

EL LIRISMO EN LA MÚSICA PIANÍSTICA: RECITAL DE PIANO

El lirismo en la música pianística: Recital de piano

Joshua Sebastián Cely Maldonado

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 y música

Bucaramanga

2025

Agradecimientos

A mi madre, quien inspiró y fomentó mi pasión por el arte. A ella, que me apoyó incondicionalmente hasta su último suspiro; dedico este proyecto en honor a su amor, el mismo que me acompaña incluso sin ella.

A mi padre y a mis hermanos, quienes me motivan a seguir avanzando en mi proceso personal, musical y profesional.

A mi maestro de piano, Andrés Corena, por haber creído en mí desde el principio y brindarme una nueva perspectiva de la música pianística, colmada de conocimientos y experiencias enriquecedoras.

A mis amigos, quienes fueron soporte indispensable en la elaboración de este proyecto.

Tabla de contenido

Introducción	13
1. Planteamiento del problema.....	14
1.1 Antecedentes	14
1.2 Pregunta de investigación	19
1.3 Objetivo general.....	19
1.4 Objetivos específicos	19
1.5 Justificación	20
2. Marco teórico	21
2.1 Definición de lo lírico en la música instrumental	21
2.2 La influencia del <i>Lied</i> en las obras para piano.....	25
2.3 Las piezas líricas para piano del siglo XIX	26
2.4 Las canciones sin palabras de Felix Mendelssohn.....	28
2.5 Definición de música programática	30
2.6 Estilo interpretativo de las piezas para piano en los periodos: Clásico, Romántico e Impresionista.....	31
2.6.1 Periodo Clásico	31
2.6.2 Periodo Romántico.....	33
2.6.3 Periodo Impresionista	34
3. Metodología	36
3.1 Análisis formal y armónico del repertorio	36
3.1.1 Intermezzo Op. 118 No. 2, Johannes Brahms.....	36

3.1.2 Reverie, Debussy	36
3.1.3 Sonata No. 53 en Mi menor, Hob. XVI:34, Joseph Haydn	38
3.1.3.1 Primer movimiento	38
3.1.3.2 Segundo movimiento	39
3.1.3.3 Tercer movimiento.....	39
3.1.4 Estudio Op. 10 No. 5, Frédéric Chopin	40
3.1.5 Estudio Op. 10 No. 4, Frédéric Chopin	41
3.1.6 Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38, Frédéric Chopin.....	41
3.1.7 Preludio en Do# menor, Rachmaninoff	42
3.2 Análisis interpretativo del repertorio	43
3.2.1 Intermezzo Op. 118 No. 2, Johannes Brahms.....	43
3.2.2 Reverie, Debussy	49
3.2.3 Sonata No. 53 en Mi menor, Hob. XVI:34, Joseph Haydn	56
3.2.3.1 Primer movimiento	56
3.2.3.2 Segundo movimiento	60
3.2.3.3 Tercer movimiento.....	63
3.2.4 Estudio Op. 10 No. 5, Frédéric Chopin	66
3.2.5 Estudio Op. 10 No. 4, Frédéric Chopin	70
3.2.6 Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38, Frédéric Chopin.....	76
3.2.7 Preludio en Do# menor, Rachmaninoff	83
3.3 Creación de una pieza lírica para piano	87
3.3.1 “Pérdida”, Joshua Cely	87
3.3.1.1 Inspiración compositiva	87

3.3.1.2 Relación con el lirismo	88
3.3.1.3 Análisis formal y armónico.....	89
3.3.1.4 Análisis interpretativo.....	89
4. Conclusiones.....	94
Referencias Bibliográficas	95
Apéndices.....	97
Apéndice A.	97

Lista de tablas

Tabla 1. Estructura formal y armónica, Intermezzo Op. 118 No. 2	36
Tabla 2. Estructura formal y armónica, Reverie	37
Tabla 3. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 1er Mov.	38
Tabla 4. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 2do Mov.	39
Tabla 5. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 3er Mov.	40
Tabla 6. Estructura formal y armónica, Estudio Op. 10 No. 5.....	40
Tabla 7. Estructura formal y armónica, Estudio Op. 10 No. 4.....	41
Tabla 8. Estructura formal y armónica, Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38.....	42
Tabla 9. Estructura formal y armónica, Preludio en Do# menor	42
Tabla 10. Estructura formal y armónica, “Pérdida”, Joshua Cely	89

Lista de Figuras

Figura 1. Inicio de la obra.....	43
Figura 2. Compás 5.....	43
Figura 3. Compás 16.....	44
Figura 4. Compás 24.....	44
Figura 5. Compás 34.....	45
Figura 6. Compás 46.....	45
Figura 7. Compás 49.....	46
Figura 8. Compás 57.....	47
Figura 9. Compás 65.....	47
Figura 10. Compás 78.....	48
Figura 11. Compás 114.....	48
Figura 12. Introducción.....	49
Figura 13. Compás 3.....	49
Figura 14. Compás 11.....	50
Figura 15. Compás 19.....	51
Figura 16. Compás 25.....	51
Figura 17. Compás 35.....	52
Figura 18. Compás 51.....	53
Figura 19. Compás 59.....	54
Figura 20. Compás 69.....	54
Figura 21. Compás 76.....	55

Figura 22. Compás 88	55
Figura 23. Compás 98	56
Figura 24. Inicio de la obra	56
Figura 25. Compás 25	57
Figura 26. Compás 30	57
Figura 27. Compás 42	58
Figura 28. Compás 46	58
Figura 29. Compás 53	59
Figura 30. Compás 79	59
Figura 31. Compás 120	60
Figura 32. Inicio de la obra	60
Figura 33. Compás 9	61
Figura 34. Compás 21	61
Figura 35. Compás 25	62
Figura 36. Compás 32	62
Figura 37. Compás 45	63
Figura 38. Inicio de la obra	63
Figura 39. Compás 18	64
Figura 40. Compás 69	64
Figura 41. Compás 77	65
Figura 42. Compás 109	65
Figura 43. Compás 134	66
Figura 44. Inicio de la obra	66

Figura 45. Compás 8	67
Figura 46. Compás 17	67
Figura 47. Compás 24	68
Figura 48. Compás 48	68
Figura 49. Compás 45	69
Figura 50. Compás 65	69
Figura 51. Compás 51	70
Figura 52. Inicio de la obra	70
Figura 53. Compás 3	71
Figura 54. Compás 5	71
Figura 55. Compás 7	72
Figura 56. Compás 9	72
Figura 57. Compás 12	73
Figura 58. Compás 17	73
Figura 59. Compás 66	74
Figura 60. Compás 71	74
Figura 61. Compás 79	75
Figura 62. Inicio de la obra	76
Figura 63. Compás 19	76
Figura 64. Compás 34	77
Figura 65. Compás 44	77
Figura 66. Compás 47	78
Figura 67. Compás 63	78

Figura 68. Compás 83	79
Figura 69. Compás 108	79
Figura 70. Compás 111	80
Figura 71. Compás 116	80
Figura 72. Compás 141	81
Figura 73. Compás 157	81
Figura 74. Compás 169	82
Figura 75. Compás 197	82
Figura 76. Inicio de la obra	83
Figura 77. Compás 6	83
Figura 78. Compás 12	84
Figura 79. Compás 14	85
Figura 80. Compás 55	85
Figura 81. Compás 45	86
Figura 82. Compás 56	86
Figura 83. Introducción	89
Figura 84. Compás 9	90
Figura 85. Compás 25	91
Figura 86. Compás 29	91
Figura 87. Compás 41	92
Figura 88. Compás 45	92
Figura 89. Compás 109	93

Resumen

Título: El lirismo en la música pianística: Recital de piano*

Autor: Joshua Sebastián Cely Maldonado**

Palabras Clave: Lirismo, lírico, interpretación, piano, recital, carácter, lied, melodía.

Descripción: El principal propósito e interés al abordar el siguiente proyecto de investigación radica en la necesidad de realizar una profundización de la incidencia del lirismo en la música escrita para piano a través de un recital solista. Para ello, se eligieron siete obras de autores universales y una de autoría original. La pregunta de investigación que se plantea en esta tesis busca indagar sobre los elementos que conforman la lírica musical y su relación directa con los componentes técnicos e interpretativos de las obras, teniendo en cuenta el estilo interpretativo de los periodos musicales que influyeron en su creación.

Este proyecto se desarrolla en cinco fases. En la primera, se organiza la información teórica correspondiente a un análisis formal y armónico del repertorio. En la segunda etapa, se realiza un análisis interpretativo de las obras discriminando las características líricas de cada una. En tercera instancia, se elabora una composición propia donde se evidencie el lirismo en su estructura. En la cuarta, se lleva a cabo el montaje del repertorio. Y en la última fase, se diseña la puesta en escena y la sustentación final. De este modo, el recital pretende demostrar las cualidades líricas de las obras, apoyado en las herramientas técnicas e interpretativas desarrolladas a la largo de la carrera.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Licenciado En Música.

Abstract

Title: The lyricism in pianistic music: Piano recital*

Author(s): Joshua Sebastián Cely Maldonado**

Key Words: Lyricism, lyrical, interpretation, piano, recital, character, lied, melody.

Description: The main purpose and interest in addressing the following research project lies in the need to conduct an in-depth study of the incidence of lyricism in piano music through a solo recital. For this purpose, seven pieces by universal composers and one original composition were selected. The research question posed in this thesis aims to examine the elements that constitute musical lyricism and their direct relationship with the technical and interpretative components of the pieces taking into account the interpretative style of the musical periods that influenced their creation.

This project is developed in five phases. Firstly, the theoretical information corresponding to a formal and harmonic analysis of the repertoire is organized. In the second stage, an interpretative analysis of the works is carried out, distinguishing the lyrical characteristics of each one. In the third phase, an original composition is produced in which lyricism is evident in its structure. In the fourth, the repertoire is prepared for performance. And in the final phase, the staging and the thesis defense are designed. In this way, the recital aims to demonstrate the lyrical qualities of the works, supported by the technical and interpretative tools developed throughout the degree program.

* Degree Work

**Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Bachelor of Music.

Introducción

A lo largo de la historia, el repertorio para piano ha traído consigo la manifestación consciente e inconsciente del lirismo, siendo este aporte lírico un eje fundamental en la integralidad del pianista. De modo que, este trabajo se encarga de profundizar en la incidencia de lo lírico sobre la ejecución de siete piezas para piano representativas del repertorio universal y una de autoría original en un recital de piano solista.

Para ello, se presentan distintos tópicos que exponen la definición, historia e influencia del lirismo sobre la música escrita para piano, así como el estilo interpretativo de las piezas para piano en el periodo clásico, romántico e impresionista, enfatizando en aspectos históricos, técnicos, interpretativos y estilísticos de la ejecución del instrumento. Así mismo, hay un apartado para definir la música programática, la cual soporta el origen compositivo de la pieza de autoría original.

Posteriormente, se expone un análisis formal, armónico e interpretativo de las obras a ejecutar en el recital solista en donde se esclarece la influencia de lo lírico según el estilo y las distinciones de cada pieza. Y, en el caso de la obra propia, se dan a conocer la inspiración compositiva y estructura de la misma.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

De manera internacional, la tesis “La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX”, escrita por Gustavo Martín Márquez, para obtener el grado de Doctor en Música en el campo de Interpretación Musical en la Universidad Nacional Autónoma de México, presenta el lirismo como elemento importante de la interpretación musical y analiza el género de las piezas líricas para violoncello y piano escritas por compositores mexicanos. Para esto, desarrolla una metodología de investigación de tipo analítica y cualitativa que estructura la tesis en tres capítulos. El primero, propone un análisis teórico de lo lírico, en función del término mismo y de su valoración lingüística como metáfora. El segundo, constituye una revisión histórica general de los inicios del s. XX y el origen histórico de las piezas líricas para violoncello y para piano, respectivamente. El tercero, plantea un panorama general del repertorio mexicano para violoncello y piano, en donde se analizan las características de las piezas líricas, exponiendo elementos necesarios como la melodía, armonía, ritmo, carácter y factura.

El artículo “MÚSICA Y POESÍA EN LA OBRA PIANÍSTICA ESPAÑOLA: la inspiración literaria desde el ideal estético romántico de Franz Liszt (1860 – 1870)”, escrito por Lucía Chulio Pérez, estudia la repercusión que tuvo la inspiración literaria en el pianismo romántico español, destacando la difusión de la visión estética que Franz Liszt implementó en determinadas creaciones musicales, la cual otorgaba una perspectiva poética y/o filosófica que acrecentaba su valor estético. Para ello, analiza su obra *Après une lecture du Dante: Fantasía quasi Sonata* (*Années de Pèlerinage*, S.161), y cinco composiciones españolas escritas para piano y procedentes del periodo comprendido entre 1860 y 1870, compuestas por Francisco de Asís González de la Riva y Mallo (1816-1876), Marcial del Adalid (1826-1881) y Oscar Camps i Soler

(1837-1899), con el fin de relacionar sus visiones estéticas y confirmar si es la inspiración literaria que impregna la obra pianística de Franz Liszt uno de los factores que promueve la renovación de patrones compositivos autóctonos.

Por otra parte, la tesis “ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES PARA PIANO DE LOS ESTILOS BARROCO, CLÁSICO, ROMÁNTICO Y DEL SIGLO XX”, escrita por Julio Dario Bueno Escobar, para optar por el título de Licenciado en Ejecución Instrumental con especialidad de piano en la Universidad de Cuenca, busca difundir la música académica para piano de los periodos barroco, clásico, romántico y del siglo XX en la ciudad de Cuenca (Ecuador), interpretando obras de los más grandes representantes de cada periodo de la historia de la música universal. Para esto, realiza un análisis histórico, armónico y estructural del siguiente repertorio: Preludio y Fuga en la menor del Clave Bien Temperado Tomo II de Johann Sebastian Bach, la Sonata en re mayor K476 del compositor W.A. Mozart, la Polonesa Fantasía Op. 61 en la bemol mayor de Frederick Chopin y “Malambo” de Alberto Ginastera, en donde aborda las características generales y estilos musicales de cada compositor.

