

Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de cinco piezas para piano solo del  
romanticismo

Patricia Ramírez Hernández

Trabajo de grado para optar el título de Licenciada en música

Director

Carlos Eduardo Basto Quijano

Magíster en pedagogía musical Kodály

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

2022

**Dedicatoria**

A Dios, mi Señor y mi fortaleza.

A mi madre y a mis hermanos Jhon Jairo y Leonardo.

A mi padre y a mi amigo Wilmitar que descansan en la eternidad.

### **Agradecimientos**

Deseo expresar mis agradecimientos a todos aquellos que hicieron posible la realización de este proyecto de grado. En primer lugar, a Dios quien me dio la inteligencia, la sabiduría y las fuerzas para su realización, también a mis padres por su formación en valores y disciplina, enseñándome a dar mi máximo esfuerzo en cada tarea, e igualmente, a mis hermanos Jhon Jairo y Leonardo, por su apoyo incondicional en el transcurso de mi carrera de licenciatura en Música.

Agradezco a mis maestros, la maestra Maryna Shetsova por sus conocimientos pianísticos, su invaluable tiempo, paciencia y guía en el planteamiento de este proyecto; al maestro Carlos Basto por sus detalladas enseñanzas de teoría musical y supervisión del presente trabajo; al maestro Carlos Andrés Corena por sus enseñanzas de piano y palabras de ánimo para comenzar mis estudios profesionales de música; al maestro Rubén Darío Castillo por sus conocimientos en el área de piano complementario, comprensión y útiles consejos; al maestro Manuel Mejía por sus enormes conocimientos de teoría musical, y al profesor Gonzalo Ordoñez por los procesos de enseñanza - aprendizaje desarrollados en el área de pedagogía.

Asimismo, agradezco a mis amigos y compañeros Germán Fajardo, Silvia Cortés y Andrés Sepúlveda por compartirme sus experiencias de estudio e inspirarme a ser una mejor pianista.

**Tabla de contenido**

Introducción .....	11
1. Planteamiento del problema.....	12
2. Objetivos .....	18
2.1. Objetivo general.....	18
2.2. Objetivos específicos .....	18
3. Justificación .....	19
4. Marco teórico .....	20
5. Metodología .....	24
6. Resultados .....	28
6.1. Aportes pedagógicos al “Impromptu en La bemol Mayor, Op. 90, n.º4”, de Franz Schubert	28
6.2. Aportes pedagógicos al “Nocturno en Mi bemol Mayor, Op. 9, n.º 2”, de Frédéric Chopin	34
6.3. Aportes pedagógicos al “Preludio en Re bemol Mayor, Op 28, n.º15”, “Gota de lluvia”, de Frédéric Chopin .....	46
6.4. Aportes pedagógicos a la “Consolación n.º 3 en Re bemol Mayor”, de Franz Liszt .....	53
6.5. Aportes pedagógicos Cuatro piezas del “Álbum de la juventud, Op. 39”, de Tchaikovsky..	63
7. Conclusiones .....	81
Referencias bibliográficas.....	84
Apéndices.	

**Lista de tablas**

Tabla 1. Repertorio musical escogido del romanticismo ..... 19

Tabla 2. Cronograma de actividades ..... 27

**Lista de figuras**

<b>Figura 1.</b> Impromptu Op. 90, n°4, Sección B. Bajo, acompañamiento y melodía .....	32
<b>Figura 2.</b> Nocturno Op. 9, n°2. Digitación grupeto del compás N°2 .....	36
<b>Figura 3.</b> Explicación de mordentes en el compás N°3 .....	37
<b>Figura 4.</b> Acentos del pasaje melódico en el compás N°6 .....	38
<b>Figura 5.</b> Ejecución del trino en Fa en el compás N°7 .....	38
<b>Figura 6.</b> Desarrollo de la dinámica y el legato en el compás N°10 .....	40
<b>Figura 7.</b> Compás N°12 con ligadura de expresión y digitación .....	41
<b>Figura 8.</b> Subdivisión del ritmo del primer tiempo del compás N°24 .....	43
<b>Figura 9.</b> Consolación n°3. Esquema ritmico de tresillos contra corcheas, compás N°4 .....	57
<b>Figura 10.</b> Esquema ritmico de tresillos contra semicorcheas, compás N°6 .....	59
<b>Figura 11.</b> Compás N°56, pasaje de semicorcheas .....	63
<b>Figura 12.</b> El funeral de la muñeca. Compás N°21 al N°24, edición Adolf Ruthardt .....	67

