano izquierda, pasando de un tema tranquilo a un segundo tema tormentoso antes de resolverse pacíficamente. La sección central, en fa menor, contrasta notablemente con el tema inicial; es rápida y dramática (con fuoco) y utiliza una textura de notas dobles desafiantes en la mano derecha en disposición de sextas. Luego, regresa a la tranquilidad del tema A, anexando pequeñas variaciones y finalizando con una pequeña coda de dos compases (ver apéndice tabla B1).

3.1.3 Chopin, *Balada N°1 en Gm Op.23*

La famosa balada n°1 de Frédéric Chopin es, sin duda, una de las obras más hermosas y desafiantes de la literatura pianística. Esta balada es una forma musical libre por secciones escrita en la tonalidad de sol menor; aunque este en dicha tonalidad, no es sino hasta el compás ocho que nos presenta sólidamente su centro tonal.

La estructura de esta balada se puede organizar de la siguiente manera: comenzado con la introducción elaborada en un compás de cuatro cuartos sobre un acorde napolitano (Ab) en primera inversión que va desde el compás uno hasta el siete con una indicación de tempo en “*largo*”; luego tenemos el tema A plasmado en sol menor y en compás de seis cuartos, que va desde el compás ocho hasta el sesenta y siete. Un tema, con carácter dramático y apasionado, que produce una atmósfera de turbulencia y agitación; después, en el compás sesenta y ocho aparece el segundo tema (B) en mi bemol mayor. Este tema es mucho más lírico y cantabile que el primero, ofreciendo un respiro melódico y emocional en la pieza. Su intervención finaliza en el compás noventa y tres, que es cuando el tema A reaparece en el compás noventa y cuatro, pero en una tonalidad distinta (Am) y modificado, hasta el compás ciento cinco. En esta ocasión, el tema A es tomado como puente para ir nuevamente al tema B, pero variado; posteriormente, en el compás ciento treinta y ocho, se encuentra el tema C, una sección bastante enérgica y juguetona; luego, Chopin retoma los dos temas principales (A y B) en sus tonos originales, aunque en orden inverso; finalmente, en el compás doscientos seis, un acorde imponente introduce la coda, con la indicación de “*presto con fuoco*”, donde la armonía napolitana vuelve a surgir. La balada alcanza su clímax con una coda poderosa, en la que los motivos temáticos presentados anteriormente alcanzan una resolución intensamente apasionada, brindando un cierre emotivo y poderoso a la obra.

Sin duda es una de las obras de la literatura pianística más grande y hermosa en cuanto a expresión de emociones, técnica y madurez musical. Además, su riqueza musical revela una madurez artística que trasciende las barreras del tiempo, asegurando su lugar entre las obras más veneradas y atemporales del repertorio pianístico (ver apéndice tabla C1)

3.1.4 Chopin, *Preludio Op.28 N°7 en A*

Un preludeo es una pieza musical breve, utilizada durante el Barroco y el Clasicismo como introducción a los movimientos sucesivos de una obra, que usualmente eran más largos y complejos. Aunque el término “preludeo” generalmente se refiere a una pieza introductoria, los preludeos de Chopin son ya piezas completas por sí mismas, hechas todas y cada una de ellas para comunicar una idea o un sentimiento.

El preludeo Op. 28 n°7 en A mayor hace parte del conjunto de veinticuatro preludeos que conforman el Op. 28 del compositor polaco. Este está escrito en tres cuartos y en forma primaria simple con una indicación de tempo en “andantino”. Su inciso principal, que abarca prácticamente todo el preludeo, está basado en una negra, seguido de una corchea con puntillo más una semicorchea, dos negras y una blanca. Curiosamente, este preludeo siempre presenta una apoyatura en la primera nota de la melodía de los compases impares. El carácter de este preludeo es sereno y tranquilo con un toque melancólico (ver apéndice tabla D1).

3.1.5 Chopin, *Fantasía Impromptu Op.66 en C#m*

Anteriormente, explicamos que la fantasía es una forma musical libre que se caracteriza por su improvisación e imaginación. En este caso, la Fantasía Impromptu de Chopin, presenta una combinación entre la forma musical “fantasía” y el estilo “impromptu”. Un impromptu es una composición musical de forma libre con el carácter de una improvisación “*ex tempore*”, normalmente para un instrumento solista, como el piano.

La fantasía impromptu de Chopin Op. 66 está escrita en forma ternaria compuesta, en compás partido y en la tonalidad de do sostenido menor. La pieza comienza con una breve introducción de cuatro compases, estableciendo su centro tonal, para luego, en el compás cinco, exponer el inciso principal de la obra. En la pieza abundan las polirritmias: la mano derecha toca semicorcheas, mientras que la mano izquierda ejecuta tresillos. El tempo inicial indicado es “*allegro agitato*”, y más tarde, al modular a re bemol mayor, se transforma en “*moderato cantabile*”.

El tema A comprende desde el compás cinco hasta el cuarenta, donde se divide en tres subsecciones (a1, a2 y a3); todo el tema (A), se encuentra en la tonalidad de do sostenido menor. Luego presenta un puente que conduce hacia el tema B. El segundo tema se encuentra en la tonalidad de re bemol mayor, el equivalente enarmónico de do sostenido mayor, donde se divide en dos subsecciones (b1 y b2) que se repiten. Posteriormente, Chopin retoma el tema A sin variarlo, para finalmente exhibir la coda a partir del compás ciento diecinueve hasta el ciento treinta y ocho.

La fantasía impromptu toma muchos de sus elementos armónicos y tonales de la sonata “Claro de Luna” de Beethoven, especialmente del tercer movimiento, que también está en do sostenido menor. Uno de los elementos que toma, aparece en la coda del tercer movimiento, en el compás ciento ochenta y seis, donde Chopin lo incorpora explícitamente en la segunda blanca del séptimo compás de su fantasía impromptu.

El tema B de la fantasía impromptu y el segundo movimiento de la sonata “Claro de Luna” están en re bemol mayor. El primer y el tercer movimiento están en do sostenido menor, al igual que la tonalidad del tema principal del impromptu (ver apéndice tabla E1).

3.1.6 Chopin, *Preludio Op.28 N°20 en Cm*

El Preludio Op. 28, No. 20 es una de las veinticuatro piezas que conforman el conjunto de preludios Op. 28 de Chopin. Durante el período romántico, el preludio se consolidó como una forma musical independiente, especialmente para piano, gracias a compositores como Rajmáninov, Debussy y Chopin. Los preludios suelen caracterizarse por un continuo “*ostinato*” en el fondo, que puede ser de naturaleza rítmica o melódica. En el caso del Preludio Op. 28, No. 20, esta característica persiste, añadiendo una capa de profundidad y cohesión a la obra. Se encuentra escrito en forma primaria simple, en compás de cuatro cuartos, en la tonalidad de do menor con una indicación de tempo en “*largo*”. Su principal inciso consta de dos negras, seguido de una corchea con puntillo más una semicorchea y una negra, siendo este, el único patrón que se presenta a lo largo de toda la pieza. No es de extrañarse que a este preludio lo conozcan como el “Preludio Funerario”, ya que evoca una sensación de pesar y tristeza, como si estuviera expresando un lamento (ver apéndice tabla F1).

3.1.7 Chopin, *Estudio Op.25 N°11 en Am*

El estudio Op. 25 n°11, a menudo denominado “Viento de invierno”, es un estudio técnico para piano solo compuesto por Frédéric Chopin, se encuentra escrito en compás partido, en forma primaria simple en la tonalidad de la menor. Este estudio es considerado como una de las obras más desafiantes y virtuosas del repertorio pianístico en cuanto a su dificultad técnica, control y precisión y demanda expresiva. Es ampliamente reconocido por su extrema dificultad técnica. Los rápidos arpeggios y escalas en la mano derecha, junto con los desplazamientos y acordes amplios en la mano izquierda, requieren una técnica excepcional y una gran destreza. Generalmente el tema principal se desarrolla con una escala cromática descendente mientras se va pulsando, con la

misma mano (derecha), las notas del acorde principal. La obra se caracteriza por su notable dramatismo y su vigor.