A nivel nacional, la tesis “La Ballade como forma musical y literaria: Análisis interpretativo sobre la Ballade Op. 23 en Sol menor de Frédéric Chopin”, escrita por Daniel Andrés Garzón Rubiano, de la Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá, plantea consideraciones interpretativas de las baladas de Chopin vinculadas directamente con la literatura romántica, sin dejar a un lado los desafíos técnicos, el contenido armónico y estructural, y la madurez musical que reside en ellas. De esta manera, realiza una aproximación al panorama histórico y cultural en el que se desenvuelve el compositor durante el periodo de creación de la obra. Luego, a partir de una breve introducción a la Ballade como forma literaria, y teniendo en cuenta el texto de Konrad Wallenrod escrito por Adam Mickiewicz, el cual sirvió como fuente de inspiración para la Ballade Op.23, analiza la

relación entre la obra de Mickiewicz y la pieza de Chopin para llegar a sintetizar una serie de elementos extramusicales que serán relevantes a la hora de presentar las consideraciones a la interpretación de la Balada. También, enfatiza el análisis estructural, armónico y melódico de la obra, relacionándolos con la retórica y el Bel Canto. Finalmente, recopila todos los elementos musicales y extramusicales dentro de la pieza, para así concebir una propuesta interpretativa más profunda.

El trabajo de grado “RECITAL INTERPRETATIVO: EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA MUSICA OCCIDENTAL”, escrita Martín Ramsés Guzmán López, para optar por el título de Licenciado en Música en la Universidad de Nariño, presenta cada uno de los elementos que conforman y enriquecen la interpretación musical de repertorio de música occidental académica para piano, abarcando los periodos más representativos (Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Nacionalismo y del Siglo XX), incluyendo piezas de compositores colombianos. Para esto, analiza aspectos históricos y técnicos del instrumento, y los aspectos estilísticos, contextuales, técnicos e interpretativos del repertorio a ejecutar, incluyendo referencias de intérpretes importantes y maestros en la historia del piano.

Por otro lado, el ensayo monográfico “Recursos para la interpretación de la Sonata Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn”, escrita por Aura María Gélvez Capacho, para optar por el título de Maestro en Música en la Universidad de Pamplona, basa su investigación en el análisis musical de la sonata en sol mayor Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn, con la intención de profundizar en los conocimientos necesarios para la presentación coherente de la interpretación musical de la obra, así como el estilo, técnica, forma y ejecución instrumental del clasicismo. Para ello, desarrolla una metodología cualitativa estructurada en tres capítulos: El primero, aborda lo referente al contexto de la obra, su compositor y estilo musical de la época. El segundo, realiza el

análisis morfosintáctico de la sonata para piano en sol mayor Hob. XVI/27. El tercero, aborda los aspectos interpretativos más importantes.

A nivel local, la tesis “ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO CONCIERTO DE GRADO PIANO CLÁSICO”, escrita por Sergio Andrés Díaz Mantilla, para optar el título de Maestro en Música con énfasis en Piano Clásico en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, aborda las dificultades técnicas e interpretativas de los periodos Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Contemporáneo en la música pianística. Para esto, realiza un estudio técnico y teórico que enfatiza en los rasgos específicos de cada época y propone soluciones para superar las dificultades.

La tesis “Análisis del Lenguaje Musical Basado en Cinco Obras para Piano de Diferentes Periodos”, escrita por Javier Fernando Zambrano Argüello, para optar por el título de Licenciado en Música en la Universidad Industrial de Santander, presenta el análisis del lenguaje musical de cinco obras para piano de distintos periodos. La intención de la investigación es comprender la obra escrita y por medio de una observación significativa poder identificar las características de las piezas, con el fin de mejorar el proceso de aprendizaje, interpretación y comprensión del repertorio. El desarrollo del proyecto se estructura en tres momentos que contienen la búsqueda y selección del repertorio, el análisis musical de las obras seleccionadas y la sustentación que da a conocer las características más relevantes del lenguaje musical de cada obra.

Por último, el trabajo de grado “RECITAL DIDÁCTICO: CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO”, escrito por Leonardo Fabio López Porras, para optar por el título de Licenciado en Música en la Universidad Industrial de Santander, tiene como objetivo principal presentar un recital didáctico que expone una visión general de cuatro facetas del piano manifestadas en determinadas líneas de desarrollo compositivo e interpretativo, implicando

externalidades musicales y eventos singulares que puedan dar orientación al espectador acerca del contexto y los conocimientos que se requieren para proyectar una interpretación honesta del pensamiento del autor de cada obra. De esta manera, el autor presenta algunos apuntes sobre el estilo compositivo propio de la época en la cual fue escrita la obra, datos bibliográficos sobre el autor y finalmente una apreciación objetiva de la pieza musical con el fin de ilustrar el funcionamiento de ciertos aspectos estéticos y musicales. Finalmente, se exponen las cuatro facetas interpretativas del piano: La primera, el piano polifónico, tomando como referente a Johann Sebastian Bach y su Preludio y Fuga XXI, en Si bemol mayor, BWV 866. “El clave bien temperado”, Libro I. La segunda, el piano lírico, apoyándose en Felix Mendelssohn-Bartholdy y exponiendo una propuesta interpretativa del Rondo Capriccioso en mi menor, Op. 14. La tercera, el piano orquestal, con Modest Mussorgsky Karevo y la obra Promenade en Si bemol mayor y Gnomus en mi bemol menor, de la obra Cuadros de una exposición. Finalmente, la cuarta faceta, el piano nacionalista, analizando a Jesús Alberto Rey Mariño y sus obras Dos impresiones andinas. Itinerante, pasillo de estudio en re mayor y Virtual bambuco en fa menor.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué reflejo interpretativo suministra el lirismo en la ejecución de obras para piano de autores universales?

1.3 Objetivo general

Explorar el lirismo en la música pianística a través de un recital de piano compuesto de siete obras de autores universales y una de autoría original.

1.4 Objetivos específicos

Establecer la relación entre el lirismo y la música escrita para piano tomando en cuenta acotaciones estilísticas del periodo clásico, romántico e impresionista.

Elaborar un análisis formal e interpretativo del repertorio escogido para la puesta en escena, discriminando el vínculo establecido entre el lirismo y la interpretación musical.

Componer una pieza lírica para piano con base en los fundamentos manifestados en el desarrollo del trabajo escrito.

Ejecutar la puesta en escena del repertorio escogido para evidenciar y sustentar las ideas y argumentos expuestos en la investigación.

1.5 Justificación

La presente tesis tiene como finalidad la exploración del lirismo en la música pianística, donde se establece un vínculo directo entre la lírica y su influencia en la creación de diversas obras para piano, abarcando ejecuciones técnicas e interpretativas específicas. Por lo tanto, es necesario realizar un análisis de los componentes que conforman esta relación, profundizando en aspectos teóricos, técnicos e interpretativos de lo que significa ejecutar el piano con lirismo enfatizando en los periodos del clasicismo, romanticismo e impresionismo. De esta manera, se brindan conocimientos que permitan comprender con rigurosidad las piezas que conforman el repertorio del recital.

Con este proyecto, se pretende ampliar el panorama de recursos en las decisiones musicales de los estudiantes de piano, entendiendo el lirismo como un factor importante de dicha amplitud, en donde van involucrados aspectos sensitivos y emocionales que, junto a las consideraciones técnicas propias del piano, construyen una visión interpretativa más completa sobre el repertorio para piano.

2. Marco teórico

2.1 Definición de lo lírico en la música instrumental

Entendiendo el *lirismo* como cualidad de *lírico*, se vuelve necesario especificar la definición de lo *lírico* para concebir su derivación *lirismo*. Ambas expresiones pueden contar con múltiples significados si se aíslan de su contexto, razón por la cual se orienta su contextualización en este proyecto hacia la música instrumental, más concretamente la escrita para piano. Para ello, corresponde revisar algunas fuentes especializadas en música que brindan acepciones del término *lírico*.

Diccionario Enciclopédico de la Música (Latham, 2001).

lírca, lírico. 1. En el sentido estricto del lenguaje, interpretación vocal con acompañamiento de lira pero, de hecho, su significado se extiende para referirse a cualquier tipo de música vocal con acompañamiento, como el *drame lyrique (fr., “drama lírico”, es decir, ópera).

(...) **2.** Poema breve que no sea épico ni narrativo. Compositores como Grieg extendieron su significado a la música, como en pieza lírica (al.: Lyrisches Stück). (p. 877)

Enciclopedia della musica (Sartori, 1972).

Lírca: En la antigua Grecia, la poesía mélica monódica se llamaba lírica, porque se cantaba con el acompañamiento de una lira. Actualmente el término, un sustantivo, designa en poesía uno de los principales géneros poéticos o también una composición lírica particular. En el sentido musical, aunque no sin implicaciones poéticas, se refiere a una composición para voz sola y piano, o para voz y conjunto instrumental. En su forma, es mucho más libre e indeterminada que la canción y la romanza vocal, a la cual sustituye y

de la que toma el carácter, eminentemente lírico, pero no el sentimentalismo fácil y la inspiración melódica superficial. (...). Como adjetivo, el término equivale genéricamente a “musical”, “con música”. (p. 19)

The international cyclopedia of music and musicians (Thompson, 1985).

Lyric [Lírico] (...) Un poema lírico, en contraste con uno de contenido dramático, es contemplativo, cantable, un comentario a un objeto o situación de terminados. Las mismas palabras se consideran antítesis al hablar de las cualidades musicales. En la forma sonata, el segundo tema o tema lírico, es usualmente más diatónico, cantable y melodioso que el primero. Dicho tema a menudo tiene la forma de una melodía equilibrada y bien articulada, en tanto que el primer tema y los subsecuentes pueden consistir de un motivo corto y armónico, y su desarrollo. En general, lírico es sinónimo de musical. (p. 1051)

The new Oxford companion to music (Scholes, *The new Oxford companion to music*, 2011).

Lyric [lírico].- 1. Estrictamente hablando, ejecución musical con el acompañamiento de la lira, aunque de hecho su sentido se ha extendido para referirse a cualquier tipo de música vocal con acompañamiento (...). 2. Poema corto, i.e. no épico ni narrativo. Compositores como Grieg adaptaron este sentido a la música, como en sus Piezas Líricas (del alemán *Lyrisches Stücke*).

Tomando en cuenta estas definiciones, podemos considerar que el término *lírico* se asocia principalmente con el canto y la poesía cantada. Algunas fuentes mencionaron el género de la pieza lírica. No obstante, las acepciones más relevantes tienen que ver con el teatro lírico o en referencia a las tesituras vocales. En general, las definiciones carecen de una acepción clara o específica que profundice en el género de las piezas líricas y su relación con el término lírico. De

igual forma, se percibe imprecisión en cuanto a la cualidad lírica de una ejecución instrumental, por lo que las definiciones son igualmente limitadas al referirse a la práctica interpretativa. Siendo así, se presenta un grado de ambigüedad en cuanto a lo lírico en la música instrumental, razón por la cual será viable hacer una recolección de datos que se puedan ligar directamente con la interpretación lírica en la música escrita para piano.

En la tesis de doctorado *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*, Gustavo Martín Márquez realiza una investigación que recolecta y analiza distintas percepciones generales y específicas de varios autores que profundizan en acepciones de lo lírico desde diversos contextos que son aplicables al enfoque principal de este proyecto; la interpretación lírica en música escrita para piano. De esta manera, Márquez (2011, pp. 29-30) concluye los siguientes significados:

- a) **Como adjetivo y metáfora.** *Lírico* describe una experiencia musical precisa al definir una cualidad específica de la vivencia musical. *Lo lírico* es una característica expresada de la música que metaforiza algo por medio de atributos específicos. Como metáfora, el término se aplica con base en la expectativa de compartir algo que se experimenta con la música. Representa una ruta abreviada para atender un nivel más profundo del contenido de la obra.
- b) **Como forma de representación musical.** *Lo lírico* es un tipo de representación musical que puede corresponder a una emoción, a una imagen, a un carácter, o a un concepto.
- c) **Como concepción abstracta.** *Lírico* tiene una cualidad –o connotación– abstracta, que expresa una experiencia de vida de tipo imaginario. Involucra una asociación *real* con el ámbito de las emociones humanas, pero *imaginaria* para el terreno de la obra musical.

La denominación de lírico en una obra corresponde con una abstracción que la música significa.

- d) **Como cualidad imitativa de la voz humana.** Lo *lírico* en la música instrumental también se refiere a una cualidad imitativa de la voz humana que mantiene la emisión expresiva de un texto, emula el tono de la voz y retiene características de la ejecución vocal sin la existencia de las palabras. Lo lírico se siente o experimenta de manera directa cuando se escucha una melodía de cualidades vocales. Se aplica como metáfora de *canto* en respuesta a la melodía instrumental de cualidades vocales. Esta metáfora adquiere valor en función de una experiencia nueva que ocurre en quien interpreta o escucha y que va más allá de lo literal. Promueve un vínculo personal entre el intérprete o el oyente y la obra. En este sentido, es sinónimo de *cantabile*.
- e) **Como una representación literal.** *Lírico* valora y manifiesta un contenido expresivo de la música que va más allá del plano figurativo y corresponde con lo estrictamente *literal*. Por consecuencia, una pieza instrumental lírica corresponde directamente con lo vocal.
- f) **Como término poético.** *Lírico* es un término subjetivo que conecta con el ámbito extramusical de la poesía.
- g) **Como instrumento integrador.** Lo *lírico* puede fundamentar un hilo narrativo de una pieza; puede integrar el contenido poético; o puede preservar la naturaleza original que motivó la música.

Todos los significados expuestos por Márquez son aplicables a las piezas escritas para piano solo, y resultan particularmente relevantes para los análisis formal e interpretativo de las obras que

se encuentran en la metodología de este trabajo escrito, y así mismo, para la puesta en escena que sustentará la tesis de este proyecto.

2.2 La influencia del *Lied* en las obras para piano

Uno de los géneros que fue determinante en el surgimiento de las piezas líricas para piano fue el *Lied*, el cual se puede explicar de manera general como una canción breve que contiene una o varias voces regularmente con acompañamiento de piano. Usualmente, su texto consta de un poema de naturaleza lírica y con una estructura estrófica. El carácter musical de estas piezas comúnmente corresponde al del poema. El término traducido del alemán al español, significa literalmente *canción* y puede estar dentro del ámbito del folclor, la música infantil, entre otros (Márquez, 2011).

En el siglo XVIII, el origen del *Lied* se basa en composiciones de orden popular o amateur. Con el tiempo, en el siglo XIX se transformaron evolucionando junto con el auge poético romántico de ese siglo y la popularidad del piano dentro de la clase media europea. Así mismo, la elección de la poesía como elemento creativo musical es un factor determinante en la ruta composicional, particularmente en el siglo XIX. En el principio de esta época, se enmarcó una división que incluía dos grupos: un gran conjunto de obras de naturaleza popular, y un grupo de canciones más reducido de índole más seria. El primer conjunto, se dirigía a un público masivo de clase media o baja que incluía elementos folclóricos. El segundo fue integrado por obras dirigidas fundamentalmente a un público conocedor y culto. Y, de igual manera, los compositores de la época tendieron a participar en cualquiera de estos dos grupos (Márquez, 2011).