**Lista de apéndices**

**Ver apéndices adjuntos y pueden ser consultados en la base de datos de la Biblioteca de la  
UIS**

**Apéndice 1.** Impromptu Op. 90, n.º4. Compás N°1 al compás N°21 de la Sección A.....1

**Apéndice 2.** Compás N°22 al compás N°44 de la Sección A.....2

**Apéndice 3.** Compás N°45 al compás N°66 de la Sección A.....3

**Apéndice 4.** Compás N°67 al compás N°79 de la Sección A.....4

**Apéndice 5.** Compás N°95 al compás N°106 de la Sección A.....5

**Apéndice 6.** Compás N°107 al compás N°139 de la Sección B.....6

**Apéndice 7.** Compás N°140 al compás N°164 de la Sección B.....7

**Apéndice 8.** Compás N°165 al compás N°170, coda hacia la re-exposición de la Sección A.....8

**Apéndice 9.** Compás N°270 al compás N°275, cadencia final.....9

**Apéndice 10.** Nocturno Op. 9, n.º2. Compás N°1 de la Sección A al compás N°11 de la Sección B.....10

**Apéndice 11.** Compás N°12 de la Sección B al compás N°24 de la re-exposición de la Sección A”.....11

**Apéndice 12.** Compás N°25 al compás N°34 de la Sección C (coda).....12

**Apéndice 13.** Preludio Op. 28, n.º15. Compás N°1 al compás N°16 de la Sección A.....13

**Apéndice 14.** Compás N°17 de la Sección A al compás N°35 de la Sección B.....14

**Apéndice 15.** Compás N°36 al compás N°43 de la Sección B.....15

<b>Apéndice 16.</b> Compás N°60 al compás N°71 de la Sección B.....	16
<b>Apéndice 17.</b> Compás N°72 de la Sección B al compás N°89 de la Sección final.....	17
<b>Apéndice 18.</b> Consolación n.º3. Compás N°1 al compás N°15 de la Sección A.....	18
<b>Apéndice 19.</b> Compás N°16 de la Sección A al compás N°30 de la Sección B.....	19
<b>Apéndice 20.</b> Compás N°31 Sección B al compás N°46 Sección A''.....	20
<b>Apéndice 21.</b> Compás N°47 de la Sección A'' al compás N°61 final.....	21
<b>Apéndice 22.</b> El funeral de la muñeca. Compás N°1 al compás N°19 de la Sección B.....	22
<b>Apéndice 23.</b> Compás N°20 de la Sección B al compás N°38 de la re-exposición Sección A.....	23
<b>Apéndice 24.</b> Vals. Compás N°1 al compás N°29 de la Sección A.....	24
<b>Apéndice 25.</b> Compás N°30 de la Sección A al compás N°55 de la re-exposición Sección A.....	25
<b>Apéndice 26.</b> Mazurca. Compás N°1 de la Sección A al compás N°20 de la Sección B.....	26
<b>Apéndice 27.</b> Compás N°21 de la Sección B al compás N°38 de la re-exposición Sección A.....	27
<b>Apéndice 28.</b> Compás N°39 al compás N°52 de la re-exposición Sección A.....	28
<b>Apéndice 29.</b> Antigua canción francesa. Compás N°1 al compás N°32.....	29

## Resumen

**Título:** Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de cinco piezas para piano solo del romanticismo<sup>1</sup>.

**Autor:** Patricia Ramírez Hernández<sup>2</sup>.

**Palabras Clave:** aportes pedagógicos, piano, romanticismo, interpretación, indicaciones técnico-interpretativas.

### Descripción:

Este trabajo de investigación de carácter pedagógico consistió en describir los elementos pedagógicos más relevantes de cinco piezas para piano solo del romanticismo, las cuales son “Impromptu en La bemol mayor, Op. 90, n.º4”, “Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, n.º2”, “Preludio en Re bemol mayor, Op. 28, n.º15”, “Consolación n.º3, en Re bemol Mayor” y cuatro piezas del “Álbum de la Juventud, Op. 39”, como una guía que permita orientar a los estudiantes de piano interesados en interpretar este repertorio. Para la realización de estos elementos se consideraron los aspectos más importantes de la métrica, la velocidad, el tiempo, el fraseo, las dinámicas y el pedal, implícitos en las indicaciones técnico-interpretativas de las partituras, así como el estilo y carácter de cada pieza. La construcción de los aportes pedagógicos se realizó con la guía de la maestra Maryna Shetsova durante los niveles superiores de la materia de piano principal, y la investigación de diferentes materiales bibliográficos como libros, diccionarios de terminología musical, tesis (pregrado, maestría y doctorado) y artículos de música, de universidades nacionales e internacionales, cuyo tema central es la pedagogía e interpretación del piano en el romanticismo partiendo desde el estilo musical de sus compositores. En los aportes pedagógicos de cada pieza se encuentra inicialmente una introducción que explica el contexto en el que su autor la compuso, su género y estilo. Posteriormente, se describen los aportes concernientes a velocidad, pedal y, fraseo e indicaciones técnico-interpretativas. Así, se llega a la conclusión de que estas cinco piezas poseen recursos técnicos en común utilizados por los compositores de la época, cuya correcta ejecución ayudaría al estudiante de piano a abordar todo el repertorio descrito en este proyecto y, a su vez, otras obras del romanticismo.

---

<sup>1</sup> Trabajo de Grado.

<sup>2</sup> Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Carlos Eduardo Basto, Magíster en pedagogía musical Kodály.

### Abstract

**Title:** Pedagogical contributions for interpretation and teaching of five romanticism's pieces for solo piano<sup>3</sup>.

**Author:** Patricia Ramírez Hernández<sup>4</sup>.

**Keywords:** pedagogical contributions, piano, romanticism, interpretation, technical-interpretative indications.

### Description:

This research work, of a pedagogical nature, consisted of describing the most relevant pedagogical elements of five romanticism's pieces for solo piano, which are: "Impromptu in A flat major, Op. 90, No. 4", "Nocturne in E flat major, Op. 9, No. 2", "Prelude in D-flat Major, Op. 28, No. 15", "Consolation No. 3, in D-flat Major", and four pieces from the "Album for the young, Op. 39", as a guide to piano students interested in interpreting this repertoire. Considering for the realization of these elements, the most important aspects of the metric, the speed, the time, the phrasing, the dynamics and the pedal, implicit in the technical-interpretative indications of the scores, as well as the style and character of each piece. The construction of the pedagogical contributions was carried out with the guidance of Master Maryna Shetsova during the higher levels of the principal piano's subject, and the investigation of different bibliographic materials such as books, thesis (undergraduate, master and doctoral) and music articles, from national and international universities, whose central theme is the piano's pedagogy and interpretation in romanticism, starting from the its composers musical style, and musical terminology dictionaries. In the pedagogical contributions of each piece, there is initially an introduction that explains the context in which its author composed it, its genre and style. Subsequently, the contributions concerning speed, pedal and, phrasing and technical-interpretative indications are described. Concluding that these five pieces have common technical resources used by the composers from this musical period, whose correct execution would help the piano student to learn the entire repertoire described in this project, as well as other romantic pieces.