La pieza inicia con una introducción breve de cuatro compases donde en los dos primeros nos presenta el tema principal con dinámica en “*p*” e indicación en “*lento*”; luego, en el compás tres y cuatro, la melodía vuelve a manifestarse, pero esta vez acompañada por un grupo de acordes en dinámica “*pp*”, generando una atmósfera de serenidad. Sin embargo, no es sino hasta el compás cinco que la calma termina. El estudio presenta un gran tema A que se divide en tres subsecciones contrastantes. La primera subsección (a1) va desde el compás cinco hasta el veintidós, presentando la melodía en la mano izquierda en la tonalidad de la menor; la segunda subsección (a2) parte desde el compás veintitrés hasta el cuarenta, presentando la melodía nuevamente en el bajo pero en la tonalidad de mi menor; luego, la tercera subsección (a3) abarca desde el compás cuarenta y uno hasta el sesenta y ocho, exponiendo la melodía principal, en esta ocasión, en la mano derecha momentáneamente y en la tonalidad de mi menor para, en posteriores compases, modular a mi bemol mayor; después, presenta la primera subsección pero variada (a1’) a partir del compás sesenta y nueve hasta el ochenta y seis en la tonalidad de la menor; y finalmente, la coda aparece en el compás ochenta y siete hasta el noventa y seis recapitulando nuevamente el tema principal en la tonalidad inicial (Am) (ver apéndice tabla G1).

3.2 Análisis Interpretativo del Repertorio

3.2.1 Sonata N°14 en C# menor, Op. 27 N°2

3.2.1.1 Primer Movimiento.

Figura 1. *Inicio de la obra*



Nota. El primer movimiento del “Claro de Luna” de Beethoven, inicia con una breve introducción de cuatro compases en donde se expone el carácter del tema principal, presentando este, un tono sombrío y meditativo. La introducción presenta la indicación “*adagio sostenuto*” en dinámica “*pp*” junto con un texto ubicado en la parte superior del pentagrama que indica que todo el primer movimiento se debe tocar delicadísimo y sin utilizar el pedal de sordina; para lograr esto, la mano derecha debe mantener el legato en los tresillos de corchea y un pulso constante por más tiempo sin abusar del uso de las agógicas; la mano izquierda, por su parte, debe reproducir unos bajos profundos, acompañados por un pedal profundo, para que la frase se llene de todos los armónicos.

Figura 2. *Compás 5*



Nota. En el compás cinco aparece el primer inciso que caracteriza a este primer movimiento: la corchea con puntillo más una semicorchea seguido de una nota larga (la blanca). El carácter de este movimiento es el de una marcha fúnebre, por lo que es esencial crear la atmósfera adecuada

siguiendo estos pasos: La mano derecha debe ejecutar el patrón de acompañamiento de forma controlada y muy sutil, permitiendo que la melodía sobresalga de manera clara y nítida por encima de las otras voces; el bajo, que se duplica a dos octavas, debe tocarse con el peso de la mano izquierda, proporcionando una base sólida y profunda; la gestión de los planos sonoros es crucial siendo la melodía el primer plano, los bajos el segundo, y el acompañamiento el tercero. En general, se pueden realizar pequeñas agógicas, pero solo al final de las frases y sin excesos.

Figura 3. *Compás 17 y 18*



Nota. El manejo de la intensidad en estos compases es crucial para generar la atmósfera dramática que la frase requiere. Es fundamental que el pedal sea profundo y que el bajo se pronuncie sólidamente hasta el fondo de la tecla. El acompañamiento debe incrementar su intensidad gradualmente, sin opacar la melodía, con el fin de realizar el “crescendo” que aparece en el compás dieciocho. Y la melodía, como siempre, debe sobresalir por encima de las demás voces aplicando ligeramente un poco más de peso en el dedo cinco que en los demás. Posteriormente, los tres planos sonoros deben disminuir su intensidad para dar fin a la frase.

Figura 4. *Compás 68 al 69*



Nota. Antes de finalizar el primer movimiento, en los compases sesenta y ocho y sesenta y nueve, aparece el acorde de do menor finalizando el primer movimiento, sin embargo, estos bloques de acordes deben tocarse inclinando las manos hacia el piano aplicando un poco de peso, no demasiado, para ejecutar la dinámica “*pp*” que aparece escrita. Posteriormente, se debe tener presente el tempo inicial, que es el mismo que se usará en el siguiente movimiento. No debe haber alguna pausa entre estos movimientos, ya que esta sonata es cíclica, se debe finalizar el movimiento e iniciar enseguida el siguiente.

3.2.1.2 Segundo Movimiento.

Figura 5. Inicio de la obra



Nota. El segundo movimiento del “Claro de Luna” presenta dos incisos en anacrusa, cada uno con una intención distinta. El primero se caracteriza por presentar una articulación de “*legato*” y el segundo “*staccato*”. El primer inciso abarca desde el compás uno hasta el compás dos y debe

tocarse en legato con una dinámica “*p*”, las manos deben permanecer lo más cerca posible a las teclas. No obstante, las tres últimas notas de este inciso deben ejecutarse de manera breve. El segundo inciso abarca desde el compás tres hasta el cuatro y debe ejecutarse acortando la duración cada nota; y las manos deben realizar ligeros saltos para acortar dichas notas.

Figura 6. *Compás 9*



Nota. La melodía de la mano derecha aparece sincopada en legato. Esta misma, al tocar las dos primeras notas, se debe dejar caer sobre el teclado para poder realizar la ligadura de expresión que hay en ellas. Para luego, en las siguientes dos notas, dejar caer nuevamente la mano ejecutando la siguiente ligadura. Las ligaduras en este pasaje, en la mano derecha, generalmente abarcan dos notas. Posteriormente, en la mano izquierda, aparece una línea melódica en el bajo que debe pronunciarse. Para lograr esto, se debe aplicar una ligera fuerza en los dedos que tocan esas notas: primero en fa, que debe ejecutarse en legato hasta el do, y luego en el si bemol, que debe tocarse de allí en adelante con una articulación en staccato.

Figura 7. *Compás 33 al 36*



Nota. Del compás treinta y tres hasta el treinta y seis se puede observar la finalización del primer tema (A). Del compás treinta y tres hasta el treinta y cuatro, la mano derecha debe tocar ligando cada grupo de dos notas; y con el uso de ambas manos cuando se llega al último tiempo del compás treinta y tres, se debe tocar en “*sf*”, para lograr esto, se debe aplicar un poco más de peso en las manos. Posteriormente en los próximos compases, la intensidad sonora disminuye debido al “*p*” que aparece, lo que obliga a tocar inmediatamente apacible.

Figura 8. *Compás 37 al 40*



Nota. El trío suele generar una atmósfera de grandeza y vigor, para lograr esto implica el uso adecuado en ambas manos. En la mano derecha se debe generar un peso pertinente en cada nota para generar el “*sf*” que está escrito. Por otro lado, la mano izquierda entra voluminosa (“*fp*”) pero enseguida debe cambiar su dinámica a “*p*”; cabe resaltar que, aunque la mano izquierda se mantenga en “*p*”, no quiere decir que no se escuche.

Figura 9. *Compás 45 al 48*

Nota. En la segunda sección del tema B, la intención cambia. Presenta acordes disminuidos en dinámica “pp” que genera un contraste con la primera sección de B. Se puede suministrar un poco de peso en las manos para poder lograr la intención que quiere Beethoven, pero sin llegar a agregar más de lo necesario.

3.2.1.3 Tercer Movimiento.

Figura 10. *Inicio de obra*

Nota. En el tercer movimiento del “Claro de Luna”, se debe tener presente los tempos de los movimientos anteriores antes de iniciar. Esto con el fin de respetar un carácter cíclico. Las manos deben estar relajadas y posicionadas antes de tocar. Se debe comenzar con una dinámica de “p”, que irá aumentando a medida que se avance. La mano izquierda debe reproducir esas notas como si fueran pasos cortos. Es hasta la tercera negra del primer compás que se va introduciendo el pedal

gradualmente, debe estar completamente profundo cuando se toque el “*sf*”, para luego realizar el mismo patrón en la siguiente semifrase.