La conexión entre la música y el texto era muy relevante. Por un lado, la canción popular tendía a establecerse en estructuras melódicas repetitivas o cuadradas y se aplicaban a cada parte de la estrofa del texto. Por otra parte, La canción de connotación seria presenta melodías y

escenarios musicales más variados que tienden a transformarse en función de los diversos detalles presentes en el poema, incluso ignorando la estructura repetitiva o simétrica y abordando formas más libres (Márquez, 2011). De esta manera, el texto era determinante en el peso de la obra poética, tal como lo menciona Sams (2001), el elemento esencial en estos textos convertidos en canción era su “tono emocional”, y no su calidad literaria.

La evolución del piano a inicios del siglo XIX trajo consigo una escritura más detallada, profunda y sustancial dentro del género del *Lied*. Ya que, las sonoridades amplias y orquestales junto con las más delicadas e íntimas, permitieron la proyección de imágenes poéticas y símbolos como truenos, arroyos, máquinas, galopes o suspiros gracias a la nueva capacidad de este instrumento y a la creatividad potenciada de los compositores. Así mismo, estas posibilidades compositivas influirán en las piezas líricas para piano impulsadas por compositores importantísimos en la historia de la música pianística (Márquez, 2011).

2.3 Las piezas líricas para piano del siglo XIX

Elfriede Glusman, en su libro *The Early Nineteenth-century Lyric Piano Piece* (1969), citado por Márquez (2011), señala que:

la pieza lírica propia para piano de los inicios del s. XIX se puede concebir como una obra independiente, breve, con una forma simple, y que expresa una o cuando más unas cuantas ideas musicales. Este tipo de piezas muestran como características más destacadas de lirismo, espíritu poético y preocupación por el factor sonoro. (Márquez, p. 41)

También, Glusman (1969) menciona que la melodía con base en el lirismo fue una de las causas por las que la sonata dejó de ser forma primordial de composición a inicios del siglo XIX. Así mismo, Robert Winter (2001) reafirma el declive de la sonata con la muerte de Beethoven y

la de Schubert. De esta manera, “el lirismo, (...) que encontró su forma auténtica de expresión en la pieza lírica breve para piano, no tenía lugar en la sonata para piano” (Kirby, 1966).

El repertorio pianístico del siglo XIX se dividió en 3 categorías: la música absoluta, el repertorio virtuoso, y las piezas líricas para piano. La primera, hace referencia a la música decadente del siglo XVIII. El repertorio virtuoso se divide en dos partes: la música propiamente virtuosa que se enfoca en la destreza técnica y los efectos del instrumento son explotados al extremo donde el contenido musical y la forma quedan en desuso; y la música de salón, que presenta complejidad técnica pero mantiene el contenido musical y las formas presentes. Por último, las piezas líricas que se preocupan directamente por el lirismo, el espíritu poético y el factor sonoro del instrumento (Glusman, 1969).

Glusman (1969) también realiza una acotación bastante interesante en su libro *The Early Nineteenth-century Lyric Piano Piece* con respecto a la naturaleza de las piezas líricas:

En cada uno de los estilos dentro del repertorio de las piezas líricas para piano, una o la combinación de estas características prevalece. Adicionalmente, en cada estilo debe ser considerada la naturaleza del lirismo: el estilo del nocturno con un lirismo de *coloratura* ornamentada y énfasis en el elemento del sonido; la pieza de carácter, en donde el lirismo es un factor secundario y el estilo lírico varía con el “carácter” de la pieza, de ahí su énfasis y dependencia más bien en el elemento programático o poético; y, finalmente, el *Lieder ohne Worte* con sus variados tipos (...), estando más presente entre estos el lirismo sencillo de la canción folclórica o, en algunos casos, la canción de concierto. (p. 39)

2.4 Las canciones sin palabras de Felix Mendelssohn

Felix Mendelssohn, además de haber compuesto durante su vida más de 100 *lieder* para una o dos voces y piano, realizó 8 libros o volúmenes que contienen 48 piezas líricas para piano más conocidas como las *Canciones sin palabras* o *Romanzas sin palabras* (en alemán: *Lieder ohne Worte*) (MÚSICA CLÁSICA, s.f.).

Gustavo Márquez en su tesis *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*, traduce una carta citada por Todd (2004) en su libro *Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, sobre la cual Mendelssohn reflexiona acerca del modo de interpretar una de sus canciones sin palabras y explica su postura frente al uso de palabras adicionales a la música. A continuación, cito la traducción de Márquez (2011):

La gente a menudo se queja de que la música es muy ambigua; eso que ellos deben tener en mente cuando la escuchan es muy confuso, mientras que las palabras las entiende cualquiera. Conmigo sucede todo lo contrario, y no solamente con discursos completos, sino con meras palabras. Éstas, también me parecen tan ambiguas, tan indefinidas, tan fácilmente malinterpretadas en comparación con la verdadera música, la cual llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras. Los pensamientos que me expresa la música que amo no son demasiado indefinidos para ser puestos en palabras, todo lo contrario, son demasiado definidos para ello... Si me pregunta qué me encontraba pensando cuando yo la escribí (la canción sin palabras a la que se refiere), yo podría decir: Sólo la canción, tal y como se encuentra. Y si tuviera en la mente una palabra o palabras definidas al respecto de alguna u otra cosa de estas canciones, no desearía nunca decírselas a nadie porque las mismas palabras nunca significan lo mismo para diferentes personas. Solamente la canción puede decir lo mismo, puede despertar los mismos sentimientos en una persona como en

otra, un sentimiento que no es expresado, sin embargo, por las mismas palabras. (pp. 46-47)

Aquí, el compositor refleja un claro rechazo a la relación directa de los textos con este tipo de piezas en donde el sonido es más importante y prevalece por encima de las palabras o cualquier uso del lenguaje.

Según la postura de Rushton (2008) en su libro *Music and the poetic*, las canciones sin palabras de Mendelssohn están construidas sobre la melodía con acompañamiento de una forma arquetípicamente romántica. De esta manera, contempla a la canción sin palabras como un género que abarca un sinnúmero de piezas más allá de su título, autor e incluso de su instrumentación. La visión de Rushton plantea un camino que ayuda a ilustrar de una manera más sencilla los argumentos de este proyecto.

Para concluir:

Las canciones sin palabras son un conjunto de piezas líricas cuyo origen se encuentra no solo en la música vocal sino también en la instrumental. No todas las canciones sin palabras escritas por Mendelssohn pueden considerarse como canciones vocales convertidas en canciones para piano. Un buen número de ellas tienen características plenamente pianísticas cuyo origen es plenamente instrumental, más allá de estar integradas en sus respectivos conjuntos de *opus* con la denominación genérica de *Lieder ohne Worte*, e intercaladas con otras genuinamente vocales. (Márquez, 2011, p.48)

2.5 Definición de música programática

Debido a que la pieza para piano de mi autoría contiene un trasfondo compositivo que describe una situación figurativa, se vuelve necesario profundizar en acepciones específicas de la música descriptiva, más concretamente la denominada *música programática*.

El término *música programática* fue introducido por Franz Liszt, quien también fue el precursor del *Poema Sinfónico*, siendo una línea compositiva que resulta ser la más clara para definir el programa en relación con la música (Scruton, 1980). Liszt aporta la siguiente definición de música programática:

Cualquier prefacio en un lenguaje inteligible añadido a una pieza de música instrumental, por el cual el compositor pretende guardar al oyente contra cualquier interpretación poética incorrecta, y dirigir su atención a la idea poética del todo o de una parte particular de ella. (Scholes, 1938, p. 759)

Han sido varios los autores que han aportado a la definición de *música programática*, tanto así que resulta ser un concepto ambiguo o que tiende a confundirse con otros términos musicales. David Sierra (2024), en su tesis de maestría *Análisis de los elementos programáticos en las obras para piano de Liszt y Scriabin como base para el desarrollo de la narrativa interna propia en la interpretación*, realiza un análisis profundo de varias acepciones de diversos varios autores y concluye lo siguiente:

Pese a que Liszt es quien introduce durante el siglo XIX el término de música programática, ya en Francia y Alemania existían obras que bien pueden categorizarse como ejemplos de música programática, y que eran denominadas como ‘música característica’, entre otros.

La música programática aspira a la representación de la realidad antes que, a la imitación de ésta, aunque la imitación (pintura sonora) es una de las herramientas de las cuales la música programática hace uso.

El programa en la música instrumental se justifica dependiendo de su conexión con la esencia y la estructura de la obra, independientemente de si se trata de un título sencillo o un programa detallado.

No basta con la verificación de la existencia o no de una indicación textual en la partitura para determinar si una composición posee o no un programa. El programa de una obra o bien puede ser ocultado deliberadamente por el compositor y ser revelado a través de una investigación contextual o un modelo de análisis semántico.

La música programática no es incompatible con las formas musicales tradicionales. En algunos casos el programa puede adaptarse a la forma, o bien, la forma modificarse de acuerdo con el programa. (p. 34)

Las conclusiones realizadas por Sierra llegan a cubrir considerablemente el panorama de lo que significa la *música programática*, y llega a precisar con claridad las acepciones involucradas en la creación de la pieza lírica como parte de este proyecto.

2.6 Estilo interpretativo de las piezas para piano en los periodos: Clásico, Romántico e Impresionista.

2.6.1 Periodo Clásico

Esta época empieza en 1750 y culmina en 1830 aproximadamente. Durante este periodo, los instrumentos musicales experimentaron avances considerables. El clavicémbalo fue reemplazado por el piano, las orquestas empezaron a parecerse más a como son hoy en día

involucrando vientos madera y metal que enriquecían el sonido. De esta manera, gracias a los avances en los instrumentos, los músicos eran capaces de interpretar mejores líneas solistas, dando mayor importancia a la melodía en la interpretación musical. También, apareció el uso de dinámicas (*p*, *mp*, *mf*, *f*, *etc.*) en las indicaciones de las partituras y se empezaron a añadir ornamentos (apoyaturas, trinos, mordentes, grupetos, arpeggios, etc.) con el fin de embellecer la ejecución instrumental. Floreció la forma sonata y la sinfonía, junto con la nueva forma de cuarteto de cuerdas. Se popularizaron los conciertos de instrumentistas solistas y los *concerti grossi* (conciertos para más de un solista) se hicieron menos comunes (Linton, 2022).

La forma sonata alcanzó su cumbre en la música escrita para piano, de los cuales se destacan tres principales representantes: Haydn, Mozart y Beethoven. Esta forma musical se caracteriza por una organización tripartita y simétrica, de manera que la primera parte se denomina exposición, luego viene el desarrollo y por último la reexposición. La aplicación de la forma sonata permite que el estilo compositivo se centre en la melodía, dejando que el acompañamiento sea más fluido y amable. La organización tripartita permite a la música adquirir más posibilidades de contraste y de conflicto dramático, además se pierde la monotonía rítmica del barroco dando paso a un ritmo natural que fluye y respira de acuerdo a la melodía entendiéndola como el “alma de la música” (López, 2016, p.29).

La refinación del piano permitió el uso del pedal de resonancia e incluso varios pedales que aportaban efectos tímbricos en pro a la creatividad de los compositores. De esta forma, la música escrita para piano presenta esencialmente las características de elegancia, sobriedad, equilibrio y dramatismo, sin llegar al límite de lo completamente emocional y sentimental. La articulación tiene un papel importante en el desarrollo de la técnica pianística con la incorporación de staccatos, legatos, articulaciones dobles, entre otras más. El contraste de dinámicas, tempo,

articulaciones y expresión era crucial en la interpretación musical en el estilo clásico (López, 2016, p. 31).

2.6.2 Periodo Romántico

Esta época inicia en 1830 y culmina en 1900 aproximadamente. Curiosamente, el periodo romántico no se caracteriza precisamente por su romanticismo, ya que los compositores de esta época escribieron música más emotiva e intensa, inspirada en la naturaleza, la literatura y la poesía, de los cuales destacan Johannes Brahms, Frederic Chopin, Felix y Fanny Mendelssohn, Carl Maria Von Weber y Robert y Clara Shumann (Linton, 2022).

Aunque todavía los compositores seguían arraigados a la tonalidad, en su mayoría comenzaron a experimentar con movimientos cromáticos, modulaciones inesperadas y notas accidentales que coloreaban a la melodía. También, nacieron nuevas formas musicales como los *poemas sinfónicos*, los *ciclos de canciones*, los *nocturnos* y los *arabescos* (Linton, 2022). El piano siguió obteniendo mejoras y sus capacidades eran cada vez mayores, brindando posibilidades interpretativas muy interesantes en donde floreció mucho más el virtuosismo y se incorporaron de frases más largas y complejas a las piezas. De igual manera, la melodía seguía siendo muy importante mientras se exploraban posibilidades armónicas que abandonaban el concepto estricto de acompañamiento y melodía y se transforma a la búsqueda de la riqueza armónica y melódica simultáneamente (López, 2016).

Las orquestas florecieron considerablemente aumentando en tamaño llegando a contar hasta con 120 músicos, según las exigencias de Wagner. El sonido sinfónico era más rico que nunca, con composiciones cada vez más virtuosas y registros extendidos para instrumentos en ambos extremos de la escala gracias a los flautines y clarinetes en *mib* en el registro más agudo, e instrumentos de metal en el registro grave como tubas y trombones (Linton, 2022).

Los compositores románticos se inspiraron en todo lo que pudieron encontrar, y muchos comenzaron a escribir «música programática»: descripciones musicales de una historia o un entorno, como la Sinfonía «Pastoral» n.º 6 de Beethoven, que describe escenas campestres. Muchos también se inspiraron para escribir música sobre sus países de origen, como Finlandia de Sibelius o el conjunto de seis poemas sinfónicos programáticos de Smetana, *Má vlast*, que significa «Mi patria» (Linton, 2022).

2.6.3 Periodo Impresionista

Esta época empieza en 1870 y culmina hasta 1930 aproximadamente, sin embargo, se extiende un poco más allá. En este periodo, la música no es profundamente emocional ni personal como la mayor parte del repertorio romántico. De esta manera, la música impresionista es como un narrador distante que observa en tercera persona y toma una captura instantánea musical desde la distancia, teniendo como lema compositivo: “sugerir o evocar, pero no describir” (Piano TV, 2016).