---

<sup>3</sup> Bachelor Thesis.

<sup>4</sup> Faculty of Human Sciences. School of Art. Director: Carlos Eduardo Basto, Magíster en pedagogía musical Kodály.

## Introducción

Los tratados pedagógicos para la correcta interpretación y enseñanza del piano han surgido a través de la historia como respuesta a la demanda de pianistas profesionales y aficionados que buscan perfeccionar su técnica y alcanzar la correcta ejecución de las diferentes piezas para piano. En el caso particular de la primera parte del siglo XIX, grandes pedagogos, teóricos, compositores y pianistas como Clementi, Hummel, Czerny, Fétis y Moscheles, entre otros, desarrollaron métodos y/o tratados que, tras su orientación, definieron el marco en que crecieron los pianistas románticos. Dada la importancia de estos tratados, así como el interés de los estudiantes e intérpretes de diferentes niveles por abordar repertorio del romanticismo, nace el presente proyecto, que se titula: “Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de cinco piezas para piano solo del romanticismo”.

Mencionado lo anterior, este proyecto busca describir los elementos pedagógicos más relevantes de cinco piezas del romanticismo, que son el “Impromptu en La bemol mayor, Op. 90, n.º4”, “Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, n.º2”, “Preludio en Re bemol mayor, Op. 28, n.º 15”, “Consolación n.º3, en Re bemol Mayor”, y cuatro piezas del “Álbum de la Juventud”, Op. 39, n.º7, 8, 10 y 16.

La elaboración de estos elementos se realizó con la guía de la maestra Maryna Shetsova en los niveles superiores de la materia de piano principal y el análisis de diferentes materiales teóricos y críticos (libros, tesis de grado, artículos académicos, etc.); obteniendo como resultado de este trabajo investigativo, una guía de aportes pedagógicos del repertorio nombrado, en donde se encuentra inicialmente una introducción a cada pieza y, posteriormente, la descripción de los aportes concernientes a velocidad, pedal y fraseo e indicaciones técnico-interpretativas.

## 1. Planteamiento del problema

Con el fin de dar soporte a este proyecto investigativo, se realizó una búsqueda y estudio de diferentes materiales teóricos y críticos (tesis de grado, artículos académicos, etc.), de los cuales se escogieron como referentes los siguientes trabajos:

### **“Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de los cuatro impromptus Op. 90 - d 899 de Franz Schubert”, de Sergio Guzmán (2015)**

Esta tesis de maestría de la Universidad Nacional de Colombia, escrita por Sergio Guzmán Gutiérrez en el año 2015, consiste en proporcionar aportes pedagógicos para facilitar a los estudiantes de nivel intermedio de piano una mayor comprensión en la interpretación al momento de abordar estos cuatro impromptus de estilo romántico, tomando en cuenta diferentes aspectos técnicos y melódico-armónicos, así como el carácter emocional y expresividad características del lenguaje musical del compositor Franz Schubert. Este proyecto brinda un aporte importante, ya que expone un ejemplo para la formulación de los elementos pedagógicos.

### **“Bajo las estrellas del romanticismo. Un viaje a través de la noche”, de Juan Neus Vercher (2012)**

La presente tesis de maestría de la Universidad de Catalunya, escrita por Juan Neus Vercher en el año 2012-2013, trata de uno de los géneros más importantes del romanticismo musical: el nocturno. Después de analizar algunos de los nocturnos más destacados, el autor plantea a los compositores Robert Schumann, Franz Liszt y Frédéric Chopin como los grandes exponentes de este género. Dado que dentro de las cinco piezas trabajadas en el presente proyecto de grado se encuentran el “Nocturno Op. 9, n.º2”, de Frédéric Chopin, y la “Consolación n.º3”, de Franz Liszt, pieza que está basada en el género nocturno, esta tesis representa un respaldo para la bibliografía de este trabajo.

**“Chopin y Liszt pianistas románticos: análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras”, de María Luisa Monzón Gallardo (2013)**

El objetivo de esta tesis doctoral de la universidad Uned de España, escrita por María Luisa Monzón Gallardo en el año 2013, es comprender la manera en que tanto Chopin como Liszt interpretaron y enseñaron sus obras para piano, a partir del estudio de la obra, el entorno, los tratados de ejecución instrumental, los textos pedagógicos existentes y los testimonios de las personas cercanas a los compositores. Este documento ofrece una perspectiva humana, pedagógica e interpretativa de los mencionados autores, al tiempo que aporta información relevante sobre la técnica utilizada por estos dos grandes pianistas, que ayuda en la construcción de los elementos pedagógicos sobre las indicaciones técnico-interpretativas de las piezas seleccionadas.