Figura 11. *Compás 11 y 12*



Nota. En el compás once y doce aparecen una de las grandes dificultades que tiene este tercer movimiento, la melodía se encuentra en el registro medio en disposición de sextas. La mano derecha debe quedarse en una posición que le permita realizar pequeños movimientos rápidos entre la nota superior y la inferior, siendo esta última, parte de la melodía; y la mano izquierda debe mantener la nota pedal mientras va tocando la otra parte de la melodía. Ambas manos comparten la melodía

Figura 12. *Compás 20 y 21*



Nota. El compás veinte viene de una velocidad e intensidad bastante considerables. Por lo que se debe cesar un poco la velocidad y la intensidad sonora para generar un contraste del tema A con el B, ya que es en el compás veintiuno que se nos presenta el tema B, que es un poco más lírico

que el primero. Para lograr este contraste se puede realizar una pequeña agógica en la tercera o cuarta negra del compás veinte.

Figura 13. *Compás 30*



Nota. En el compás treinta se presenta una idea que se repite a lo largo de la obra. En ocasiones esta idea no suele escucharse limpia en los pianistas, ya que debido al exceso de velocidad y a la falta de importancia que le dan a esta idea, la pasan por alto. En la mano izquierda no se presenta algún problema considerable; es en la mano derecha donde se presentan problemas, lo que puede hacer es: colocarla en una posición cómoda; el trino se interpreta como dos fusas más una semicorchea coincidiendo las dos fusas con la primera semicorchea del bajo y la semicorchea de la mano derecha con la segunda de la mano izquierda, para luego las dos semicorcheas que están allí coinciden de forma exacta con las dos últimas corcheas del primer tiempo de la mano izquierda. A la hora de realizar dicho trino, ya que se encuentra en octava, se debe tocar la octava con el dedo uno y tres, para luego levantar el dedo uno y tocar el trino con los dedos tres, cuatro y dos.

Figura 14. *Compás 100 y 101*



Nota. Estos dos compases que parecen no tener nada del otro mundo, realmente son un punto de descanso vital para resistir el tercer movimiento. De hecho, es gracias a este punto que uno puede resistir la coda, ya que después de estos dos compases aparece la reexposición. Para descansar de forma eficiente, es necesario luego de tocar el primer acorde bajar las muñecas delicadamente hacia el teclado sin reproducir alguna nota, y de la misma forma al pulsar el segundo acorde. Hay que recordar que la dinámica que está escrita es de “*p*” por lo que no se requiere de mucha fuerza para tocar estos acordes.

Figura 15. *Compás 162*



Nota. En este pasaje se debe tocar con la intención de generar un carácter violento y agresivo, por lo que no es relevante tratar de que se escuche cada nota, ya que lo que Beethoven quiere, es

generar una atmósfera dramático agresivo. Esto se puede lograr articulando y relajando las manos de manera correcta mientras se deja un solo pedal para todo el compás.

Figura 16. *Coda*



Nota. Ya en la coda, es necesario que los bajos de la mano izquierda se pronuncien considerablemente, ya que es un momento climático. Y los tresillos de la mano derecha deben ser exactos, para que luego de que se escuchen limpios, se pueda acelerar o desacelerar en los fines de frase, dependiendo de la decisión que tome el intérprete. Deben ambas manos presentar un buen peso sobre el teclado para que el pasaje suene fluido y grande junto con la ayuda del pedal.

3.2.2 Chopin, *Nocturno Op.15 N°1 en F*

Figura 17. *Inicio de obra*



Nota. El principio del nocturno op.15 n°1 en fa mayor presenta el tema principal (A) con un carácter dulce y tranquilo. Tanto la mano derecha como la izquierda deben tocar en legato y con pedal profundo todo el tiempo, ya que es un tema que se caracteriza por su línea melódica en

cantabile. Para lograr esto, se debe poseer un control sobre los tres planos sonoros que se presentan en este primer tema, siendo la melodía el plano que más se debe escuchar, para esto la mano derecha debe enfatizar en cada nota como si un cantante llevara la línea melódica; en el segundo plano debe estar el bajo tocado por la mano izquierda y en el tercero debe estar el acompañamiento de tresillos que tiene también la mano izquierda, debe expresar el carácter de un vals.

Figura 18. *Compás 23 y 24*



Nota. Los dos últimos compases del tema A son fundamentales para iniciar el B con propiedad. El legato debe estar presente indiscutiblemente en ambas manos a la vez de que se debe ir apagando o disminuyendo tanto en volumen (dinámica) como en tempo este primer tema. En el tercer tiempo del compás veinticuatro, la fermata que está escrita se debe interpretar de tal forma de que cuando el ambiente sonoro esté casi inaudible, se deja de tocar instantáneamente levantando el pedal, se respira teniendo presente el tempo del siguiente tema, y caemos en el tema B.

Figura 19. *Compás 25 y 26*



Nota. El segundo tema del nocturno (B), contrasta notablemente con el primer tema debido a su carácter dramático y tempestuoso. La mano izquierda es quien lleva la melodía y quien debe sobresalir por encima de la derecha, mientras que esta lo que hace es un efecto de sextas intercaladas sobre el acorde de fa menor, el cual debe tocarse en una posición cómoda evitando articulaciones innecesarias generando poco a poco, con la ayuda del pedal, un “*crescendo*” dando como resultado la sensación de una tempestad. Poco a poco se puede correr y usar pequeñas agógicas en estos pasajes.

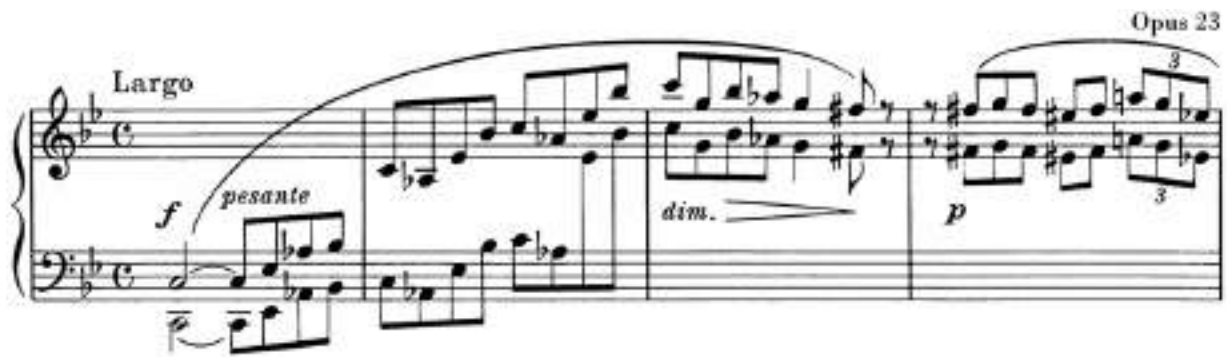
Figura 20. *Coda*



Nota. Finalmente, el nocturno finaliza con una coda de dos compases, en donde realiza primeramente un acorde con séptima de dominante (C7) para concluir en la fundamental (F). Cada nota debe escucharse y para lograr esto se debe tocar hasta el fondo de la tecla con un pedal profundo que se cambia en cada compás.

3.2.3 Chopin, *Balada N°1 en Gm Op.23*

Figura 21. *Introducción*



Nota. La introducción que presenta la balada en sol menor de Chopin expone la armonía napolitana, junto con una dinámica “*f*” marcada en “*pesante*” con una indicación de tempo en “*largo*”. Para lograr este *pesante* en “*f*”, la mano derecha debe tocar ese do con el dedo tres y la izquierda con el dedo cinco, se debe respirar antes de iniciar, y, sobre todo, las manos deben estar cerca del piano a la hora de dejarlas caer. Se debe incrementar en volumen (dinámica) la frase a medida que de que se va subiendo. Cabe decir que este pasaje no lleva pedal.

Figura 22. *Compás 6 al 9*



Nota. En el compás seis se debe acentuar el do con el dedo cinco de la mano derecha para luego en el siguiente compás, el arpeggio que realiza la mano izquierda debe coincidir con el si bemol de la mano derecha cuando se toca la nota mi bemol, sin el uso del pedal. El si bemol se debe prolongar hasta el siguiente compás donde aparece el tema principal de la balada. Se debe aplicar fuerza para acentuar la blanca que aparece en la segunda mitad del cuarto tiempo del compás ocho.

Este tema debe sonar como vals con ligeras agógicas en los fines de frase y se debe usar el pedal hasta el fondo.