El Impresionismo musical es, en su sentido más restringido, el estilo musical sintetizado por Claude Debussy y amplificado por el cosmopolitismo musical del París de la Belle Époque. Debussy cruzó las corrientes más avanzadas de la música francesa y rusa de su época, desde el modalismo del movimiento neogregoriano francés hasta los experimentos armónicos. (Larrinoa, 2020)

“Para la llegada del impresionismo, la revolución armónica se vio complementada directamente por Debussy por una serie de características estilísticas (ritmo armónico, sentido del ritmo y del timbre, forma musical) que la realzan y la dotan de pleno sentido musical” (Larrinoa, 2020). En la creación de piezas para piano, esta costumbre estilística no fue la excepción, ya que el concepto de melodía y acompañamiento ligada a los ornamentos excéntricos y virtuosos del

clásico y el romántico ya no eran tan relevantes. Por el contrario, la utilización de modos griegos, la escala de tonos enteros, la escala pentatónica, la escala andaluza, etc., dotaron de colores muy variados a la interpretación pianística sin perder la coherencia estilística de la época. De esta manera, el estilo debussyano se encarga de recrear la belleza y el erotismo de un mundo antiguo muy exótico de forma muy estilizada (Larrinoa, 2020).

Esto explica los títulos y las temáticas de algunas de sus obras más representativas, la respiración de sus fraseos y la tendencia a disolver el pulso, “la predilección por el arabesco melódico, el distanciamiento de las formas clásicas (germánicas), el refinamiento tímbrico, el uso arquetípico de instrumentos como la flauta o el arpa, o el mantenimiento de la armonía dentro de un ámbito relativamente consonante” (Larrinoa, 2020).

3. Metodología

3.1 Análisis formal y armónico del repertorio

3.1.1 *Intermezzo Op. 118 No. 2, Johannes Brahms*

Su estructura corresponde a una forma ternaria compuesta, descrita según Zamacois (1960) en su libro *curso de formas musicales* como una estructura musical de tres divisiones principales (A – B – A), en la que cada una de ellas contiene dos subtemas (A – B) (p. 19).

Tabla 1. Estructura formal y armónica, Intermezzo Op. 118 No. 2

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Inicia en La mayor y presenta modulaciones cromáticas temporales que conectan nuevamente con La mayor	Anacrusa - 48
B	Inicia en Fa# menor, modula a Fa# mayor y retoma a Fa# menor	49 - 73
Puente	Fa# menor y Re mayor para conectar con la sección A'	74 - 75
A'	La mayor con modulaciones temporales que aportan color	76 - 116
Coda	La mayor con modulaciones temporales que aportan color	114 (<i>final de la sección A'</i>) - 116

3.1.2 *Reverie, Debussy*

Esta obra presenta una forma libre, la cual se caracteriza por “permitir cualquier disposición libre de las partes, con tal de que éstas formen un todo coherente. Cualquier disposición que tenga sentido musical será posible, así, por ejemplo, A-B-B o A-B-C-A o A-B-A-C-A-B-A.” (Copland, 1939, p. 135). También, cabe mencionar que armónicamente esta pieza contiene

pequeños giros tonales que otorgan sensación de reposo. Sin embargo, está en gran parte construida sobre armonía modal, la cual otorga distintos colores y momentos de luminosidad característicos del estilo impresionista de Debussy.

Tabla 2. Estructura formal y armónica, Reverie

SECCIONES	TONALIDAD / MODO	COMPASES
Introducción	<i>Arpeggio de Sol menor con sexta mayor en primera inversión (Gm6)</i>	1 - 2
A1	Sol dórico que conecta con Fa mayor	3 - 10
A2	Sol dórico que conecta con Do séptima de dominante (C7)	11 - 18
A3	Fa mixolidio que conecta con Si bemol mayor	19 - 26
A4	Intercala entre Fa aumentado y Re menor para conectar con Do mayor	27 - 34
B1	Intercala entre Do menor y Re mayor para conectar con Do aumentado	35 - 42
B2	La menor que modula a Fa mayor	43 - 50
B3	Intercala entre Re menor y Mi mayor. Luego modula temporalmente a Fa mayor, vuelve a Re menor y modula a Mi mayor	51 - 58
B4	Inicia en Mi mayor, modula temporalmente a Si mayor y a Do mayor. Al final, conecta con Do séptima de dominante (C7)	59 - 75
A'1	Sol dórico que conecta con Fa mayor	76 - 83
A'2	Sol dórico que conecta con Mib lidio	84 - 91
B'3 (coda)	Intercala entre Sol menor y La mayor para conectar con Do séptima de dominante y finalizar en Fa mayor	92 - 101

3.1.3 Sonata No. 53 en Mi menor, Hob. XVI:34, Joseph Haydn

3.1.3.1 Primer movimiento

El primer movimiento *Presto* está expuesto en forma sonata, la cual se usaba frecuentemente en el periodo del clasicismo. Esta forma consta de tres secciones principales: la exposición, el desarrollo y la reexposición. En la exposición, se presentan los temas principales que se usarán a lo largo de la obra y que generalmente son contrastantes. En el desarrollo, se exploran y desarrollan las ideas de los temas de la exposición, comúnmente con variaciones y modulaciones. Finalmente, en la reexposición se retoman los temas principales, usualmente en la misma tonalidad de la exposición.

Tabla 3. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 1er Mov.

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
EXPOSICIÓN: Tema A	Mi menor	1 - 8
EXPOSICIÓN: Puente	Transita por La menor, Sol mayor, y modula a Re mayor para conectar con el Tema B	9 - 29
EXPOSICIÓN: Tema B	Sol mayor	30 - 45
DESARROLLO	Inicia con su relativa mayor (Mi mayor) en función de dominante. Luego, transita por varios acordes hasta llegar a Si mayor como quinto grado (V) de la tonalidad de la Reexposición (Em)	46 - 78
REEXPOSICIÓN: Tema A	Mi menor	79 - 94
REEXPOSICIÓN: Tema B	Mi menor	95 - 123
CODA	Cadencia imperfecta de Mi menor	124 - 127

3.1.3.2 Segundo movimiento

La forma de este movimiento *Adagio* es ternaria simple. En esta estructura, se exponen tres secciones cuyo patrón es A – B – A, en donde A presenta un tema principal que será contrastado por el Tema B, el cual comúnmente modula a la dominante o relativa menor/mayor de A. Finalmente, se retoman las ideas principales de A, las cuales pueden presentar ligeras variaciones.

Tabla 4. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 2do Mov.

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Sol mayor	1 - 20
B	Inicia en Si mayor para modular a la relativa menor de la sección A. Luego, modula constantemente hasta llegar a Re mayor para conectar con la sección A'	21 - 31
A'	Sol mayor	32 - 44
Coda	Cadencia interrumpida hacia Si mayor para conectar con el 3er movimiento (Rondó)	45 - 49

3.1.3.3 Tercer movimiento

Este movimiento *Molto Vivace* presenta la forma rondó, la cual es descrita por Clemens Kuhn en su *tratado de la forma musical*, como la repetición de un tema principal llamado “A” que intercala con otras secciones usualmente llamadas “B”, “C”, etc. De esta manera, la estructura básica de un rondó se puede expresar como “A – B – A – C – A – D...” (1992, p. 195). En este caso, el tema “A” presenta variaciones en cada una de sus repeticiones.

Tabla 5. Estructura formal y armónica, Sonata No. 53 en Mi menor, 3er Mov.

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Inicia en Mi menor, luego pasa a su relativa mayor (Sol mayor) buscando modular a Mi mayor en los últimos compases	Anacrusa - 18
B	Mi mayor	Anacrusa antes del 19 - 40
A'	Mi menor con modulaciones hacia Sol mayor y Mi mayor	41 - 76
C	Mi mayor	Anacrusa antes del 77 - 100
A''	Mi menor con modulaciones hacia Sol mayor, Mi mayor y Si mayor en función de dominante para volver a Mi menor	101 - 134
Coda	Cadencia perfecta de Mi menor	135 - 136

3.1.4 Estudio Op. 10 No. 5, Frédéric Chopin

La forma que presenta esta obra es ternaria simple (A – B – A) y coda.

Tabla 6. Estructura formal y armónica, Estudio Op. 10 No. 5

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Solb mayor	1 - 16
B	Reb mayor con modulaciones cromáticas temporales	17 - 49
A'	Solb mayor	50 - 85
Coda	Cadencia auténtica imperfecta de Solb mayor (V - I)	82 - 85

3.1.5 Estudio Op. 10 No. 4, Frédéric Chopin

La forma que presenta esta obra es ternaria simple (A – B – A) y coda. Cabe mencionar que armónicamente contiene secciones poco convencionales, colmadas de sonoridades disminuidas y tensionantes que parecen no tener reposo. Esta sensación se acumula hasta llegar a un clímax y culminar con la coda en la tonalidad inicial de Do# menor.

Tabla 7. Estructura formal y armónica, Estudio Op. 10 No. 4

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Do# menor con modulaciones temporales a Sol# menor	Anacrusa - 16
B	Inicia en Sol# menor, luego modula a Sib menor y comienza a transitar por cromatismos y acordes disminuidos hasta llegar a la dominante de la sección A' (G#7)	17 - 50
A'	Do# menor	51 - 82
Coda	Cadencia auténtica perfecta de Do# menor (V7 - I)	77 - 82

3.1.6 Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38, Frédéric Chopin

La estructura de esta pieza corresponde a una forma desarrollada por Chopin conocida como *forma balada*, la cual “parece requerir tres clases de acontecimientos musicales: la formulación de los temas, la transformación de éstos y la resolución” (Parakilas, 2004, p. 104). De esta manera, la forma de las baladas de Chopin parecen tener similitud con la forma sonata; sin embargo, estas piezas fueron creadas en base a poemas líricos que evocan una narrativa emocional y libre que no condiciona una estructura fija.

Tabla 8. Estructura formal y armónica, Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Fa mayor	Anacrusa - 46
B	La menor con modulación temporal a Sol menor hasta volver a La menor	47 - 82
A'	Fa mayor con modulaciones temporales que aportan color	83 - 140
B'	La menor	141 - 168
Coda	En función de dominante hasta llegar a la cadencia imperfecta de La menor	169 - 204

3.1.7 Preludio en Do# menor, Rachmaninoff

Esta obra corresponde a la forma ternaria simple con coda.

Tabla 9. Estructura formal y armónica, Preludio en Do# menor

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
A	Inicia en Do# menor y modula temporalmente a Mi mayor y a Sol# menor para convertirlo en dominante (G#7) y volver a Do# menor	Anacrusa - 13
B	Do# menor con modulaciones temporales a La mayor y Fa# menor	14 - 44
A'	Do# menor con modulaciones temporales a Mi mayor y a Sol# menor hasta volver a Do# menor y conectar con la coda	45 - 54
Coda	Cadencia plagal de Do# menor	55 - 61

3.2 Análisis interpretativo del repertorio

3.2.1 Intermezzo Op. 118 No. 2, Johannes Brahms

Figura 1. Inicio de la obra



Esta pieza inicia con el carácter de *Andante teneramente* que traduce a “Andante tiernamente” en dinámica de *p* (piano). De esta manera, se expone un motivo melódico tierno desde la anacrusa hasta el segundo pulso del segundo compás, el cual involucra saltos interválicos cantábiles como si se tratara de un lied sin palabras. Este motivo se desarrolla brevemente en compañía de la mano izquierda, la cual actúa como melodía secundaria por medio de acordes arpegiados y pequeñas respuestas melódicas, generando así dos planos sonoros que dialogan entre sí.

Figura 2. Compás 5



Desde el compás 5, interviene el motivo melódico con un carácter más tensionante debido a giros armónicos inesperados y a los reguladores que aportan dramatismo. Esta atmósfera de

incertidumbre se conecta a una dinámica de *pp* (pianísimo) que conduce al motivo a un estado de tranquilidad absoluta para volver a exponerse.

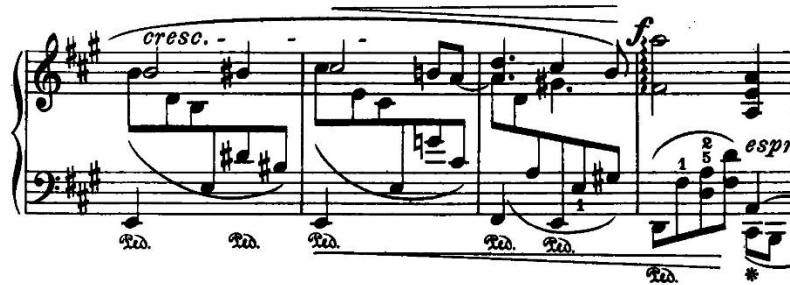
Figura 3. *Compás 16*



A partir del tercer pulso del compás 16, hay un cambio de atmósfera debido al giro dinámico y armónico sobre el acorde de do mayor. Aquí, la voz superior empieza a desarrollarse y genera una sensación de olas emocionales (tensión y distensión) acompañada de un colchón armónico que cambia abruptamente en cada compás. Estos cambios abruptos construyen un camino de incertidumbre que desemboca en un pequeño clímax situado en el compás 23.

Figura 4. *Compás 24*





En el tercer pulso del compás 24, aparece otro giro armónico que reubica el ambiente sonoro tensionante a un estado de tranquilidad y reposo en donde la voz superior y las demás voces buscarán desarrollarse y crecer, esta vez por cromatismos, hasta llegar al punto climático del compás 30 indicado por la dinámica *f* (forte).

Figura 5. *Compás 34*



Desde el tercer pulso del compás 34, el carácter del motivo melódico se torna *dolce* (dulce) mientras va dialogando con una imitación de su voz superior en una octava más grave generando una atmósfera melancólica y muy emocional.

Figura 6. *Compás 46*



En el tercer pulso del compás 46, la voz del medio presenta el mismo motivo melódico del inicio de la obra mientras las demás voces van armonizando de manera delicada para no interrumpir la cadencia que finaliza con la sección A. Luego, en el tercer pulso del compás 48 inicia una melodía que conecta con la sección B.

Figura 7. *Compás 49*

The image shows a musical score for two systems of music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking 'a tempo'. The second system also consists of two staves, with a 'rit.' (ritardando) marking in the right hand. The score includes a fermata over the final measure of the first system and a 'rit.' marking in the second system. The edition is by Peters, number 9488.

Sobre el compás 49 y tomando en cuenta el último pulso del compás anterior, inicia la sección B de esta pieza. Aquí, hay un concepto claro de acompañamiento y melodía principal, esta vez, el colchón armónico es atresillado y contiene a su vez una voz superior marcada por negras con staccato y la plica hacia arriba. En esta gran frase, existen dos motivos melódicos que se mueven interválicamente de forma distinta. El primero, se presenta en el pentagrama superior con un dibujo melódico muy lírico y expresivo que aprovecha la amplitud de algunos los saltos interválicos para desarrollarse. El segundo, se expone en el pentagrama inferior cuando toda la frase se repite, de esta manera el primer motivo pasa a segundo plano en función de acompañamiento. El segundo motivo también es muy expresivo, aunque se mueve por grados conjuntos siendo una melodía un poco más limitada interválicamente.