**“Aproximaciones pedagógicas de seis preludios del Op. 28 para piano de Chopin”, de Aníbal Ernesto Gómez (2015)**

Este es un proyecto de investigación de maestría de la Pontificia Universidad Javeriana en donde Aníbal Ernesto Gómez (2015) aborda seis de los veinticuatro preludios del Op. 28 de Frédéric F. Chopin teniendo como base la pedagogía y la interpretación musical. Allí, explica la importancia de este Opus a partir del gran reconocimiento que obtuvo en el contexto musical de la primera mitad del siglo XIX y de las dificultades técnicas que resuelve cada uno de sus preludios, haciendo énfasis en los preludios n.º2 en La menor, n.º4 en Mi menor, n.º12 en Sol sostenido menor, n.º16 en Si bemol menor, n.º19 en Mi bemol mayor y n.º24 en Re menor. Debido a que el autor expone una reseña histórica y contextual del Op. 28 en su apartado “Frédéric Chopin”, este proyecto sirve como soporte pedagógico para el presente trabajo de pregrado.

***Diccionario enciclopédico de la música, de Alison Latham (2010)***

El *Diccionario de terminología musical*, publicado en el año 2010, se desarrolló a partir de la necesidad de un nuevo tipo de *Oxford companion to music* que abordara la música desde su contexto histórico, social y cultural, con la incorporación de conceptos y técnicas de otras

disciplinas como la antropología, la crítica literaria, la iconografía, la lingüística, entre otras. Este diccionario contribuye a la construcción del significado de las diferentes indicaciones de tempo e interpretación, implícitas en cada partitura, al igual que a la explicación de los adornos u ornamentaciones presentes en las mismas.

**“Russian piano music for Children Written from 1878 to 1917”, de Yuliya Minina (2012)**

Esta tesis doctoral, escrita por Yuliya Minina (2012) en la Universidad de Washington, trata acerca de la música rusa escrita para niños desde el año 1878 hasta el año 1917. En este texto, la autora expone el estilo y la técnica desarrollada por Tchaikovsky al ser el primer compositor ruso en componer esta clase de música con el “Album for the Young Op. 39”, e indica cómo su trabajo influyó en compositores posteriores como Arensky, Gedike, Maykapar y Glière.

Cabe destacar que en esta tesis Minina describe detalladamente el contexto histórico en el que surge el “Album for the Young Op. 39”, las razones que llevaron a Tchaikovsky a escribirlo y la forma sobre la que fue compuesto. Este trabajo es esencial en esta investigación, pues brinda información importante para la realización de los aportes pedagógicos sobre el “Álbum de la Juventud Op. 39” y permite la elaboración de una breve reseña de las piezas “El Funeral de la muñeca”, “Vals”, “Mazurca” y “Antigua canción francesa”.

**“Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Diseño de una propuesta metodológica para su enseñanza”, de Óliver Curbelo González (2013)**

Esta es una tesis doctoral presentada por Oliver Curbelo González en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria en el año 2013. Este estudio incluye una amplia fundamentación teórica que recoge todos los aspectos que influyen en el uso del pedal de resonancia. La primera parte de la tesis refleja el uso del pedal según un periodo estilístico determinado. Asimismo, también expone el mecanismo y la función de los distintos pedales del piano, su evolución desde los

primeros fortepianos hasta la actualidad, los símbolos empleados por los compositores para su utilización y los distintos estilos interpretativos surgidos a través de la historia.

Esta tesis presenta información importante acerca del mecanismo y función del pedal de *resonancia* y el pedal de *una corda*, necesaria para las indicaciones de pedal descritas en este trabajo de pregrado.

**“Ferenc Liszt y Fryderick Chopin: el virtuosismo pianístico del París Romántico”, de Zuleyma Guillén González (2015)**

Esta tesis de pregrado en Historia del Arte de la Universidad de la Laguna fue realizada por Zuleyma Guillén González en el año 2015 – 2016. En ella, la autora presenta a grandes rasgos el contexto en el que surgió el romanticismo en el siglo XIX, en especial varios hechos que derivaron en la fundación de conservatorios y centros pedagógicos como el de París en 1775: el establecimiento de los músicos y compositores como figuras autónomas de la iglesia, la instauración del recital de concierto, la publicación de sus obras, su rol como profesores de interpretación, entre otros. A continuación, expone las principales características del piano forte, utilizado a partir de 1820, y la finalidad de las obras que se escribían para este instrumento. Por último, se centra en las figuras de Frédéric Chopin y Franz Liszt, su personalidad a través de diferentes afirmaciones de personas que le rodeaban en la época, su difusión como virtuosos, su estilo como concertistas, su papel como intérpretes y su ingenio como compositores, destacando al final del texto las diferencias entre ambos pianistas. Esta información es imprescindible para la formulación de este proyecto.

**“El siglo XIX: el piano romántico”, de Miriam Sotelo Huertas (2015)**

Este artículo de Miriam Sotelo Huertas (2015), publicado en la *Revista digital para profesionales de la enseñanza* de la Federación de Enseñanza de CC. OO. de Andalucía, expone las etapas del romanticismo, el contexto histórico, político y social en que las raíces de este género

empiezan a surgir, el desarrollo del término romántico en el contexto de las artes y los estilos e ideas a los que esta estética hace referencia. A continuación, hace énfasis en el romanticismo musical, describe su desarrollo en las principales ciudades de Europa y explica el establecimiento de la figura de músico independiente, las premisas sobre las que están basadas las obras románticas y la reforma del lenguaje musical en este período, donde destaca los cambios en el ritmo, la agógica y las texturas utilizadas. Por consiguiente, este artículo presenta información indispensable para la formulación de este trabajo de grado.