Figura 23. *Compás 36*



Nota. En la segunda subsección del tema A aparece este pasaje, en el que la voz principal se encuentra haciendo: sib, re, fa, mi; luego la, do, mib y re; en donde se debe resaltar por encima de las demás voces, sin embargo, en el registro medio, hay una pequeña melodía que se debe escuchar, esta melodía se encuentra haciendo las notas: fa, mib; mib y re. La mano izquierda debe tocar cada bajo profundo junto con el pedal, a la vez de que debe resaltar esa pequeña melodía; en cuanto a la mano derecha la última nota del tercer tiempo que está ligada a una negra debe mantenerse prolongada hasta donde se indica.

Figura 24. *Compás 40*



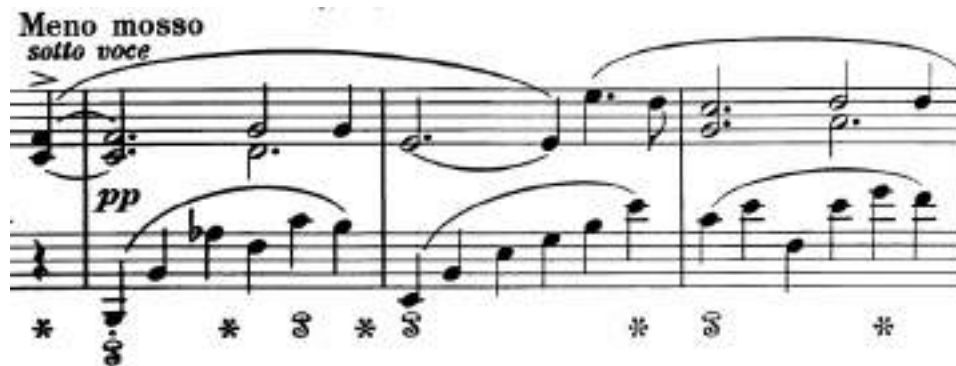
Nota. En este compás pareciera que fuese la misma idea expuesta anteriormente, pero no, pese a que son las mismas notas, el carácter y la dinámica que se maneja aquí es muy distinto. Comenzando con que presenta la indicación “*agitato*”, expresando que el pasaje debe tocarse un poco más movido, los acentos de la mano derecha no son los mismos, ahora se encuentran en las blancas. Y en cuanto a la mano izquierda el único cambio que hubo fue un incremento en la intensidad. El pedal debe cambiarse en cada acorde

Figura 25. *Compás 46 y 47*



Nota. En este pasaje, los tiempos fuertes corresponden al segundo y al quinto tiempo en ambos compases. La mano derecha debe velar por acentuar estos tiempos, para esto es necesario que preserve una posición firme y relajada para que con el peso de la mano sea más que suficiente, de la misma forma la mano derecha en el siguiente compás. La dinámica en estos dos compases se debe intensificar a medida que se avanza, para ello, es necesario aumentar ligera y progresivamente el tiempo y utilizar el pedal de forma profunda dejándolo durante el compás cuarenta y cuatro y cambiándolo en el siguiente compás en el primer y quinto tiempo.

Figura 26. *Sección B*



Nota. El hermoso y cantabile tema B, presentando un contraste total con el tema A, menos movido y modulado a mi bemol mayor. Este tema presenta una melodía principal en la mano derecha y un pequeño canto en la izquierda que se debe escuchar. Los arcos que escribe Chopin están inspirados en el “*bel canto*”, ya que él tuvo una conexión muy fuerte debido a la belleza, el control y la fluidez que este presentaba. Por ello también el pedal se cambia en cada compás.

Figura 27. *Compás 85*



Nota. La tercera subsección del tema B, presenta pequeñas melodías en el registro medio, es algo muy propio del lenguaje de Chopin, y más en esta balada, que uno encuentre pequeñas melodías que se desarrollan en determinados pasajes. En este caso, la segunda corchea del tresillo de corchea del segundo tiempo, en realidad está escrita como una negra, y posteriormente el do bemol, que se encuentra en la segunda mitad del quinto tiempo también está escrito como una negra lo que indica

claramente una voz interna; ambas notas son importantes y se deben acentuar para generar un pequeño canto diatónico.

Figura 28. *Compás 179*



Nota. Este compás es uno de mis favoritos, es increíble que en un solo compás haya tanta música, belleza, dificultad técnica y expresividad musical. Chopin presenta dos cantos en la mano derecha, por un lado, el pulgar debe tocar el cuatrillo de negra generando una melodía diatónica interna y, por otro lado, en la voz superior se encuentra la melodía principal. Todo esto se ejecuta mientras la mano izquierda tiene el papel de acompañamiento.

Figura 29. *Inicio de coda*



Nota. Dos compases que introducen la coda, caracterizados por evocar un carácter dramático y de tensión. La profundidad y fuerza con la que se debe tocar este pasaje es imprescindible para tener

control sobre toda la coda. Para ello, la mano izquierda debe pronunciar con propiedad los bajos y los acordes acompañados del pedal, mientras que la mano derecha debe preparar la melodía hasta conducirla a un punto climático. Una pequeña agógica se realiza en el cuarto tiempo del compás doscientos siete para tomar el siguiente arco del quinto tiempo, que refleja una pequeña idea dentro de otra.

Figura 30. *Finalización de coda*



Nota. Al final de la coda, se presenta un patrón de octavas descendentes en la mano derecha y ascendentes parcialmente, para luego descender, en la mano izquierda. Se deben tocar con todo el peso de las manos y de la espalda sin generar ningún tipo de tensión. Este pasaje se debe tocar en primaria instancia con “*poco ritenuto*”, para luego, progresivamente subir el tempo y terminar con toda la fuerza de las manos en el acorde de sol menor generando un clímax de emoción.

3.2.4 Chopin, *Preludio Op.28 N°7 en A*

Figura 31. *Inicio de obra*



Nota. El preludio Op.28 n°7 inicia en anacrusa en una dinámica de “*p*” con una indicación de tempo en “*andantino*”. El carácter que presenta es “*dolce*”, lo que produce una atmósfera de lirismo y serenidad, para lograr esto, se debe tocar el primer acorde con una profundidad muy sutil, mientras se resalta la melodía. Es fundamental prestar atención a los arcos que escribe Chopin, ya que la forma en la que los escribe nos permite reconocer en que punto finaliza una idea para poder tomarse el tiempo de respirar e iniciar otra. El pedal va profundo en cada arco y se levanta en las notas anacrúsicas, que dan entrada a la siguiente idea, para después volver a accionarlo en el primer tiempo de cada compás.

Figura 32. *Compás 11*



Nota. El compás once prepara y desarrolla el único clímax de toda la pieza que aparece en el compás doce, generando una atmósfera de tensión. Para lograr este efecto, es necesario pulsar las teclas con una profundidad moderada, produciendo un sonido que va creciendo gradualmente a medida que se toca cada vez con mayor intensidad. Este “*crescendo*” comienza con el primer acorde y se intensifica con cada pulsación hasta alcanzar un impacto imponente en el siguiente.

Después, la pieza disminuye su intensidad paulatinamente hasta llegar al final. Durante toda la obra, el pedal debe tocarse profundamente para mantener la coherencia sonora.