Figura 8. *Compás 57*

88 *più lento*
pp una corda
legato
rit.
pp
rit.
esp.
tre corde

Desde el compás 57 y tomando en cuenta la última corchea del compás 56, la sección B contiene una sección más pequeña que evoca un momento íntimo al ser en dinámica de *pp* y con la indicación de tocarse a *una corda* (una cuerda/con sordina). Aquí, ya no se exponen distintas melodías que conversan entre sí, sino que se alinean a modo de coral en una estructura homofónica. Y, aunque suenen al mismo tiempo, la voz superior seguirá resaltando con un movimiento melódico muy tranquilo y un poco lento hasta llegar a una sensación de subida para caer y conectar con otra sección pequeña.

Figura 9. *Compás 65*

Tempo I.
p
cresc.
espress.
tre corde

Sobre el compás 65 y tomando la corchea del compás 64, inicia otra pequeña sección dentro de la sección B. Aquí, se hace ilusión al intercambio de motivos melódicos que encontramos en el compás 49, esta vez, dentro de una misma frase sin repeticiones.

Figura 10. *Compás 78*



En el compás 78, se retoma la sección A con ligeras variaciones que enriquecen la armonía y proponen momentos dramáticos en el desarrollo de la melodía principal. Esto, con el fin de conducir la frase a lo que sería la repetición de la sección A desde su parte central.

Figura 11. *Compás 114*



Desde el compás 114, los distintos planos sonoros van buscando un último momento de tensión que caerá delicadamente sobre un arpeggio en la mayor, evocando tranquilidad máxima para concluir el viaje de emociones que ocurrió a lo largo de la obra.

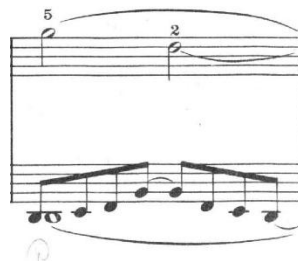
3.2.2 *Reverie, Debussy*

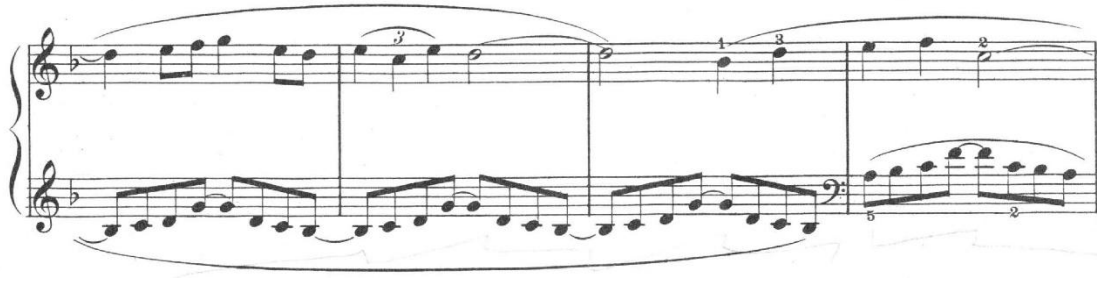
Figura 12. *Introducción*



La introducción expone un delicado colchón armónico a modo de arpeggio, que al ser pedalizado evoca dulzura y conduce la atmósfera sonora hacia un estado de ensueño y tranquilidad. Es necesario que este acompañamiento se interprete como un canto que susurra suavemente y se mueve libremente sin ser estrictamente rítmico, ya que más adelante buscará respirar entre frases sirviendo de apoyo al canto de la voz superior o melodía principal.

Figura 13. *Compás 3*





Desde el compás 3, se presenta el canto de la melodía principal cuyo fraseo se va moviendo sobre delicados acordes arpegiados. Cada una de sus frases respira y no son estrictamente rítmicas, ya que buscan texturizar un paisaje matizado y poético.

Figura 14. *Compás 11*



En el compás 11, la el ambiente sonoro propuesto anteriormente se transforma a un paisaje más completo. Los acordes arpegiados se extienden y las ligaduras de prolongación desaparecen, generando un acompañamiento que fluye de manera ascendente y descendente, nuevamente, sin ser estrictamente rítmico, más bien, tiende a respirar en cada frase. Ahí mismo, la melodía principal reaparece desde otro punto melódico, variando levemente en sus saltos interválicos.

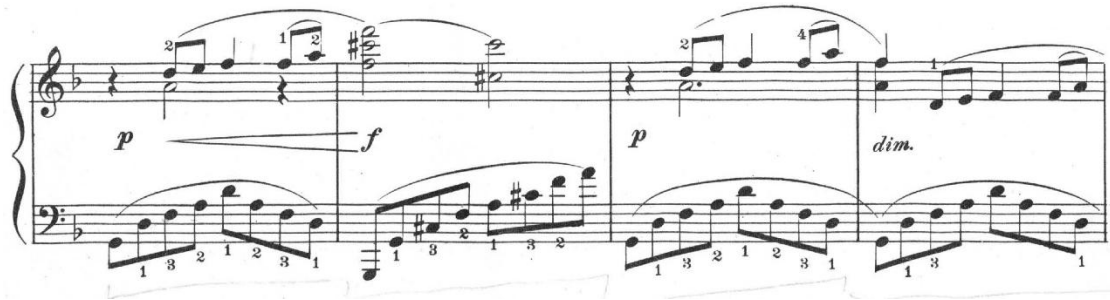
Figura 15. *Compás 19*

The musical score for Figure 15 shows measures 19 through 22. It is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked *a tempo*. The dynamic is *pp* (pianissimo). The score features a melody in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment includes fingerings: 1 3 2 1 4 3 2 in measure 19, 1 2 3 4 1 2 1 3 in measure 20, 3 2 1 4 in measure 21, and 1 3 2 1 3 2 in measure 22. A triplet of eighth notes is marked in measure 21. The instruction *un poco cresc.* (a little crescendo) is written above the right hand in measure 21. The score is signed 'C. B. 2014' at the bottom right.

Sobre el compás 19, los acordes arpegiados se extienden mucho más hacia los registros graves, añadiendo armónicos que aportarán cuerpo y un color distinto. También, aparecen nuevos timbres en la melodía principal debido a que ahora está complementada con octavas, quintas y cuartas que enriquecen la armonía y soportan el canto de la voz superior conduciéndolo a un punto climático más adelante.

Figura 16. *Compás 25*

The musical score for Figure 16 shows measures 25 through 27. It is written for piano in a key with one flat. The dynamic is *più cresc.* (more crescendo) in measure 25, and *f* (forte) in measure 27. The score features a melody in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment includes fingerings: 1 3 2 1 3 in measure 25, 1 3 2 1 3 in measure 26, and 1 3 2 1 3 2 in measure 27. A *ten.* (tension) marking is present above the right hand in measure 25. The score is signed 'C. B. 2014' at the bottom right.



En el compás 25, se aprecia cómo las voces comienzan a crecer hasta llegar al clímax del compás 27 en donde la armonía genera una atmósfera tensionante que se calma inmediatamente en el siguiente compás debido a la dinámica *p* que contrasta significativamente. Luego, vuelve a tensionarse pasando de *p a f* casi inmediatamente para volver a caer en un estado de tranquilidad. Este contraste dinámico infunde emoción y le permite cantar con pasión a la melodía principal.

Figura 17. *Compás 35*



A partir del compás 35, empieza una pequeña sección en donde el canto de la voz superior se transfiere al pentagrama inferior (mano izquierda), mientras el pentagrama superior (mano derecha) realiza un acompañamiento muy delicado con acordes arpegiados. Este intercambio

melódico brinda un nuevo color al desarrollo de la pieza, aportando dinamismo y haciéndola aún más interesante.

Figura 18. *Compás 51*

The musical score for Figure 18 consists of two systems of music. The first system shows measures 51 and 52. Measure 51 begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The right hand plays a series of chords with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady accompaniment of quarter notes. The second system shows measures 53 and 54. Measure 53 begins with a *più p* dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The right hand plays a series of chords with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady accompaniment of quarter notes. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like *p* and *più p*.

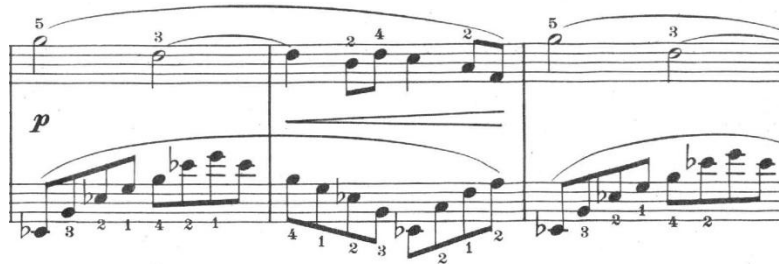
En el compás 51, inicia una sección que le da un nuevo aire a la pieza. Aquí, la melodía principal se mueve sobre una serie de bloques de acordes con un carácter melancólico y pausado que contrasta notablemente con el movimiento fluido y arpegiado expuesto en los compases anteriores. De esta manera, el entorno sonoro se tranquiliza y permite desarrollar una nueva idea que se conecta con los acordes del compás 57, cuyo desplazamiento genera incertidumbre debido a que busca un punto tensionante para modular a mi mayor y así encontrar un momento de reposo.

Figura 21. *Compás 76*



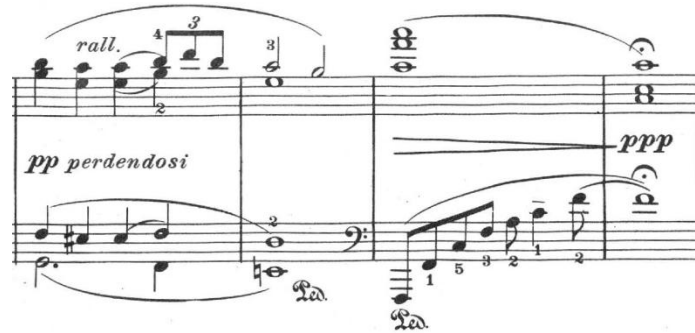
Sobre el compás 76, se retoma el tema melódico del principio de la pieza con una melodía adicional a modo de espejo que acompaña en el registro agudo como unas campanitas muy delicadas. Aquí, destaca la melodía principal por medio de ligaduras de expresión e indicaciones en la partitura que visibilizan su movimiento.

Figura 22. *Compás 88*



En el compás 88, la armonía cambia inesperadamente sobre un mib mayor, aportando un nuevo colchón armónico que genera una atmósfera sonora brillante como si se tratase de una sensación esperanzadora. Así mismo, la melodía principal se mueve en base a la nueva armonía complementándose una con la otra.

Figura 23. *Compás 98*



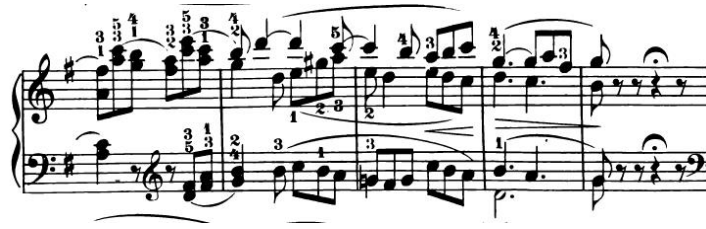
Finalmente, tras diversos cambios armónicos que transitaban por acordes modales, la melodía principal es apoyada por un colchón armónico tonal, cuya cadencia imperfecta de V7 – I recae sobre un grandioso arpeggio de fa mayor, el cual va disminuyendo poco a poco hasta llegar a la dinámica de *ppp* (pianisísimo) para cerrar la obra con gran delicadeza y un pequeño destello manifestado en el acorde de fa mayor en primera inversión marcará el cierre final.

3.2.3 Sonata No. 53 en Mi menor, Hob. XVI:34, Joseph Haydn

3.2.3.1 Primer movimiento

Figura 24. *Inicio de la obra*





En el compás 30 inicia el desarrollo. Aquí, el contrapunto en ambas manos provoca un intercambio melódico que contrasta y a la vez complementa. Este diálogo contrapuntístico suave y ligado en sol mayor, otorga un momento luminoso sobre la pieza y brinda un respiro al final de la frase con los calderones.

Figura 27. *Compás 42*



En el compás 42, hay un momento vigoroso posterior a la tranquilidad. En general, el contraste dinámico puede apreciarse a lo largo del primer movimiento, siendo un estilo interpretativo típico de Haydn.

Figura 28. *Compás 46*



Sobre el compás 46, el campo sonoro de mi menor se transforma temporalmente a la menor. Se repite el mismo motivo melódico del inicio de la pieza, pero esta vez los arpeggios articulados

en staccato de mi menor son ahora de mi mayor y la menor. Así mismo, las notas dobles responden en base a la nueva armonía, brindando un nuevo color al desarrollo de la sección.

Figura 29. *Compás 53*



A partir del compás 53, se expone un pasaje muy lírico que denota melancolía y dramatismo. Aquí, los arpegios de la mano izquierda ya no articulan en staccato, sino en ligaduras de prolongación que se suman hasta llegar a un mismo acorde. Esta textura sonora es respondida por una melodía en la mano derecha con saltos interválicos amplios que permiten cantar con mucha expresión. Además, las dinámicas son un poco más precisas con el *mf* al *p*, dando a entender que es necesario ser sensible al intercambio melódico y al desarrollo del mismo.

Figura 30. *Compás 79*



Sobre el compás 79 inicia la reexposición. Aquí, se juntan elementos de la exposición y el desarrollo, dando como resultado el arpeggio con staccato que contrasta con el arpeggio ligado

mientras la mano derecha responde en base a estos cambios. Así mismo, a lo largo de esta sección se mostrarán distintas variaciones de la exposición y el desarrollo que aportan dinamismo a la pieza.

Figura 31. *Compás 120*

a) After the hold, a brief pause should be made.

En el compás 120, la melodía principal de la mano derecha marcada por los acentos junto con las octavas de la mano izquierda, generan una atmósfera dramática y enérgica que recae sobre el tema de la exposición para cerrar con la misma contundencia y vigorosidad del principio, siendo una resolución delicada y tajante a la vez.

3.2.3.2 Segundo movimiento

Figura 32. *Inicio de la obra*

Después del dramatismo del primer movimiento, el segundo movimiento escrito en *Adagio* contrasta significativamente como un contrapunto de serenidad y lirismo. La melodía principal es

larga y flexible, busca un legato profundo como si estuviese cantando una frase con respiraciones naturales. Así mismo, el adagio requiere cierta libertad sin rigidez rítmica y con un rubato sutil que aporta expresión y naturalidad.