**“El tempo en la música clásica y Romántica (1750 – 1900)”, de Clive Brown (2009)**

Este artículo, publicado en la revista *Quodlibet*, expone los aspectos sobre los que los instrumentistas se basaban desde el año 1750 para establecer el tiempo aproximado de ejecución de las piezas, aun cuando en algunos casos no se encontraba ninguna indicación en las partituras. El autor presenta la información en cinco apartados, y en el caso particular del apartado “El impacto producido por la llegada del metrónomo”, Brown describe el sistema antiguo para especificar cómo el tiempo se vino abajo debido a que muchos músicos de comienzos del siglo XIX manifestaban un gran interés por encontrar un procedimiento para indicar el tempo que no diera lugar tan fácilmente a malentendidos como los anteriores. Además de eso, explica cómo posteriormente la rápida aceptación del metrónomo y la proliferación de su uso en las décadas segunda y tercera del siglo XIX fueron la respuesta directa al cambio de las circunstancias. Incluso antes de que el éxito comercial del metrónomo de Maelzel se hiciera evidente, muchos compositores se sintieron atraídos por la idea de poder incorporar regularmente a sus composiciones indicaciones cronométricas precisas de tempo con otros medios.

Entre estos se destacó el compositor y pianista Johann Nepomuk Hummel (1828), quien expuso en un informe de su *A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the*

*Art of Playing the Pianoforte*, que para los compositores esto ofrecería una gran ventaja; puesto que, si se disponía de una indicación con los grados del metrónomo, sus composiciones se interpretarían a un tempo exactamente igual en cualquier país. Hummel (1828) también incluyó en su tratado la tabla de indicaciones metronómicas creada por Maelzel y totalmente aprobada por él, adecuada para las piezas lentas, moderadas o rápidas en los diversos metros, reforzando así la idea de que los términos de tempo correspondían a una velocidad determinada del pulso de la música.

Esta tabla de escala metronómica de la que se expresó Hummel sería utilizada por diferentes compositores del romanticismo para indicar el tiempo de ejecución de sus obras. Por esta razón, este artículo es de gran importancia para la construcción de un valor aproximado del tiempo de interpretación de las piezas objeto de estudio de este trabajo de pregrado, de acuerdo a la indicación con la cual se encuentra marcada cada una.

### **Pregunta de investigación**

A partir de lo esbozado en los párrafos precedentes, el interrogante básico sobre el que se desarrolla este trabajo de investigación de orden pedagógico es: ¿Cómo abordar la interpretación de una pieza para piano solo del romanticismo?

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Describir los elementos pedagógicos más relevantes que permitan orientar a los estudiantes de piano interesados en las cinco piezas del romanticismo descritas en este proyecto, con el fin de que puedan acceder a información útil acerca de la interpretación estilística, correcta y fluida de este repertorio.

### **2.2. Objetivos específicos**

Deducir los elementos pedagógicos a partir de las indicaciones técnico-interpretativas implícitas en cada partitura, así como de su carácter y estilo musical.

Abordar los aspectos más relevantes de la métrica, velocidad e indicaciones de tempo como elementos pedagógicos imprescindibles para lograr una correcta interpretación de cada pieza presentada en este proyecto.

Explicar el uso correcto del pedal para no mezclar armonías y obtener la sonoridad adecuada acorde al estilo de cada pieza musical.

### 3. Justificación

Este proyecto de grado es necesario y fundamental para la formación e interpretación musical del piano por varios motivos, entre los que cabe destacar dos: primero, porque ofrece aportes pedagógicos y herramientas técnico-interpretativas para los aprendices y maestros de piano que deseen abordar el repertorio del romanticismo escogido en este proyecto, que contiene obras de Schubert, Chopin, Liszt y Tchaikovsky; segundo, porque permite un mayor conocimiento de la forma, el estilo y carácter de cada una de las piezas románticas para piano solo descritas en este trabajo, lo que ayuda a afianzar el aprendizaje y comprender ese exaltado sentimiento romántico que se consolidó en el siglo XIX.

El repertorio de este proyecto fue escogido considerando las tres etapas del período romántico, ubicando las piezas seleccionadas cronológicamente de la siguiente forma:

**Tabla 1**

*Repertorio musical escogido del romanticismo*

<b>Etapas</b>	<b>Compositor</b>	<b>Pieza</b>	<b>Reseña</b>
Romanticismo Temprano	Franz Schubert	Impromptu en La bemol Mayor, Op. 90, n.º4.	Compuesto en 1827 y publicado en 1857 (Ham, 2005)
Romanticismo Pleno	Frédéric Chopin	Nocturno en Mi bemol Mayor, Op. 9, n.º2.	Escrito entre 1830 y 1832, fue publicado en el año 1833 y dedicado a Madame Marie Pleyel (Huneker, 1918).

		Preludio en Re bemol Mayor, Op. 28, n.º15 “Gota de lluvia”.	Escrito durante la estancia de Chopin en el Monasterio de Valldemosa, Mallorca en 1839 (Meier, 1993, y Gómez, 2015).
	Franz Liszt	Consolación n.º3 en Re bemol Mayor.	Compuesta entre 1849 y 1850, y publicada en 1850 (Monzón, 2013).
Romanticismo Tardío	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	Cuatro piezas del Álbum de la Juventud de Tchaikovsky. Op.39, n.º7. El funeral de la muñeca.  8. Vals.  10. Mazurca.  16. Antigua canción francesa (Minina, 2012).	Estas piezas fueron compuestas en el año 1878, y escritas para su sobrino Volodya Davydov (Minina, 2012).