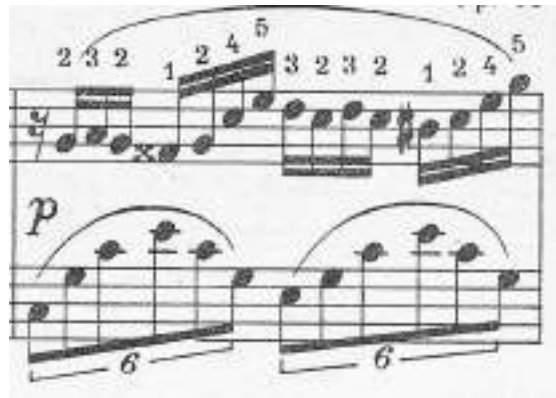
3.2.5 Chopin, *Fantasia Impromptu Op.66 en C#m*

Figura 33. *Introducción*



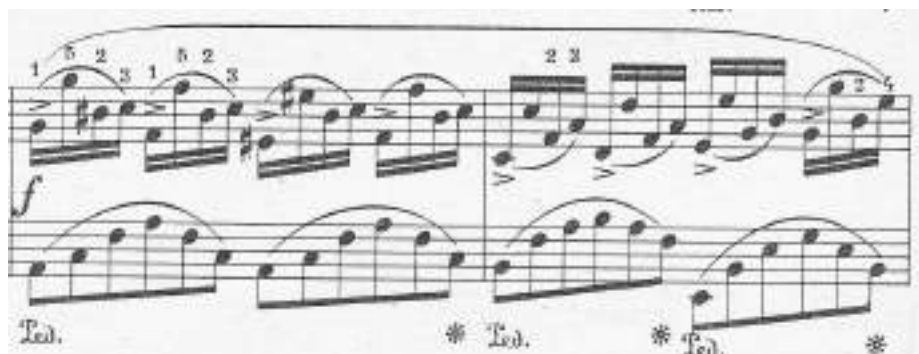
Nota. La introducción de la fantasía impromptu de Chopin se encuentra en compás partido y presenta inicialmente un bajo doblado en octavas en la nota sol sostenido con una dinámica en “*sf*”, por lo que se debe tocar aplicando un poco de fuerza para que genere una tensión momentánea que resuelve en el do sostenido del seisillo del compás tres, dicho de otra forma, en el sol sostenido se crea una tensión sonora y en el do sostenido se apacigua. Otro aspecto importante, es que cuando se llega a los seisillos, se debe primeramente tocar ralentizando un poco el tempo, para casi de forma inmediata, tomar el tempo que se indica. Esto se hace para producir la atmósfera del “*allegro agitato*”

Figura 34. *Sección A*



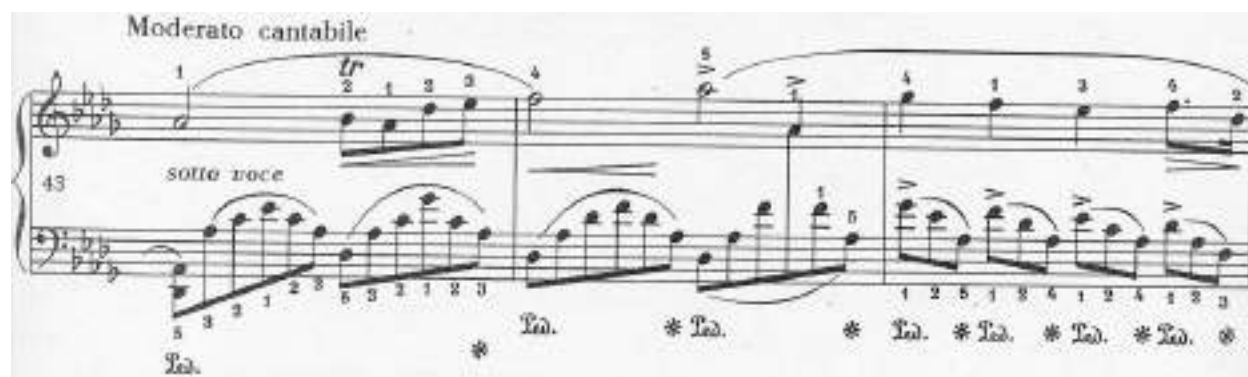
Nota. En el compás cinco se expone el tema principal de la obra, presentando como una de sus dificultades la irregularidad que se maneja. Mientras la mano derecha realiza semicorcheas, la mano izquierda toca tresillos de corchea. Para lograr la coherencia entre estas dos figuraciones se puede realizar lo siguiente: en primera instancia, el tresillo de la mano izquierda debe ejecutar la primera nota sin coincidir, esto porque en la mano derecha aparece un silencio de semicorchea; luego de que se ejecute la segunda y tercera corchea, estas coinciden con la segunda y tercera semicorchea de la mano derecha; la cuarta semicorchea de la mano derecha no coincide nunca. Ahora, cuando son realmente cuatro semicorcheas que estén en la mano derecha, se deben coincidir las tres primeras con las tres notas del tresillo de corchea de la mano izquierda, dejando la cuarta semicorchea sin coincidir.

Figura 35. *Compás 13*



Nota. En la segunda subsección del tema principal (A), se debe enfatizar la primera nota de cada grupo de semicorcheas con el dedo uno de la mano derecha, ya que es allí donde se encuentra la melodía principal. Durante todo este pasaje se debe realizar dicha acotación. Para lograr esto, la mano debe estar completamente relajada mientras se aplica un poco más de peso al pulgar.

Figura 36. *Compás 43*



Nota. El maravilloso tema B caracterizado por su belleza y lirismo contrasta enormemente con el tema principal, suele ser un poco más lento y sus dinámicas no expresan un carácter de urgencia. Por el contrario, su música se vuelve mucho más lírica y expresiva mostrando el lado poético y sentimental de Chopin. Vaya maestro en los contrastes. Además, esta sección está en re bemol mayor.

Figura 37. *Coda*



Nota. En la coda, el dramatismo y la tensión hacen parte de su atmósfera. Para desarrollarla, es necesario que: la mano izquierda acentúe la primera nota de cada arco; el pedal sea profundo y se

cambie en cada acorde; y la mano derecha resalte la tercera semicorchea de cada grupo de cuatro. Inicialmente todo esto mientras suena en conjunto se debe crecer en dinámica e intensidad para luego apaciguarse un poco en los fines de frase.

3.2.6 Chopin, *Preludio Op.28 N°20 en Cm*

Figura 38. *Inicio de la obra*



Nota. El preludio Op.28 n°20 presenta un inicio tético en dinámica “*ff*”. Es clave que el intérprete inicie y aplique el peso adecuado en las manos y dedos en los dos primeros compases para crear una atmósfera de lamento y melancolía con cierto vigor. En los compases tres y cuatro, es importante relajar las manos y moderar el uso de la dinámica “*ff*” para permitir un “*crescendo*” que dará paso a una atmósfera de belleza y esperanza, contrastando con la sensación de los dos primeros compases. El pedal debe ser profundo y cambiado en cada acorde.

Figura 39. *Compás 5*



Nota. Desde el compás cinco hasta el ocho, se indica una dinámica en “*p*”, lo que requiere tocar cada acorde con sutileza y mucha delicadeza. En el último compás aparece el término “*ritenuto*”, lo que significa que el tiempo debe ralentizarse ligeramente sin perder la intención fraseológica. La armonía oscila entre acordes menores y disonantes, reforzando la sensación de angustia y desesperación. El pedal se mantiene profundo y se cambia en cada acorde. En toda la frase no hay cambios significativos en las dinámicas.

Figura 40. *Compás 9*



Nota. Desde el compás nueve hasta el doce, se repite la misma idea de la frase anterior, pero con una dinámica “*pp*”, lo que exige una interpretación aún más sutil y delicada. Cada acorde debe pulsarse suavemente, sin llegar al fondo de las teclas. No obstante, en la segunda mitad del compás once y a lo largo del compás doce, se introduce un “*crescendo*”, marcando un cambio de dinámica. La frase debe intensificarse, aunque de manera moderada; en cuanto al pedal, se refresca con cada cambio de acorde. Es evidente que Chopin busca diferenciar en intensidad y emotividad una frase de la otra. Finalmente, en el compás trece, la frase culmina en do menor con una dinámica “*decrescendo*”, sugiriendo un último suspiro o aliento que refleja resignación y eventual aceptación.

3.2.7 Chopin, Estudio Op.25 N°11 en Am

Figura 41. *Introducción*



Nota. La introducción de este estudio presenta el tema principal que abarcará toda la obra, en compás partido con una indicación “lento” y una dinámica de “p”. La introducción suele generar una atmósfera serena y de calma, por lo que es imprescindible tocar muy profundo, sin llegar a producir movimientos bruscos, para que la melodía se sienta, en otras palabras, se debe “acariciar” el piano. Sin embargo, el último acorde de esta introducción transforma aquella calma en una nube de misterio.