Figura 33. *Compás 9*



En el compás 9, la melodía principal se desarrolla por escalas que fluyen naturalmente como una ola y recaen sobre puntos más largos. También, el acompañamiento se caracteriza por ser sutil y de una textura ligera que sostiene, pero no interfiere con el canto superior. El uso del pedal es casi nulo y la sonoridad de la mano izquierda debe ser redonda y profunda, siguiendo las dinámicas escritas.

Figura 34. *Compás 21*



Desde el compás 21 inicia la sección B. Aquí, se retoma el mismo motivo melódico de la sección A desde si mayor, aportando un color distinto a la atmósfera sonora. De igual manera, el canto de la voz superior respira en cada frase con un ligero acompañamiento.

Figura 37. *Compás 45*



Llegando al final del movimiento, en el compás 45 se expone un momento de acordes con gran fuerza que realizan pausas dramáticas hasta reducirse progresivamente a dos voces que harán su último canto. Finalmente, cierra con acordes de si mayor en una repetición dramática que funcionará para dar anuncio la entrada del siguiente movimiento.

3.2.3.3 Tercer movimiento

Figura 38. *Inicio de la obra*



El tercer movimiento *Molto vivace*, es un rondó de carácter juguetón y danzante que contrasta y a la vez complementa la energía del *Presto* y la serenidad del *Adagio*. Aquí, hay una melodía principal muy rítmica y expresiva que articula de formas distintas y funciona como

estribillo. En el acompañamiento, se aprecia una serie de acordes quebrados más conocidos como el bajo de Alberti que aportan solidez y permiten que la melodía fluya sin represiones.

Figura 39. *Compás 18*



En el compás 18, luego de haber presentado el estribillo, se expone el tema B en tonalidad de mi mayor, generando contraste inmediato al pasar de tonalidad menor a mayor. Aquí, el diálogo entre ambas manos se da de manera contrapuntística y no plenamente en formato de acompañamiento y melodía. También, se agregan una serie de ornamentos (mordentes y trinos) que enriquecen el canto melódico de la voz superior.

Figura 40. *Compás 69*



Sobre el compás 69, el estribillo vuelve a aparecer con pequeñas variaciones al estilo de Haydn. Esto hace que el movimiento melódico innove y proponga elementos distintos que aportan dinamismo al desarrollo del movimiento.

Figura 41. *Compás 77*

En el compás 77, aparece una nueva sección C en mi mayor que contrasta con el ambiente sonoro del estribillo. Aquí, se combina el bajo de Alberti con la propuesta melódica del estribillo en tonalidad mayor. El carácter sigue siendo muy rítmico y danzante.

Figura 42. *Compás 109*

En el compás 109, reaparece el estribillo para conducir la melodía a una serie de variaciones rítmicas y melódicas que se dirigen a la coda para dar cierre a la pieza.

Figura 43. *Compás 134*



Desde el compás 134, el ambiente sonoro se mantiene en *f* para continuar a una cadencia perfecta de V – I que da cierre a la obra con solidez y viveza.

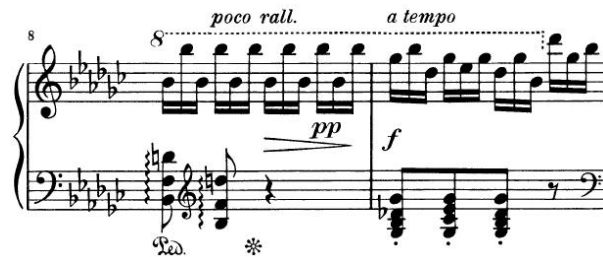
3.2.4 Estudio Op. 10 No. 5, Frédéric Chopin

Figura 44. *Inicio de la obra*

Con un carácter *brillante* y en *Vivace*, la mano derecha expone el motivo principal de la sección A, el cual actúa como un canto perlado que despegga en dinámica de *f* y se va calmando hasta llegar al *p* en un transcurso muy corto, con el fin de volver a crecer y retomar el punto inicial

para repetirse. La mano izquierda, sostiene armónicamente a la melodía principal con un canto muy sutil pero perceptible, casi como si sonara de fondo.

Figura 45. *Compás 8*



En el compás 8, la mano izquierda realiza un arpeggio extendido que armónicamente aporta un nuevo color, como un pequeño momento lúcido apoyado por las campanitas de la mano derecha mientras el tempo se va haciendo cada vez más lento y hasta caer en un delicado *pp* que retomará fuerza en el siguiente compás y volverá *a tempo*. Este tipo de contrastes dinámicos y de tempo se encontrarán frecuentemente en toda la pieza soportando la propuesta lírica de la melodía principal sin ignorar el virtuosismo técnico que requiere.

Figura 46. *Compás 17*



En el compás 17 inicia la sección B modulando en el V grado. Aquí, la melodía principal desarrolla ideas arpegiadas que, junto con el carácter juguetón del acompañamiento, funcionan como transición a un momento contrastante en los siguientes compases.

Figura 47. Compás 24

Musical score for Figure 47, measures 24-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex right-hand melody with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include "poco a poco cresc." and "cresc.". There are asterisks and "Red." markings below the bass staff.

Desde el compás 24, la mano derecha quien hacía de melodía principal pasa a segundo plano con un acompañamiento tintineante que genera una atmósfera brillante. En la mano izquierda, se desarrollará una melodía lírica en octavas que se mueve por cromatismos mientras va creciendo con intención de llegar a un punto climático.

Figura 48. Compás 48

Musical score for Figure 48, measures 33-36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a right-hand melody starting with a forte (*f*) dynamic and a "sempre legatissimo" instruction. The left hand has a strong bass line with a forte (*f*) dynamic. Dynamics include "f" and "dim.". There are asterisks and "Red." markings below the bass staff.

En el compás 48, la melodía principal recae sobre unas fuertes octavas en lab que brindan dramatismo y dan la apertura a un nuevo momento. Aquí, el movimiento de la voz superior es ligero y cantábil, buscando expresar con virtuosismo mientras va respirando durante la frase.

Figura 49. *Compás 45*

Sobre el compás 45, a modo de campanas tintineantes, la mano derecha realiza un acompañamiento mientras la mano izquierda expone una voz principal en formato de acordes que ascienden y descienden cromáticamente. Luego, la melodía se percibe de manera más clara con la ausencia de los acordes que la apoyaban. De esta forma, el intercambio de melodías principales permite explorar timbres y registros que enriquecen el lirismo en las distintas frases.

Figura 50. *Compás 65*

Tras haber retomado el motivo principal de la sección A con algunas variaciones, el compás 65 aporta un pequeño respiro con un majestuoso acorde arpegiado que anunciará a un delicadísimo arpeggio en dinámica de *pp*, coloreando el ambiente desde un registro muy agudo hasta llegar a un acorde sobre el V grado de solb mayor que resolverá en el siguiente compás para dar continuidad a la sección A’.

Figura 51. *Compás 51*



En el compás 79, se expone una serie de notas dobles que se desplazan sobre la armonía de solb mayor que a su vez funcionan como el canto de la melodía principal. En la mano izquierda hay acordes arpegiados de solb mayor en inversiones ascendentes que apoyan armónicamente a la melodía. Finalmente, ambas partes van creciendo poco a poco hasta llegar a unas majestuosas octavas a dos manos en dinámica de *ff* que caerán a una cadencia imperfecta de V – I generando un cierre de carácter fuerte y conciso.

3.2.5 Estudio Op. 10 No. 4, Frédéric Chopin

Figura 52. *Inicio de la obra*



Con la indicación de *Presto* y la dinámica en *f con fuoco* (forte con fuego), la pieza inicia como un torbellino sin ataduras que cambia súbitamente a un piano que busca crecer poco a poco. La melodía principal fluye como un vendaval que, a pesar de su fuerza, es clara y controlada en cada una de sus notas. Este carácter dramático y pasional lo complementa un acompañamiento sólido y rítmico en acordes con staccato que saltan como golpes orquestales que sostienen y dan forma al movimiento de la voz superior.

Figura 53. *Compás 3*



En el compás 3, el motivo principal del inicio se desarrolla a unos arpeggios disonantes que caen de golpe sobre el I grado en el compás 4, añadiendo más dramatismo con las octavas cromáticas que desembocan a un acorde de re# séptima de dominante que se encarga de modular al V grado menor en el siguiente compás.

Figura 54. *Compás 5*



En esta pequeña frase del compás 5 y 6, la melodía principal se transfiere a la voz inferior y la mano derecha funciona como acompañamiento realizando acordes con la misma intención

rítmica y sólida que apareció anteriormente. De esta manera, el tema de esta frase brinda un nuevo timbre que desarrolla una atmósfera más oscura.

Figura 55. *Compás 7*



Siguiendo con el torbellino, el tema expone una disonancia tras otra con variaciones rítmicas contrastantes entre sí, lo cual provoca mayor incertidumbre respecto al punto de resolución. Así mismo, siguen apareciendo súbitos pianos (*fp*) y acentos que marcan la expresividad requerida para potenciar el dramatismo de la obra.

Figura 56. *Compás 9*



En el compás 9, hay un momento de reposo tras tantas disonancias al retomar el motivo melódico del inicio de la pieza. Luego, en el compás 11 se exponen ligeras variaciones que vuelven a tensionar el ambiente para conducir el tema a un pequeño clímax en el siguiente compás.

Figura 57. *Compás 12*



En el compás 12, el tema principal recae sobre un clímax en dinámica de *ff* que crea un subidón por medio de arpeggios en el registro agudo que acompañan la melodía principal en octavas de la mano izquierda. Este punto climático es como una ola agresiva que sube y baja rápidamente, repitiendo este concepto en el compás 13 cuando la dinámica se suaviza y luego busca pequeños crescendos. Esta vez, la melodía principal actúa como un canto lírico y tranquilo en figuración de negras, mientras que la melodía secundaria de la mano izquierda actúa como un susurro incesante que acompaña y da movimiento.

Figura 58. *Compás 17*



En el compás 17, inicia una nueva sección (B) que interactúa constantemente con el intercambio de melodía principal y acompañamiento en ambas manos, empezando con la mano derecha, luego la izquierda, y así sucesivamente. Esta interacción genera una gran incertidumbre

en la dirección del tema y construye una atmósfera colmada de frases tensionantes que provocan subidones cada vez más fuertes hasta que encuentran el reposo sobre la sección A', la cual mantiene el mismo carácter de la sección A.

Figura 59. *Compás 66*



Sobre el compás 66, hay una ligera variación que se irá transformando en una serie de acordes que tensionan y relajan constantemente hasta llegar al punto climático del compás 69, el cual desarrolla una gran escala en el acompañamiento de la mano izquierda que llega a la dinámica *fff* (fortisísimo), creando una tensión muy dramática y pasional.

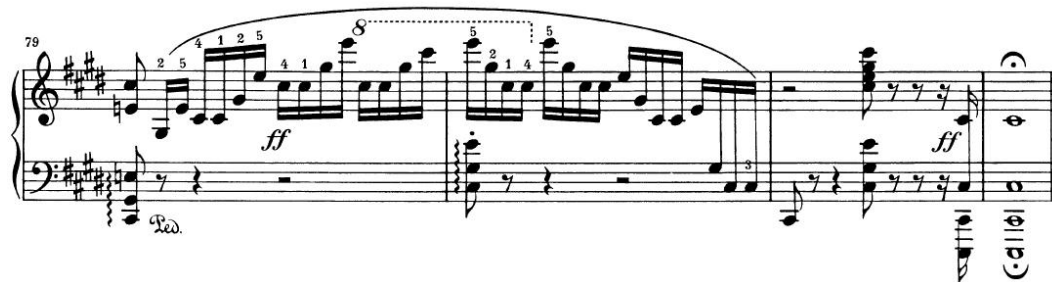
Figura 60. *Compás 71*





En este pequeño pasaje que comienza en el compás 71, la tormenta que se expuso durante toda la pieza llega a su punto máximo de desarrollo con la dinámica de *ff con piú fuoco possibile* (*fortísimo con tanto fuego como sea posible*). A modo de octavas profundas y sonoras en la mano izquierda, la melodía principal reposa sobre ellas mientras la mano derecha realiza un acompañamiento muy disonante casi cromático que rellena el ambiente de muchísimo drama y pasión.

Figura 61. *Compás 79*



Finalmente, en el compás 79 se expone la coda. Aquí, el drama no termina y por el contrario aumenta con un carácter agresivo pero controlado en el movimiento melódico de la voz superior en dinámica de *ff*. La obra termina con un acorde sólido y completo de do# menor, y recalca el final con unas octavas fulminantes en do#, casi como dos golpes secos y contundentes.

3.2.6 Balada No. 2 en Fa mayor Op. 38, Frédéric Chopin

Figura 62. Inicio de la obra

The image shows the beginning of Chopin's Ballade No. 2 in F major, Op. 38. The score is in 3/4 time and marked 'Andantino' and 'sotto voce'. It shows the first few measures of the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic accompaniment. The score includes fingering numbers and a dynamic marking of 'pp'.

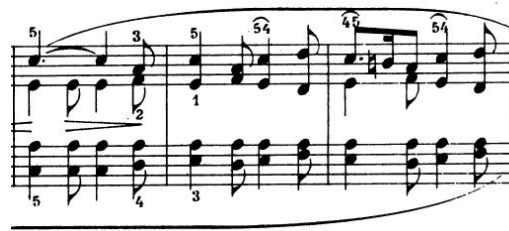
En tempo de *Andantino* y con la indicación de *sotto voce* (voz susurrada), la pieza inicia cantando una melodía en unísono que se va abriendo poco a poco, como un capullo que florece repentinamente. El ritmo de este canto se asemeja a una danza sutil y ligera que responde al movimiento melódico de la voz superior, la cual se enriquece armónicamente con las demás voces que la acompañan. En esta primera sección, la conducción melódica se desplaza por distintas frases que respiran naturalmente, atendiendo a momentos pausados y otros más apresurados como si se tratase de una canción sin palabras.

Figura 63. Compás 19

The image shows measure 19 of Chopin's Ballade No. 2 in F major, Op. 38. The score shows a melodic passage in the right hand with a dynamic marking of 'pp'. The left hand provides harmonic support. The score includes fingering numbers and a dynamic marking of 'pp'.