#### 4. Marco teórico

Con base en el tema principal de esta investigación, que son los aportes pedagógicos sobre cinco piezas del romanticismo, se referenciarán algunos métodos y/o tratados pedagógicos acerca

de la interpretación del fortepiano, pues estos definieron el marco en que crecieron los grandes pianistas románticos.

***Introduction to the art of playing on the pianoforte, de Muzio Clementi (1801)***

El compositor, pianista y pedagogo activista Muzio Clementi publicó en el año 1801 un texto fundamental para comprender su concepción de la técnica: el método de piano titulado *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, que surgió cuando la actividad pedagógica de Clementi estaba en su pleno auge. La *Introduction* está dedicada en sus primeras páginas a la teoría: lectura, conocimiento del teclado y de las tonalidades. Posteriormente, trata temas como la digitación, la articulación, la dinámica y los efectos propios del piano, y expone diferentes ejercicios con el criterio de abordar formulas breves y variadas que alternan problemas mecánicos diversos y están destinados a entrenar separadamente cada mano (Chiantore, 2007).

***Escuela completa técnico-práctica de la ejecución pianística, desde las primeras instrucciones elementales hasta el grado más alto de perfección, de Johan Nepomuk Hummel (1828)***

El método del pianista Johan Nepomuk Hummel, publicado en 1828 en su libro *Escuela completa técnico-práctica de la ejecución pianística, desde las primeras instrucciones elementales hasta el grado más alto de perfección*, causó gran impacto en toda Europa porque buscaba abarcar el aprendizaje de la música desde la iniciación hasta un estado máximo de virtuosismo. Después de explicar el tema de la postura del cuerpo, Hummel (1828) habla explícitamente de la técnica digital que estaba basada en los movimientos en punta de dedo de su maestro Mozart. A continuación, su texto presenta el problema del entrenamiento del dedo y propone diferentes ejercicios, entre los que se destacan una serie de 19 variaciones.

En la segunda sección de la primera parte se presentan 170 ejercicios sobre las mismas cinco notas, 205 sobre una posición más abierta, 241 sobre la extensión de una octava y otros tantos que evocan movimientos extra digitales. Asimismo, en los diez capítulos de la segunda parte

se encuentran nuevos ejercicios, pero en este segmento Hummel (1828) introduce numerosas anotaciones acerca de la posición que la mano debe adquirir en cada caso, hablando en estas notas de dedos “tendidos” o “curvados”. Más adelante, el pedagogo también trata asuntos de la técnica como las notas dobles, el estacato de dedo, el estacato de muñeca y el legato. Por último, en la tercera parte, Hummel (1828) se concentra en el problema de la interpretación, expresando que para conseguir una ejecución bella es necesario que uno sea dueño de sus propios dedos, logrando que estos sean susceptibles de modificar el sonido en todas sus gradaciones (Chiantore, 2007).

### ***Complete Theoretical and Practical piano forte school, de Carl Czerny (1839)***

Carl Czerny, alumno de Beethoven entre 1800 y 1803, es el reflejo más equilibrado de la estética musical de la primera mitad del siglo XIX. Su trabajo pedagógico superó el de intérpretes prestigiosos como Kalkbrenner y Hummel. En el año 1839, en Viena, Czerny (1839) publicó una obra monumental, un método completo llamado *Complete Theoretical and Practical piano forte school*, compuesto de tres volúmenes de gran tamaño establecidos sobre el esquema teoría-digitación-interpretación.

De las generalidades de este método es relevante mencionar que en su primera parte Czerny (1839) describe detalladamente la posición que el cuerpo del intérprete debe tener en relación al teclado; seguidamente, se refiere a los brazos y la mano, explicando también la curvatura correcta de los dedos; a continuación, especifica la forma correcta de percutir la tecla, dado que el gusto musical estaba evolucionando hacia un legato continuo. En este primer volumen también recalca la importancia de la mano quieta en situaciones como acordes, trinos y notas repetidas, y el movimiento de los brazos en los saltos de gran extensión.

En el segundo volumen de su tratado pedagógico, Czerny (1839) quiso que las reglas de las digitaciones se basaran en la amplitud de los diversos intervalos, más que en la técnica para

realizar cada combinación; de esta manera, describe el empleo simultáneo de dos dedos sobre la misma tecla, los arpeggios, las terceras y las sextas partidas que se sitúan al lado de las escalas en la técnica digital; además de esto, expone el desarrollo de los acordes en capítulos posteriores. Por último, en la tercera parte, correspondiente a la interpretación, Czerny (1839) se centra en su descripción de los diversos tipos de ataque en la distinción entre ligado y picado. Igualmente, presenta lo referente al staccato, al mezzo-staccato y el staccatissimo, de lo que se deduce que Czerny retorna a la técnica clavicordística para cualquier pasaje de agilidad (Chiantore, 2007).

### ***Méthode des Méthodes, de Moscheles y Fétis (1837)***

El tratado de Moscheles y Fétis (1837), llamado *Méthode des Méthodes*, publicado en el año 1837, como su nombre lo dice, es un método que habla de los métodos de los demás y también es un texto superlativo que acoge la tradición y pretende sublimarla en una síntesis definitiva (Chiantore, 2007).