Figura 42. *Sección A*



Nota. Toda la calma generada por la introducción es opacada rápidamente por la entrada de la sección principal del estudio que se caracteriza por presentar, de forma inmediata, un dramatismo bien marcado junto con una gran intensidad sonora, sumando el uso del pedal y de todas las notas cromáticas que se reproducen genera un ambiente de agitación y turbulencia incesante. Para tocar estos pasajes es necesario estudiar cada grupo de seis semicorcheas por separado, generando patrones de disposición de la mano derecha, y una vez logrado, se une cada grupo. La mano izquierda es quien lleva la base armónica y la melodía principal, por lo que debe sobresalir y escucharse poderosa y con mucha potencia. Es importante saber, que al final de cada arco, se debe apaciguar un poco la dinámica y realizar agógicas muy breves que permitan tener pequeños descansos, ya que esta obra presenta muy pocas pausas o momentos para hacerlo, por lo que se deben buscar pequeños puntos de reposo. Generalmente, la digitación que suelo usar con mayor frecuencia en la mano derecha en este pasaje, son los dedos uno y cuatro.

Figura 43. *Compás 17*



Nota. Este pasaje es uno de los más difíciles de todo el estudio, no solo porque la disposición de ambas manos sea un poco incómoda, sino que también están los acordes en disposiciones abiertas y en este caso la mano derecha presenta grandes desplazamientos. Para este caso, se debe realizar una pequeña agógica entre la segunda mitad de la primera blanca y la blanca del siguiente pulso, esto permite tener mucho más control y precisión en estos pasajes. También, para obtener los mismos resultados, se recomienda realizar agógicas breves en los fines de arco.

Figura 44. *Compás 45*



Nota. Este pasaje modula momentáneamente a mi bemol mayor y se caracteriza por presentar una frase un poco más tranquila y serena en contraste con lo que se ha venido tocando. Pese a que la velocidad no se ha reducido de manera abismal, si se debe tocar un poco más apacible generando una atmósfera más lírica y expresiva.

Figura 45. *Parte final*



Nota. Los acordes del final de la coda presentan una experiencia emocionalmente poderosa y evocadora, pero esto no quiere decir que todo deba escucharse “*fff*”, es claro que esta dinámica está escrita, pero si se tocan todos los acordes usándola, se pierde el discurso musical y debido al agotamiento, que ha provocado todo el estudio, no se podrá realizar con precisión la escala de la menor melódica que se encuentra posteriormente. Para interpretarlos correctamente, los dos primeros acordes (Am y F) deben tocarse con toda la potencia disponible. Sin embargo, en la primera blanca del compás noventa y cuatro (Am), se debe reducir un poco la dinámica para descansar. En la segunda blanca del mismo compás, se debe recuperar la dinámica “*fff*”, ya que el discurso musical aún no ha culminado. Finalmente, en las redondas del siguiente compás, se debe reposar y disminuir la dinámica, tomarse el tiempo necesario y ejecutar la escala.

4. Conclusiones

En definitiva, este proyecto representa un paso significativo hacia el fortalecimiento de la formación musical de los estudiantes de Bucaramanga y más allá. Al centrarse en aspectos técnicos, estéticos, teóricos e interpretativos del periodo romántico a través de las obras de Beethoven y Chopin, este proyecto proporciona a los estudiantes herramientas esenciales para comprender y ejecutar estas obras con profundidad y propiedad.

Es necesario destacar que el proceso de aprendizaje no se limitó exclusivamente a la reproducción de las notas escritas. Fue necesario sumergirse en las influencias estéticas y corrientes de pensamiento que moldearon la creación de estas obras, lo que implicó una búsqueda activa. Esto permitió un aprendizaje que abarcó aspectos como el conocimiento de la armonía, la estructura de las frases, los cambios de tempo y de intención, entre otros. Personalmente, este enfoque de estudio me permitió internalizar las obras de una manera más completa, enfrentándome al desafío de dominar cada aspecto técnico e interpretativo con profundidad.

Además, el impacto potencial de esta iniciativa es significativo, ya que no solo busca enriquecer el proceso interpretativo de los estudiantes de música de pregrado, sino motivarlos a profundizar en estos campos y a desarrollar un sentido más profundo de la estética musical. Así mismo, al estar dirigido a un público amplio, incluyendo tanto a profesionales como a estudiantes de música de cualquier instrumento, este proyecto tiene la intención de inspirar futuras investigaciones y proyectos similares.

El proyecto, en general, no solo promueve el conocimiento estético e interpretativo del periodo romántico, sino que también fomenta un mayor compromiso con la música y su

interpretación, contribuyendo así al desarrollo integral de los estudiantes de música y al enriquecimiento del campo musical en general.

Referencias Bibliográficas

Bonilla Velasco, S. P. (2021). Aplicación de recursos compositivos de la estética minimalista en la creación de cuatro obras para piano solista. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Recuperado de <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/44930/spbonillav.pdf?sequence=1>.

Bruni, S. (2022). De lo híbrido en la estética de Chopin. *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, (20), 57-68.

Buitrago Quinonez, Illera Sarria, J., & Universidad Industrial de Santander. Escuela de Artes. Tesis. (2011). RECITAL DE PIANO RECITAL DE PIANO: ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TECNICA PLANISTICA SOBRE SEIS ESTILOS MUSICALES. Para alcanzar el título de Licenciada en música [recurso electrónico]. Universidad Industrial de Santander.

Cartwright, M. (2023, julio 05). [Ludwig van Beethoven \[Ludwig van Beethoven\]](#). (E. S. Grill, Traductor). *World History Encyclopedia*. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21997/ludwig-van-beethoven/>

Cartwright, M. (2023, mayo 11). [Frédéric Chopin \[Frédéric Chopin\]](#). (L. M. C. González, Traductor). *World History Encyclopedia*. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21871/frederic-chopin/>

Cook, S. (2012). Fusión Artística en el Concierto de Piano El Recital de Piano y Conceptos de Sinergia Artística Incluye dos proyectos multimedia: Picturing Rachmaninoff y Picturing Ravel. Para optar el título Doctor en Artes Musicales. Universidad del estado de Arizona. Recuperado de

<https://search.proquest.com/openview/2213088828a05aec463a6a8ee4603405/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>.

Corena Perea, & Calderon Herrera, J. (2009). MUSICA PIANISTICA, HERENCIA ROMANTICA RECITAL DE PIANO. Para optar por el título de licenciado en música [recurso electrónico]. Universidad Industrial de Santander.

Ge, RY (2017). El arte de la programación de recitales: una historia del desarrollo de los recitales de piano solo con una comparación de los programas de conciertos de la Edad de Oro y los modernos en el Carnegie Hall (tesis doctoral, Universidad de Kansas). Para optar el grado de Doctor de las Artes Musicales en la interpretación del Piano. Recuperado de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/25995>.

González, H. L. (2019). Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(1), 115-127.

Guerrero, F. (2012). Historia de la música. *ICPM Curso, 2013*.

Jacobson, B. (20 de diciembre de 2023). forma sonata. Enciclopedia Británica.

<https://www.britannica.com/art/sonata-form>

L. Ros (14 de diciembre de 2020). Beethoven, el compositor que revolucionó la historia de la música. *La Vanguardia*. Recuperado el 16 de diciembre de 2020 de

<https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201214/6114205/beethoven-compositor-revoluciono-historia-musica.html>

Martínez Bermúdez, F. J. (2019). Tema y variaciones en cuatro estilos contrastantes y su abordaje en el proceso de maestría en música. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/47035/Trabajo%20de%20Grado%20Maestri%CC%81a%20-%20Francisco%20Marti%CC%81nez.pdf?sequence=1>.

Parra Valencia, M. I. (2018). Recital de grado: Selección de obras líricas pertenecientes a los periodos barroco, clásico y romántico. intérprete soprano con acompañamiento de piano.

Para optar al título de licenciado (a) en música. Universidad Tecnológica de Pereira.

Recuperado de

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/47035/Trabajo%20de%20Grado%20Maestri%CC%81a%20-%20Francisco%20Marti%CC%81nez.pdf?sequence=1>.

Qian, Z. (2021). Sobre la interpretación pianística desde la perspectiva de la alfabetización estética musical. *Aprendizaje y Educación*, 10 (4), 234-235. PiscoMed Publish. Recuperado de

<https://ojs.piscomed.com/index.php/L-E/article/download/2599/2441>.

Rey, J. C. (2008). Análisis del repertorio para concierto de grado énfasis en instrumento piano clásico. Para optar el título de Maestro en Música con énfasis en instrumento Piano Clásico. Universidad autónoma de Bucaramanga. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/1085>.