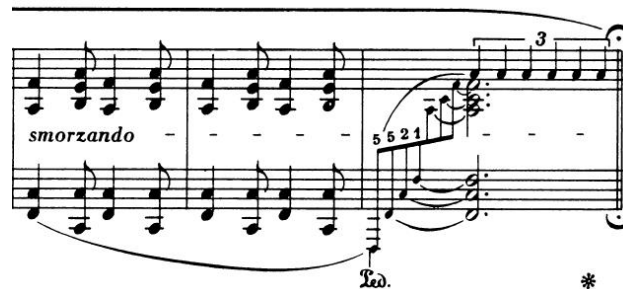
En el compás 19, la melodía da un giro inesperado que transita sobre un puente armónico que modula al V grado (do mayor) para conectar nuevamente con el tema principal. Este pasaje contiene pequeños ornamentos que aportan lirismo al desarrollo melódico de la voz superior, la cual crece en dinámica momentáneamente para volver a caer en un estado de suavidad (*pp*).

Figura 64. *Compás 34*



En el compás 34, la armonía cambia abruptamente a la menor, generando una atmósfera triste y dramática. A partir de aquí, la melodía de la voz superior busca desarrollarse en un diálogo de tensión y relajación para conectar con la sección B.

Figura 65. *Compás 44*



Sobre el compás 44, la melodía principal se va desvaneciendo gradualmente, haciéndose más suave y lenta (*smorzando*) sobre una armonía que tensiona y distensiona de manera intercalada, hasta que conecta sobre un arpeggio muy delicado de fa mayor que desaparece lentamente para cerrar esta sección con serenidad y calma.

Figura 66. *Compás 47*

Musical score for Figure 66, measures 47-49. The score is in G minor, 3/4 time, and marked "Presto con fuoco" and "ff". The right hand features a rapid, descending melodic line with fingerings 5-4, 5-4, 5-4, and 1-5, 1-2. The left hand provides a dense accompaniment with triplets and fingerings 1-3-5, 1-2-5. The piece concludes with a fermata and a "Ped." marking.

De manera extremadamente contrastante, en el compás 47 la obra da un giro emocional muy dramático hacia la sección B que refleja una tormenta que se desenvuelve sobre la indicación de *Presto con fuoco* (rápido con fuego). Aquí, el canto de la melodía principal ocurre desde un registro agudo que aterriza en picada de forma violenta y fugaz mientras va alternando dinámicas que contrastan entre sí, creando una atmósfera desesperante y muy tensa. Así mismo, el acompañamiento actúa como un contrapunto agresivo sobre una armonía densa y oscura.

Figura 67. *Compás 63*

Musical score for Figure 67, measures 63-65. The score is in G minor, 3/4 time, and marked "cresc.". The right hand features a melodic line with accents and fingerings 3, 2, 1, 2, 3. The left hand features a dense accompaniment with triplets and fingerings 3, 2, 1, 2, 3. The piece concludes with a fermata and a "Ped." marking.

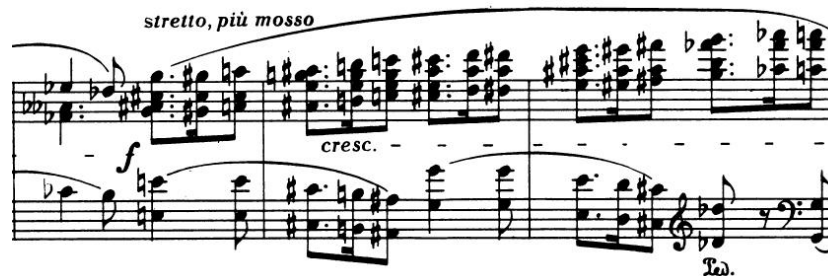
En medio de la tormenta, existe un momento desde el compás 63 donde la agresividad de la atmósfera se regula a un *p* casi súbito que vuelve a crecer lentamente hasta llegar a un punto climático. Aquí, la melodía principal se recoge y pasa de arpeggios violentos a acordes con figuraciones largas que amortiguan su caída. Entre tanto, la mano izquierda realiza un arpeggio casi cromático que funciona como un susurro inquietante que reafirma la permanencia de la tormenta que se calmará progresivamente para conectar con la siguiente sección.

Figura 68. *Compás 83*



Sobre el compás 83, se retoma el tema lírico de la sección A en dinámica de *pp*, brindando un espacio muy íntimo de serenidad tras la agresividad de la tormenta. Aquí, la melodía principal adquiere fragilidad y debe interpretarse con más delicadeza y rubato. En el desarrollo de esta sección, se retoman solamente algunos pasajes que se van transformando a intensión más misteriosa que tranquila.

Figura 69. *Compás 108*



En el compás 108, se expone un puente conformado por una serie de acordes disminuidos que aportan tensión e incertidumbre, los cuales se desplazan sobre un pulso que se acelera y se va haciendo cada vez más estrecho (*stretto*), mientras el pasaje va creciendo en dinámica y se va moviendo (*piú mosso*) a un nuevo tempo.

Figura 70. *Compás 111*



Luego del puente de acordes disminuidos, el compás 111 realiza una melodía por octavas muy poderosa que caerá sobre un pequeño pasaje a modo de punto climático en dinámica de *ff*. Aquí, se ejecuta una melodía majestuosa en acordes con un bajo imponente que soporta la armonía y ofrece movimiento debido a su figuración rítmica. Este punto climático se dirige a un grandioso acorde de si séptima de dominante que retomará el tema principal en una tonalidad completamente distinta.

Figura 71. *Compás 116*



En el compás 116, se retoma el tema principal en el *Tempo I* con variaciones significativas en la armonía que contribuyen a un carácter misterioso e incierto. Aquí, existen distintos planos

sonoros que entrelazan sus melodías entre sí y van tejiendo un ambiente sonoro contrapuntístico muy lírico.

Figura 72. *Compás 141*



A partir del compás 141, la tormenta vuelve a aparecer nuevamente con la indicación de *Presto con fuoco*. Aquí, se retoma básicamente la misma intensidad del primer *Presto con fuoco* con algunas variaciones en la armonía, ya que esta vez se desarrolla sobre re menor. Al retomar esta intensidad, la obra adquiere mucha pasión y reafirma la tempestad propuesta en la sección B.

Figura 73. *Compás 157*



En el compás 157 y con la indicación de *sempre forte*, la melodía principal se transfiere a la mano izquierda realizando un movimiento melódico que imita al tema principal de la sección A

en articulación de *marcato*, aportando un carácter poderoso e imponente. Mientras tanto, la mano derecha realiza una textura en semicorcheas a modo de acompañamiento que enriquece la armonía y soporta a la melodía principal.

Figura 74. *Compás 169*

Desde el compás 169, inicia la gran coda de la obra indicada en *Agitato* y en dinámica de *f*, dando a entender que es un momento de desesperación en donde la tormenta se desarrolla a plenitud y alcanza su máximo clímax. Aquí, la melodía principal se desenvuelve sin precedentes sobre una atmósfera de acordes disminuidos y tensionantes, como si buscara desesperadamente un lugar en el cual pueda tranquilizarse y reposar.

Figura 75. *Compás 197*

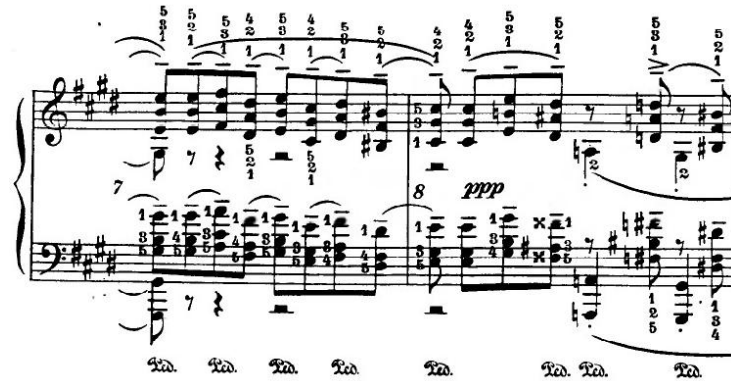
Tras el gran acorde arpegiado del compás 197, la obra retoma el carácter solemne del principio en dinámica de *pp*, con la diferencia de que se desarrolla en la tonalidad de la menor, como si expresara una tragedia y melancolía profunda por medio de un último suspiro.

3.2.7 Preludio en Do# menor, Rachmaninoff

Figura 76. Inicio de la obra

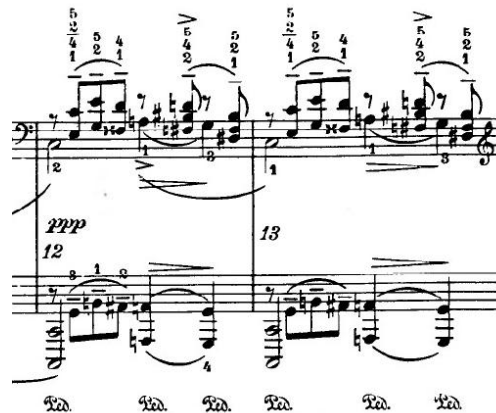
En dinámica de *ff* y a un tempo *Lento*, la obra inicia con una melodía en el registro grave que acentúa cada una de sus notas como fuertes e imponentes campanazos utilizando la progresión VI – V – I. Posteriormente, contrasta de manera significativa dando inicio a una melodía lírica y nostálgica en dinámica de *ppp* y estructurada en bloques de acordes, los cuales alternan con pequeñas pero contundentes respuestas melódicas a 3 octavas en el registro grave que construyen una atmósfera densa y a la vez majestuosa.

Figura 77. Compás 6



En el compás 6, se expone una progresión de acordes en dinámica de *mf* que desarrolla a la voz superior por un movimiento interválico que denota lirismo y conecta con el tema principal en dinámica de *ppp*, retomando el carácter solemne y denso del principio.

Figura 78. *Compás 12*



En el compás 12, los acordes se simplifican y la melodía principal se transfiere al registro grave aportando un nuevo timbre al desarrollo de la pieza. Mientras tanto, la mano izquierda da solidez armónica y acompaña el movimiento melódico de la voz superior. Este pasaje funciona como puente para conectar con la siguiente sección.

Figura 79. Compás 14

A partir del compás 14, inicia la sección B con el carácter de *Agitato* (agitado) y en dinámica de *mf* (mezzoforte). Aquí, la melodía principal se intensifica de forma dramática con ayuda del movimiento cromático de la mano izquierda y el movimiento arpegiado de la mano derecha. La intención de esta sección es de un drama desesperado, que no evoca el caos, sino que más bien actúa como un desahogo profundo y sincero con algunos tropiezos de luminosidad que retoman el camino de la desesperación. Cada frase debe respirar y moverse naturalmente como si fuese una interpretación casi vocal.

Figura 80. Compás 55

En el tercer pulso del compás 55, se conecta un punto climático de la obra en dinámica de *fff* que venía creciendo desde antes. Aquí, a modo de *martellato* (martillado), se expone una serie de acordes que alternan entre dominante y tónica y que colorean la atmósfera de una desesperación inquietante.

Figura 81. Compás 45

Tempo primo

RIGHT HAND

45 *fff pesante* 46 *fff*

LEFT HAND

45 *fff pesante* 46 *fff*

A partir del compás 45, la obra alcanza un grandioso clímax en dinámica de *fff pesante* (pesado) que evoca un carácter imponente y orquestal. Aquí, se retoma el tema del principio con acordes masivos, tan masivos que deben ser escritos a 4 pentagramas para facilitar su interpretación. De esta manera, la intensión de esta sección transmite inestabilidad trágica, casi como un grito desgarrador que se interpreta gracias al sonido profundo y pesado.

Figura 82. Compás 56

R. H.

56 57 58 59 60 61 *ppp*

L. H.

56 57 58 59 60 61 *ppp*

Tomando en cuenta el compás 55, la coda se expone como un momento contrastante de fragilidad y resignación, como si cada acorde fuese una campanada que se pierde lentamente en el silencio. Aquí, ambas manos sostienen armónicamente cada compás con una pisada prolongada a 3 octavas en Do# en el registro grave. En el pentagrama de arriba, la voz superior se mantiene repetitiva como campanitas, mientras que las demás voces se transforman progresivamente y conducen la pieza a un final delicado e inevitablemente melancólico.

3.3 Creación de una pieza lírica para piano

3.3.1 “Pérdida”, Joshua Cely

3.3.1.1 Inspiración compositiva

Uno de los objetivos específicos que planteo en este proyecto es la composición de una pieza lírica para piano que esté fundamentada sobre los argumentos expuestos a lo largo del desarrollo de la tesis. Por consiguiente, contaré a continuación las decisiones compositivas que tomé para estructurar esta pieza.

La pieza está orientada hacia el campo de la música programática debido a que mi enfoque principal es describir una situación figurativa utilizando recursos musicales e interpretativos que apoyen esta idea. Para ello, decidí tomar como referente una situación muy importante y significativa para mí: el fallecimiento de mi madre. La pérdida de mi ser querido máspreciado representa un golpe emocional inmenso que trae como consecuencia distintas fases emocionales en el proceso de asimilación de su ausencia permanente. De esta manera, tomé esta tragedia de mi vida para describir musicalmente cuatro fases de mi proceso del duelo a través de una pieza lírica para piano. La primera fase es la *Introducción*, y hace referencia al impacto psicoemocional que sentí al enterarme de la noticia, la cual describo como abrumadora y muy desesperante. La segunda

fase es la *Sección A*, la cual se encarga de relatar los primeros meses luego de la noticia, en donde el estado de negación es absoluto y la tristeza abunda entremezclándose con la furia y la melancolía. En la tercera etapa, la *Sección B* actúa como un proceso de aceptación y esperanza que contrasta considerablemente con las demás fases, aportando momentos de luminosidad tras la oscuridad. Por último, la coda, que tiene como finalidad contrastar con la *Sección B* y desarrollar un final que se caracteriza por ser melancólico sin ser desesperante o furioso, es más bien como un último suspiro que descansa en la aceptación sin olvidar los sentimientos reales de la pérdida, los cuales permanecen guardados en el interior, aunque no se exterioricen.

3.3.1.2 Relación con el lirismo

A lo largo de la pieza, es bastante notable la aparición de varias líneas melódicas principales con acompañamientos armónico en dos formas. La primera forma, se introduce como un vals en lab menor que dibuja una línea melódica sobre unos acordes en ritmo vals (bajo + acorde + acorde). Esta voz se desarrolla durante toda la *Sección A* adoptando distintos patrones rítmicos y melódicos a medida que transcurre la pieza. La segunda forma, se expone en la *sección B* como una voz escondida entre más voces, ya que el movimiento arpegiado de los acordes en el acompañamiento aporta textura y a la vez se entrelaza armoniosamente con la melodía principal, la cual contiene al mismo tiempo una segunda voz escondida a modo de arpegio. De esta manera, tomando en cuenta la información expuesta en el marco teórico, podemos decir que en varios momentos existen distintas melodías que *imitan a la voz humana* haciendo uso del fraseo, la respiración y los ornamentos. También, la pieza se desenvuelve líricamente en ambas secciones sobre una voz principal y otras voces secundarias que denotan expresividad haciendo uso de la metáfora del canto, en donde el oyente y el intérprete se van más allá de lo literal y conectan en sensaciones y percepciones que dan forma a la imagen descriptiva de la obra.