Este método cuenta con la participación de pianistas de la talla de Chopin y Liszt. Chopin participó con la escritura de tres estudios originales y Liszt con un breve estudio que posteriormente se llamaría *Ab Irato*. Fétis (1837), en primer lugar, presenta un original repaso de la historia de los instrumentos de teclado, deteniéndose especialmente en el nacimiento de la técnica del piano. Posteriormente, el teórico aborda el problema central de su texto: compaginar las diversas formas de tocar. De esta manera, comienza su descripción de los movimientos del brazo, diferenciando entre las octavas de brazo y las octavas de muñeca; más adelante, se refiere también a la realización de terceras y sextas, alabando aquellas interpretaciones donde la flexibilidad de las articulaciones y el brazo tendido facilitaban una articulación muy rápida.

Fétis (1837) también hace observaciones acerca de la relación entre la altura de los dedos y la fuerza del sonido resultante y, asimismo, describe sus percepciones acerca de los diferentes

tipos de ataque con base en la práctica de los pianistas importantes de la época, con la presentación y explicación de 18 ejercicios de los pianistas Chopin, Liszt, Thalberg, Döhler, Bénédict y Méreaux.

Además de lo anterior, Fétis (1837) expone en estos estudios que la escritura de Moscheles se situaba al lado de los hombres nuevos de la época como Thalberg y Henselt, y que su fascinante pianismo resultaba adelantado a su tiempo. Por último, el autor complementa su tratado con una introducción a los Estudios Op. 70, donde se condensa toda la magnitud de Moscheles, figura central de la transición hacia el piano romántico (Chiantore, 2007).

## 5. Metodología

### **Población beneficiada del proyecto**

La población beneficiada de este proyecto son los estudiantes de piano de nivel básico, intermedio y avanzado, academias de música e instituciones educativas con énfasis musical.

### **Plan de trabajo**

#### *Etapas del proyecto*

El presente proyecto de investigación de carácter pedagógico está dividido en siete etapas, que están enunciadas a continuación:

**Identificación de los elementos pedagógicos más relevantes.** A partir del estudio de las cinco piezas para piano solo descritas en este proyecto, guiado por la maestra Maryna Shetsova, se identifican los elementos pedagógicos más relevantes, deducidos a partir de los aspectos esenciales de la interpretación como la métrica, la velocidad, el tiempo, el fraseo, las dinámicas y el uso del pedal, implícitos en las indicaciones técnico-interpretativas de las partituras, así como del carácter, el estilo de las piezas y los pasajes de mayor complejidad.

**Recolección, estudio y análisis del material bibliográfico.** Se procede a la consulta, estudio y análisis de diferentes materiales bibliográficos como libros acerca de la historia de la técnica pianística, diccionarios de terminología musical, tesis de maestría y doctorado acerca de aportes pedagógicos, aproximaciones pedagógicas e interpretación de las piezas para piano solo del romanticismo, artículos acerca del contexto de este período musical, entre otros, para el posterior desarrollo del marco referencial y los aportes pedagógicos.

**Elaboración del marco referencial.** Se realiza una breve reseña de los métodos y/o tratados para piano más relevantes que influenciaron a los pianistas del romanticismo.

**Descripción de los aportes pedagógicos.** se realiza la descripción de los aportes pedagógicos y en ellos, en primer lugar, se explica el contexto histórico del surgimiento de cada pieza e igualmente su género y estilo; posteriormente, se establecen las indicaciones y sugerencias concernientes a la velocidad, el uso del pedal y, el fraseo e indicaciones técnico-interpretativas. Este último ítem de los aportes se desarrolla en el orden del fraseo junto con figuras explicativas en base a las partituras (anexos), que también especifican la forma de las piezas. Debido a las características de la “Consolación N°3” también se establecen los aportes acerca del bajo y acompañamiento, y el ritmo al presentarse durante toda la pieza la relación del tres contra dos.

**Formulación de las conclusiones.** Al culminar los aportes pedagógicos se formulan las conclusiones más importantes para consignarlas en el documento final.

**Entrega del libro.** Entrega del documento final del proyecto de grado.

**Sustentación del Proyecto.** Con base en el documento final se prepara la sustentación del proyecto, considerando los aspectos más relevantes del mismo y los aportes pedagógicos más importantes de las cinco piezas del romanticismo descritas en este trabajo de pregrado.

**Cronograma de Actividades**

En la Tabla 2 se muestra el cronograma donde se precisa el tiempo en el que se desarrollará cada etapa del proyecto presentada en la metodología.



## 6. Resultados

Como resultado de este trabajo de investigación se obtuvieron los siguientes aportes pedagógicos:

### 6.1. Aportes pedagógicos al “Impromptu en La bemol Mayor, Op. 90, n.º4”, de Franz Schubert

Este impromptu, que es el último de la serie de cuatro del Op. 90, fue compuesto durante el romanticismo temprano, a principios del siglo XIX, y surgió en un periodo donde la gran sonata clásica, aún prominente, perdía su liderazgo debido a que los nuevos compositores comenzaron a cultivar formas más pequeñas como el impromptu, el nocturno y la balada.

Franz Schubert completó las dos series de cuatro impromptus Op. 90 y Op. 142, hacia finales de 1827. La primera serie fue terminada, probablemente, en agosto y septiembre, y la segunda serie en diciembre. Haslinger, un editor Vienés, publicó los dos primeros impromptus del Op. 90 en diciembre de 1827 y él mismo les proporcionó el título, pero los dos impromptus restantes fueron publicados en 1857 por su hijo, Karl, el cuarto impromptu en su tono original, La bemol mayor, y el tercer Impromptu fue transpuesto de Sol bemol a Sol mayor (Ham, 2005).