Ritterman, J. y Weber, W. (2017). Orígenes del recital de piano en Inglaterra, 1830–1870. En El piano en la cultura británica del siglo XIX (págs. 171-191). Routledge. Recuperado de <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315085593-8/origins-piano-recital-england-1830%E2%80%931870-janet-ritterman-william-weber>.

Schwarm, B. (5 de abril de 2024). Sonata de luz de Luna. Enciclopedia Británica. <https://www.britannica.com/topic/Moonlight-Sonata>

Apéndices

Apéndices A. Beethoven, sonata n°14 en C#m, Op. 27 n°2.

Tabla A1

Análisis de la sonata n°14 en C#m, Op.27 n°2 (casi una fantasía)

I movimiento				
Forma	Tema		Compás	Armonía
Forma primaria simple	Introducción		1 - 4	C#m - C#m7 - A - D - G#7
	A	a1	5 - 22	C#m - G#7 - C#m - F#m - E - B7 - E - Em - G7 - C - F#7b9 - Bm - F#7b9 - Bm - F#7 - Bm - B - Em - B - Em - B - C#7b9 - F#m - G - B° - F#m - C#
		a2	23 - 41	F#m - C#7 - F#m - D#° - F#m - G#7 - C#m - D#7b9 - G# - C#m - G#7b9 - C#m - Fx° - G#7b9 - D - G#7b9 - A - G#7b9
		a3	42 - 59	C#m - G#7 - C#m - F#m - E - B7 - E - B7 - E - G#7 - C#m - G#7 - C#m - G#7 - C#m - D - G#7 - C#m - C# - F#m - C# - F#m - C# -

				F#m – B7 – E – C#m – B#° – C#m – F#m – C#m – G#7
		Coda	60 – 69	C#m – G#7 – C#m – G#7b9 – C#m – G#7b9 – C#m
II movimiento				
Forma ternaria compuesta	A	a1	1 – 16	Db – Ab – Eb7 – Ab – Bbm – Ab – Eb7 – Ab – Gb – Db – Ab7 – Db – Ebm – Db – Ab7 – Db – Ab – Eb7 – Ab – Bbm – Ab – Gb – Db – Ab7 – Db – Ebm – Db – Ab7 – Db
		a2	17 – 24	Bbm – Db – Eb7 – Ab – Abm – Cb – Db7 – Gb – Ab7 – Db – Ab7 – Db – Ebm – Ab
		a3	25 – 36	Db – Ab – Eb7 – Ab – Bbm – Ab – Eb7 – Ab – Gb – Db – Ab7 – Db – Gb – Db – Ab7 – Db – Gb – Db – G° – Db – Ab7 – Db
	B	b1	37 – 44	Db – Ab7 – Db – Ebm – Ab – Db
		b2	45 – 52	Ddim – Gdim – Cdim – Fdim – Gb7 – Db7
		b3	53 – 60	Gb – Db – Edim – Db – Gb – Db – Ab7 – Db

III movimiento				
Forma sonata	A	a1	1 – 14	C#m – G# – C#7 – F#m – A7 – G# – G#7 – C#m – A7 – G#7 – C#m – A7 – G# – A7 – G# – A7 – G# – A7 – G# – A7 – G#
		a2	15 – 20	C#m – A#° – D#7
	B	b1	21 – 28	G#m – D#7 – G#m – D# – G#m – D#7 – G#m – D#
		b2	29 – 42	G#7 – C#m – F#7 – B – E7 – A – D#7 – G#m – A – G#m – D#7 – E – A – Cx° – G#m – D#7
	C	c1	43 – 48	G#m – D#7 – G#m – D#7 – G#m – C#m – G#m – D#
		c2	49 – 56	G#m – D#7 – G#m – D#7 – G#m – C#m – G#m – D#7 – G#m – A – G#m – D#7
		Puente hacia el Desarrollo	57 – 64	G#m – D#7 – G#m – D#7 – G#m – D#7 – G#m – D#7 – G#m – G#7
	Desarrollo	d1	65 – 70	C# – C#7 – F#m – C#7

		d2	71 - 86	F#m – C#7 – F#m – C#7 – F#m – C#7 – F#m – D – G – D7 – G – E#° – F#m – D – G#7 – C#m – A – D#m7b5 – D#7
		d3	87 – 101	G# - F#m – E – D#dim – C#m – G#7 – C#m – G# – F#m – G#m – F#m – E – F#m – E – D#dim – E – D#dim – C#m – D#dim – C#m – G#7 – C#m – G#7 – A – D#m7b5 – G#
	Reexposición		102 – 157	C#m – G# – C#7 – F#m – A7 – G# – G#7 – C#m – A7 – G#7 – C#m – A7 – G# - A7 – G# – A7 – G# - A7 – G# – A7 – G#– C#m – G#7 – C#m – G# – C#m – G#7 – C#m – G# – C#7 – F#m – B7 – E – A7 – D – G#7 – C#m – D – C#m – G#7 – A – D – Fx° – C#m – G#7– C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – F#m – C#m – G# - C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – F#m – C#m – G# - C#m – D – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m –

			G#7 – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – C#7
	Puente hacia la coda	158 – 165	F#m – C#m – Fx° – B#°
	Coda	166 – 199	C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – G# - C#m – C#7 – F#m – D – Fx° - C#m – G#7b9 – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección de la sonata n°14 en C# menor, Op.27 n°2 de Beethoven.

Apéndices B. Chopin, nocturno Op.15 n°1 en F

Tabla B1

Análisis del nocturno Op.15 n°1 en F

Forma	Tema		Compás	Armonía
Forma ternaria compuesta	A	a1	1 – 8	F – C7 – F – A7 – Dm – G7 – C7b9 – F – Bm7b5 – E7 – Am – Bm7b5 – E – C7
		a2	9 – 16	F – C7 – F – A7 – C7b9 – D7 – C7 – F – B° – F – C – E°
		a3	17 – 24	Eb7 – Ebm7b5 – A7 – D7 – G7 – C7 – B° – C7 – F – C7
	B	b1	25 – 28	Fm – Gm7b5 – Cm7b5 – A°
		b2	29 – 32	F – Bbm – Db7 – Gb – Db7 – Gb – Db – Gb – Db
		b3	33 – 36	Db7 – Gb – Db – Gb – Db – C7 – Fm – Eb – Db – Cm – Bbm – Ab – Gdim – Fm – Gdim
		b1	37 – 40	Fm – C – Fm – Gm7b5 – Cm7b5 – A°
		b2'	41 – 44	Ab7 – Db – Ab7 – Bb7 – Ebm – Bb7
		b3'	45 – 48	Bb7 – Ebm – Bb7 – Ebm – Ab7 – Db – F7 – Bbm
	A	a1 variado	49 – 56	F – C7 – F – A7 – Dm – G7 – C7b9 – F – Bm7b5 – E7 – Am – Bm7b5 – E – C7
		a2	57 – 64	F – C7 – F – A7 – C7b9 – D7 – C7 – F – B° – F – C – E°

		a3 variado	65 – 74	Eb7 – Ebm7b5 – A7b5 – D7 – G7 – C7 – B° – C7 – F – C7 – F
--	--	---------------	---------	--

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección del nocturno Op.15 n°1 en F mayor.