3.3.1.3 Análisis formal y armónico

La forma de esta pieza es binaria simple (A – B) y coda. La cual se caracteriza por tener dos secciones contrastantes tocadas en orden cronológico: primero “A” y luego “B” (Bond, 2025).

Tabla 10. Estructura formal y armónica, “Pérdida”, Joshua Cely

SECCIONES	TONALIDAD	COMPASES
Introducción	Mib séptima de dominante	1 - 8
A	Lab menor con modulaciones temporales a Reb menor, Mib menor y Reb menor nuevamente	9 - 40
B	Reb mayor	41 - 108
Coda	Lab mayor	105 - 113

3.3.1.4 Análisis interpretativo

Figura 83. Introducción

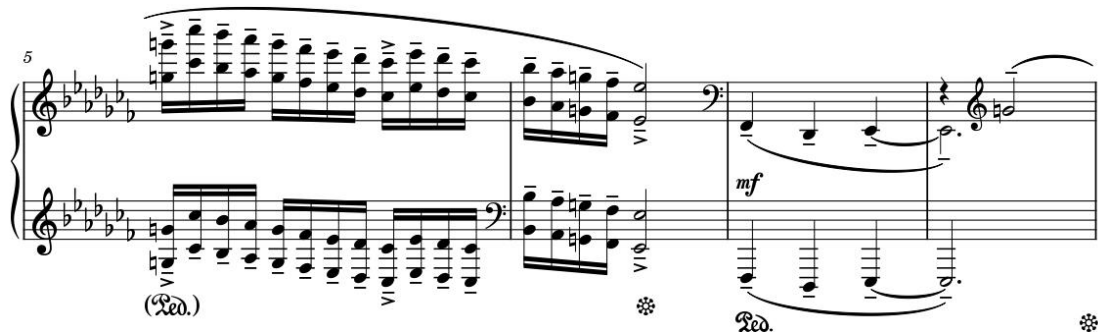
Agitato
(♩ = 85)

ff *desesperante*

ff

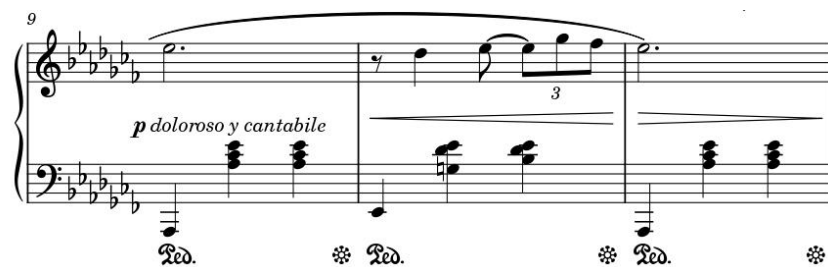
ff

Réd. * Réd. * Réd. * Réd. * Réd.



Con la indicación de *Agitato* y con el carácter *desesperante* en dinámica de *ff*, la introducción de esta obra inicia con unas poderosas octavas en mib que le dan la base armónica (mib séptima de dominante) a los acordes del pulso dos y tres del primer compás. Este recurso se repite en los siguientes compases con pequeñas variaciones rítmicas en los bloques de acordes, aportando emoción y desesperación. En el compás 5, se desarrolla una melodía imponente por octavas dobles que irán en picada a la reafirmación del V grado, permitiendo que la atmósfera se mantenga en tensión. Luego, en el compás 7 la atmósfera abrumadora se calma un poco llegando al *mf*, mientras una melodía oscura y muy grave da cierre a la introducción para pasar a la *sección A*.

Figura 84. *Compás 9*



En el compás 9, se presenta el carácter definitivo después de la desesperación: *doloroso y cantabile* en dinámica de *p*. Aquí, el motivo principal de la *sección A* se mueve a través de una figuración rítmica asincopada que resulta poco común en las obras clásicas para piano, mientras va desarrollando el carácter *doloroso y cantabile* a través de una melodía con notas largas y

respiraciones incluidas (silencio de corchea), como si se tratase de un motivo melódico plenamente vocal. Junto a este canto, se expone un acompañamiento a ritmo de vals, el cual aporta estabilidad rítmica y armónica al desarrollo del canto de la voz superior el cual se desarrolla en diversas variaciones durante toda la pieza.

Figura 85. *Compás 25*

En el compás 25, se reexpone el motivo principal al inicio de la obra, esta vez con notas de paso y ornamentos que le aportan variedad. Luego, en el compás 25 este motivo se desarrolla mucho más, cambiando completamente su figuración inicial y añadiendo segundas voces que aportan estabilidad y color a la armonía.

Figura 86. *Compás 29*

Desde el compás 29, la melodía principal se va transformando poco a poco al incorporar más notas dentro de su propio plano sonoro a medida que crece en dinámica hacia un *f* a modo de

clímax. Aquí, la melodía se ornamenta a sí misma brindando un nuevo timbre muy sólido y contundente en el registro agudo, como si se tratase de un grito desgarrador que baja por cromatismos hasta que aterriza en un acorde de lab séptima de dominante (Ab7) que genera tensión y resuelve más adelante en la tonalidad de reb menor.

Figura 87. *Compás 41*

poco accelerando - - - - -

En el compás 41, se expone un puente entre la *sección A* y la *sección B* en la tonalidad de reb mayor para conectar con la *sección B*. Aquí, la melodía se convierte en un sutil y muy delicado movimiento arpegiado que asciende y desciende como si se tratase de un arpa. Luego, la melodía de la mano izquierda responde realizando el mismo arpeggio desde otra inversión. Este diálogo aporta contraste al dolor y a la tristeza profunda que caracterizaba a la primera sección.

Figura 88. *Compás 45*

Moderato, cantabile con alma
♩ = 120

Con la indicación en *Moderato, cantabile con alma*, el compás 45 da inicio a la *sección B*. Aquí, el carácter es plenamente *esperanzador* en dinámica de *p*, como si se tratase de una pequeña

luz de esperanza escondida en la oscuridad de la melancolía. En esta sección, se aprecian tres planos sonoros distintos que interactúan entre sí. En el primer plano se encuentra la melodía principal escrita en negras con puntillo, la cual actúa como un tintineo constante que se desarrolla con movimientos melódicos muy sutiles e interválicamente cercanos. En segundo plano, están las pequeñas respuestas que actúan como segunda voz en la mano derecha, aportando estabilidad armónica y textura melódica. Por último, está la base armónica que sostiene a la voz principal y a la voz secundaria mientras se va moviendo en arpeggios ascendentes y descendentes que colorean la atmósfera con ayuda del pedal.

Figura 89. *Compás 105*

La coda que inicia en el compás 105 expone un arpeggio de la bemol mayor que aporta un color luminoso que desemboca en pequeñas campanitas en la mano derecha a modo de acompañamiento de la melodía en la mano izquierda. Aquí, el carácter termina siendo esperanzador, en el cual se explora una atmósfera sonora de V7 – I a modo de tensión y distensión, dando a entender que la tristeza y el dolor se transformaron en aceptación y esperanza.

4. Conclusiones

El lirismo musical instrumental, más concretamente en la música escrita para piano, representa un tema muy ambiguo que adquiere diversas definiciones y puede adaptarse según el contexto. Por lo tanto, para determinar una interpretación directa de lo que significa ejecutar una pieza para piano de manera lírica, es necesario considerar distintos factores tales como el estilo compositivo; la época histórica; el carácter de la obra; el trasfondo metafórico; la estructura formal, armónica y melódica; el texto musical, y las percepciones individuales del intérprete.

Ahora bien, para interpretar musicalmente una pieza para piano, es necesario tener en cuenta no solamente la expresión sino también la técnica pianística y la concepción semiótica de la obra. Es por esto que resulta importante analizar la forma y la armonía, así como el carácter y el trasfondo del repertorio pianístico a la par que con la técnica requerida. De esta manera, se involucran todos los elementos anteriormente mencionados dando como resultado una interpretación integral que cumple su función de expresar y transmitir.

Para concluir, lo lírico en la música pianística sería entonces una colección de diversos componentes teóricos, técnicos, semióticos y expresivos que enriquecen la pieza y actúan a favor de ella, del compositor, y del intérprete.

Referencias Bibliográficas

- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: PORRÚA S.A.
- Bond, E. (18 de Julio de 2025). *Skoove*. Obtenido de <https://www.skoove.com/blog/es/que-es-la-forma-binaria-en-musica/>
- Copland, A. (1939). *Cómo Escuchar la Música*.
- Glusman, E. (1969). *The Early Nineteenth-century Lyric Piano Piece*. New York: Columbia University.
- Kirby, F. (1966). *A short history of keayboard music*. New York.
- Kuhn, C. (1992). *Tratado de la Forma Musical*.
- Larrinoa, R. F. (2020). *HISTORIA DE LA MÚSICA*. Obtenido de Unidad 24 - El impresionismo musical: <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-24/>
- Latham, A. (2001). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Linton, S. (2022). The 4 eras of classical music:: a quick guide. *Classic FM* .
- López, R. (2016). *Recital interpretativo: El piano en la evolución estilística de la música occidental*. Pasto, Colombia: Universidad de Nariño.
- Márquez, G. M. (2011). *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÚSICA CLÁSICA. (s.f.). *MÚSICA CLÁSICA*. Obtenido de <https://www.musicaclassica.info/obras-maestras/canciones-sin-palabras-de-mendelssohn/>
- Parakilas, J. (2004). La Forma Balada de Chopin. *Revista de especialización musical Quodlibet*, 104.

Piano TV. (2016). Impresionismo en la música: características del estilo y compositores que lo crearon. *Piano TV*. Obtenido de <https://www.pianotv.net/2016/09/impressionist-music/>

Rushton, J. (2008). *Music and the poetic*. Cambridge University.

Sams, E. (2001). IV. The Romantic Lied. *Grove Music Online*.

Sartori, C. (1972). *Enciclopedia della musica*. Italia.

Scholes, P. (1938). *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.

Scholes, P. (2011). *The new Oxford companion to music*.

Scruton, R. (1980). *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*. Londres: Macmillian Publisher.

Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University New York.

Sierra, D. (2024). *Análisis de los elementos programáticos en las obras para piano de Liszt y Scriabin como base para el desarrollo de la narrativa interna propia en la interpretación*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Thompson, O. (1985). *The international cyclopedia of music and musicians*. New York.

Todd, L. (2004). *Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy*.

Winter, R. (2001). *Piano music from c 1750/ Romanticism and the miniature"*.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. Barcelona.

Apéndices

Apéndice A.

Partitura de la pieza lírica para piano Pérdida de autoría propia.

Pérdida

JOSHUA CELY

Agitato
(♩ = 85)

ff *desesperante* *ff* *ff*

5 *mf*

9 *p doloroso y cantabile*

13 *cresc.* *f*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

EL LIRISMO EN LA MÚSICA PIANÍSTICA: RECITAL DE PIANO

2

Musical score for measures 17-20. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score includes a 'Red.' (Reduction) symbol and asterisks below the bass line.

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with melodic phrases, including a triplet in measure 23. The left hand maintains a steady accompaniment. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The score includes a 'Red.' (Reduction) symbol and asterisks below the bass line.

Musical score for measures 25-28. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics are marked as *p* (piano). The score includes a 'Red.' (Reduction) symbol and asterisks below the bass line.

Musical score for measures 29-32. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes a 'Red.' (Reduction) symbol and asterisks below the bass line.

Musical score for measures 33-36. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, marked *mp*. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, marked *Red.* and asterisks.

Musical score for measures 37-40. The right hand continues with a melodic line, marked *mf*. The left hand accompaniment is marked *Red.* and asterisks. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major or D-flat minor).

poco accelerando - - - - -

Musical score for measures 41-44. The right hand has a melodic line marked *pp*. The left hand accompaniment is marked *Red.* and asterisks.

Moderato, cantabile con alma

$\text{♩} = 95$

Musical score for measures 45-48. The right hand features a melodic line marked *>p* *esperanzador*. The left hand accompaniment is marked *Red.* and asterisks.

EL LIRISMO EN LA MÚSICA PIANÍSTICA: RECITAL DE PIANO

4

49

Red. *

This system contains measures 49 through 52. The right hand features a melodic line with a long slur over the first four measures. The left hand provides a steady accompaniment. The first measure of the system is marked with 'Red.' and the second measure with an asterisk '*'. The system concludes with another 'Red.' and an asterisk '*'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

53

Red. *

This system contains measures 53 through 56. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. The first measure is marked with 'Red.' and the second with an asterisk '*'. The system ends with 'Red.' and an asterisk '*'. The key signature is three flats.

57

Red. *

This system contains measures 57 through 60. The right hand melodic line continues with a slur. The left hand accompaniment is steady. The first measure is marked with 'Red.' and the second with an asterisk '*'. The system concludes with 'Red.' and an asterisk '*'. The key signature is three flats.

61

Red. *

This system contains measures 61 through 64. The right hand melodic line continues with a slur. The left hand accompaniment is steady. The first measure is marked with 'Red.' and the second with an asterisk '*'. The system concludes with 'Red.' and an asterisk '*'. The key signature is three flats.

65

Red. * Red. *

This system contains measures 65 through 68. The right hand features a melodic line with a long slur over all four measures. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'Red.' is present at the beginning and end of the system, with asterisks marking the end of measures 66 and 68.

69

cresc. ---
Red. * Red. *

This system contains measures 69 through 72. The right hand continues the melodic line with a slur. A 'cresc.' marking with a dashed line indicates a gradual increase in volume. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings 'Red.' and asterisks are used at the start and end of the system.

73

mf
Red. * Red. *

This system contains measures 73 through 76. The right hand begins with an accent (>) on the first note. The dynamic marking 'mf' is placed in the left hand. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings 'Red.' and asterisks are used at the start and end of the system.

77

cresc. ---
Red. * Red. *

This system contains measures 77 through 80. The right hand continues the melodic line with a slur. A 'cresc.' marking with a dashed line indicates a gradual increase in volume. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings 'Red.' and asterisks are used at the start and end of the system.

6

Musical score for measures 81-84. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. The score includes the instruction *Red.* and asterisks at the end of the first and third measures.

Musical score for measures 85-88. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand maintains the accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. The score includes the instruction *Red.* and asterisks at the end of the first and third measures.

Musical score for measures 89-92. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. The score includes the instruction *Red.* and asterisks at the end of the first and third measures.

Musical score for measures 93-96. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. The score includes the instruction *Red.* and asterisks at the end of the first and third measures.