Apéndices C. Chopin, balada n°1 en Gm Op.23

Tabla C1

Análisis de la balada n°1 en Gm Op.23

Forma	Tema		Compás	Armonía
Forma libre por secciones	Introducción		1 – 7	Ab – Cm – Gm
	A	a1	8 – 35	D7 – Gm – D7b9 – Gm – A7 – D – D7 – Gm – E° – F7 – Bb – D7b9 – Gm – D7b9 – Gm – A7 – D – D7 – G7 – Cm – Gm – Cm – Gm – Cm – Gm – Cm – E° – Bb – D7b9 – Gm – D7 – Cm – Eb – D7b9 – A – F7 – Bb – Cm – Gm – D7
		a2	36 – 47	Eb – D7b9 – Eb – F° – Cm – D7b9 – Gm – Eb – D7b9 – Eb – F° – Cm – D7b9 – Gm – D7b9 – Gm – D7b9
		Puente hacia B	48 – 67	Gm – D7b9 – Gm – Gb – Bb – C7 – F
	B	b1	68 – 75	F – Bb7 – Eb – F7 – Bb – Bb7 – Ab – G7 – Cm – F7
		b2	76 – 81	Bb7 – Eb – F7 – Bb – C7 – F7 – Bb7
		b3	82 – 93	Eb – Bb7 – Eb7 – Abm – Eb – Bb7 – Eb7 – Abm – Eb – Gm – Bb – Dm

Tema A variado tomado como puente		94 – 105	E7 – Am – Dm – E7 – Am – F#° – E – E7 – Am – F#° – E7 – Am – F#° – B7b9
Tema B'	b1'	106 – 113	E7 – A – B7 – E – D – Bm7 – C# – Amaj7 – Bm – C#7 – F#m – B7
	b2'	114 – 117	E7 – A – B7 – E
	b3'	118 – 125	F#7 – G#7 – C#m – G#m – C#m – G#m – E#m7b5
Puente hacia el tema C		126 – 137	Bb7b9 – Ab – Bb7b9
C	c1	138 – 165	Eb – Bb7 – Eb – Bb7 – Eb – Fm – Bb7 – Eb – Bb7 – Eb – Bb7 – Eb – Fm – Bb7
	c2	146 – 153	Eb7 – Ab – F7 – Bb – G7 – Cm – Abm – Bb7 – Eb – D° – Eb – E° – F – E° – F – F#° – G – F#° – G – G#° – A – A#° – B – B#°
	c3	154 – 161	F#m – B#° – Cb7 – Eb – F7 – Bb7 – Eb – F7 – Bb7 – Eb – F7 – Bb7 – Eb – F7 – Bb7 – Eb
Frase de conexión		162 – 165	F7 – Abm

	Tema B''	b1''	166 – 179	Bb – Bb7 – Eb – F7 – Bb – C7b9 – Fm – Bb7 – Eb – Ab – Bb7 – G7b9 – Cm – A° – Bb7 – Eb – F7 – Bb – C7 – F7 – Bb7
		b2''	180 – 193	Eb – Bb7 – Eb7 – Abm – Eb – Bb7 -Eb7 – Abm – Eb – Gm
	Tema A' de enlace		194 – 205	D7 – Gm – D7b9 – Gm – C#° – D – D7 – Gm – A7b9
	Coda		206 – 264	Gm – D7b9 – Gm – D7b9 – Gm – D7b9 – Ab – D7 – Gm – Ab – D7 – Gm – B° – Ab – D° – Ab – F#° – Gm – D7b9 – Gm – Ab – D7 – Gm – Ab – Cm – D7 – Gm – B° – Cm – D – C#dim – F#° – Ab7b9 – Ebm – Cb7 – D7 – Gm – D7b9 – Gm – D7 – Gm – D7b9 – Gm – D7 – Gm – C#° – D7b9 – Gm

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección de la balada n°1 en G menor Op.23 de Chopin.

Apéndices D. Chopin, prelude Op.28 n°7 en A

Tabla D1

Análisis del prelude Op.28 N°7 en A

Forma	Tema	Compás	Armonía
Forma primaria	a1 A	1 – 8	E7 – A – E9 – A
simple	a2	9 – 16	E7 – A – F#7 – Bm7 – E7 – A

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección del prelude Op.28 n°7 en A mayor de Chopin.

Apéndices E. Chopin, fantasía impromptu Op.66 en C#m

Tabla E1

Análisis de la fantasía impromptu Op.66 en C#m

Forma	Tema		Compás	Armonía
Forma ternaria compuesta	Introducción		1 – 4	C#m
	A	a1	5 – 12	C#m – F#m – D#m7b5 – G#7 – C#m – A#m7b5 – G#m – D#7 – G#m
		a2	13 – 24	F#m – B7 – E – F#m – B7 – E – F#m – D#dim – G#7 – B7b9 – D#m – B#° – B7b9 – D#m – G#7b9
		a3	25 – 36	C#m – F#m – D#m7b5 – G#7 – C#m – D#m7b5 – C#7 – F#m – C#7 – F#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – D#m7b5 – C#m – A7
	Puente hacia B		37 – 40	C#m – A – D#7 – G#7
	B	Pequeña introducción	41 – 42	Db
		b1	43 – 58	Ab – Ab7 – Db – Ab7 – Db – Ab – Db – Ab – Gb – Bb – Bb7 – Ebm – F – Ebm – Ab7 – Db – Eb7 – Ab – Ebm – Ab – Ab7 – Db – Ab

				– Db – Ab – Db – Ab – Gb – Bb – Bb7 – Ebm – F – Ebm – Ab7 – Db – Ab7 – Db
		b2	59 – 62	Ab – Eb7 – Ab – Dbm – Ab – Eb7 – Ab – Gb
		b1'	63 – 70	Ab – Ab7 – Db – Ab7 – Db – Ab – Db – Ab – Gb – Bb – Bb7 – Ebm – F – Ebm – Ab7 – Db – Ab7 – Db
		b2	71 – 74	Ab – Eb7 – Ab – Dbm – Ab – Eb7 – Ab – Gb
		b1'	75 – 82	Ab – Ab7 – Db – Ab7 – Db – Ab – Db – Ab – Gb – Bb – Bb7 – Ebm – F – Ebm – Ab7 – Db – Ab7
	A	a1	83 – 90	C#m – F#m – D#7b5 – G#7 – C#m – A#m7b5 – G#m – D#7 – G#m
		a2	91 – 102	F#m – B7 – E – F#m – B7 – E – F#m – D#dim – G#7 – B7b9 – D#m – B#° – B7b9 – D#m – G#7b9

		a3	103 – 114	C#m – F#m – D#m7b5 – G#7 – C#m – D#m7b5 – C#7 – F#m – C#7 – F#m – G#7 – C#m – G#7 – C#m – D#m7b5 – C#m – A7
	Puente hacia coda		115 – 118	C#m – A – D#7 – G#7
	Coda		119 – 138	C#m – G#7b9 – C#m – G#7 – C#m – G#7b9 – C#m – G#7 – C#m – C#7 – G#7 – C#

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección de la fantasía *impromptu* Op.66 en C# menor de Chopin.

Apéndices F. Chopin, preludio Op.28 n°20 en Cm

Tabla F1

Análisis del preludio Op.28 n°20 en Cm

Forma	Tema	Compás	Armonía
Forma primaria simple	a1	1 – 4	Cm – Fm7 – G7 – Cm – Ab – Db – Eb7 – Ab – G7 – C7 – Fm – Cm – D7 – G – D7 – G
	A a2	5 – 8	Cm – Ab – D – Gm – Am7 – D7 – G – G7 – Cm – Fm – G7 – Cm – Ab – Db – G7 – Cm
	a2	9 – 13	Cm – Ab – D – Gm – Am7 – D7 – G – G7 – Cm – Fm – G7 – Cm – Ab – Db – G7 – Cm

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección del preludio Op.28 n°20 en C menor de Chopin.

Apéndices G. Chopin, estudio Op.25 n°11 en Am

Tabla G1

Análisis del estudio Op.25 n°11 en Am

Forma	Tema		Compás	Armonía
Forma primaria simple	Introducción		1 – 4	C – F – C – F – C – E7
	A	a1	5 – 22	Am – E7b9 – F – E7b9 – Am – E – B7 – E – Am – C7 – Eb7 – Gm – Eb7 – C7 – F – Dm – G7 – C
		a2	23 – 40	Em – B7b9 – C – B7b9 – Em – B – F#7 – B – Em – G7 – Bb7 – Dm – Bb7 – G7 – C – Caug – Db – C – G7 – C
		a3	41 – 68	E° – Eb7 – Ab – Eb7 – Ab – B7 – E – B7 – E – E7 – Cm – Ab7 – Em – C7 – F – B7 – Em – A7 – Dm – Am – Bm7b5 – B7b9 – E – E7b9 – E – Bm – E7b9
		a1'	69 – 96	Am – E7b9 – F – E7b9 – Am – E – B7 – E – Am – C – F – C – Bm7b5 – B7b9 – C#° – Bb – F – C – F – B7b9
Coda		87 – 96	Am – E7 – Am – Dm – Am – Bm7b5 – Am	

Nota. Esta tabla muestra detalladamente un análisis morfológico y armónico de cada sección y subsección del estudio Op.25 n°11 en A menor de Chopin.