#### *Velocidad*

La pieza presenta un tiempo marcado de *allegretto*, que se refiere a un tiempo más rápido que andante pero más lento y ligero que allegro (Latham, 2010), y su ejecución puede realizarse a un tempo aproximado, igual o mayor de ♩= 90 bpm.

#### *Pedal*

En la interpretación de este impromptu debe aplicarse un pedal tardío prolongado en cada cambio de armonía –que generalmente es en cada compás– con algunas excepciones descritas en el siguiente apartado de “fraseo e indicaciones técnico-interpretativas”.

*fraseo e indicaciones técnico-interpretativas*

El “Impromptu Op. 90, n.º4” está en métrica de 3/4 y tonalidad de La bemol mayor, pero en realidad comienza en La bemol menor (Guzmán, 2015). El tema inicial consiste en un arpeggio en forma de cascada conformado por cinco grupos de semicorcheas y una corchea al final, que da paso a una respuesta de acordes en seis negras consecutivas. La mano izquierda realiza un bajo corto que da el impulso al acorde una octava arriba, que permanece durante cuatro tiempos y conduce a la dominante en figura de corchea.

Para la interpretación de este segmento se debe mantener el contraste entre los arpeggios de la melodía en *pianísimo* y la armonía de la mano izquierda; por tal razón, en la alternancia entre teclas blancas y negras que se presenta en la mano derecha, es importante mantener los dedos cerca de la tecla en el momento del ataque, pues de esta forma se adquiere mayor ligereza y se evita realizar acentos (Chiantore, 2007). Hay que tener presente que en esta semifrase la dinámica crece gradualmente en el transcurso de las semicorcheas y la última corchea es corta y no se marca, como lo indica el *staccatissimo*. En cuanto a la mano izquierda, se debe procurar que la intensidad sonora del acorde, posterior al bajo, sea mínima. Respecto al pedal, se ingresa el pedal tardío prolongado con la primera semicorchea, se levanta inmediatamente después de la dominante en corchea e ingresa de nuevo con la primera semicorchea del siguiente compás, donde inicia la repetición de la semifrase.

Posteriormente, los acordes que se presentan al final de cada frase deben ejecutarse de forma corta, como lo indica el estacato, y la dinámica, crece a partir de la segunda negra hasta la primera negra del siguiente compás, y disminuye durante las dos últimas negras. Por último, se recomienda cambiar el pedal en cada negra con el fin de evitar que las armonías se mezclen (ver Apéndice 1).

Más adelante, hacia el final de la cuarta frase, desde el compás N°23, también se presentan varios acordes de forma consecutiva, en los que hay que tener presente que la intensidad sonora decrece cada dos compases durante las dos últimas negras y que la intensidad de cada decrescendo es mayor a la anterior. De esta manera, desde el *forte* del compás N°27 la dinámica disminuye hasta llegar al compás N°29 a un *piano*, sobre el que se ejecuta este compás en acordes de La bemol menor y decrece hasta un *pianísimo* con el último acorde de Mi bemol mayor.

La frase que oscila entre el compás N°39 y N°46 debe ser interpretada con un carácter ligero y agradable (ver Apéndice 2). A partir del compás N°47 la melodía pasa a ser realizada por la mano izquierda, manteniendo la nota larga del bajo y destacando la voz tenor que canta muy expresiva (Guzmán, 2015). En la interpretación de esta voz es importante aplicar una mayor intensidad en el ataque a la tecla correspondiente a la nota de la negra con puntillo y, después, tocar de forma ligera la siguiente nota en figura de corchea, mientras que la mano derecha acompaña suavemente.

Hacia el compás N°51 la sonoridad de la voz soprano de la mano derecha comienza a crecer gradualmente, tomando más fuerza desde el compás N°57 y llegando a un *fortísimo* en el compás N°64, donde el protagonismo de la melodía retorna nuevamente a la mano derecha con una secuencia de grupos de cuatro semicorcheas en los que se debe acentuar sutilmente la primera semicorchea de cada grupo (ver Apéndice 3).

Al llegar a los compases N°68 y 69 se hace énfasis en cada acorde, ejecutándolos con una fuerza mayor, pero en el compás N°70 la intensidad disminuye hasta el *pianísimo* del compás N°72. Respecto al pedal, cambia completamente cada dos tiempos para no acumular sonoridades.

En la frase que va de los compases N°72 al N°79 se desarrolla un nuevo tema en tresillos de arpegios, que debe interpretarse en *pianísimo* de manera muy expresiva tanto en la voz soprano como en la voz de bajo y *legatissimo* (Guzmán, 2015). En cuanto a los tresillos, hay que considerar que la nota más aguda representa la melodía y tiene una duración de negra; por consiguiente, se debe sostener esta nota mientras se ejecutan la segunda y la tercera nota, que realizan el papel de acompañamiento. Otro aspecto a tener en cuenta es que esta frase se compone por dos semifrases; en las cuales, la dinámica crece hasta el Re bemol del compás N°73 y disminuye hacia el Sol del compás N°75, y de forma similar se desarrolla en la siguiente semifrase (ver Apéndice 4).

Más adelante, durante los compases N°103 y N°104, al interpretar los seis grupos de semicorcheas que se desarrollan en forma de arpegio en la segunda inversión del acorde de La bemol mayor, el intérprete debe tener presente mantener la dinámica de *piano* realizando el ataque cerca a la tecla de manera suave y acentuando mínimamente la primera semicorchea de cada grupo. Seguidamente, en los últimos dos compases de la sección A, es importante resaltar la voz soprano en La bemol, aplicando el balance sonoro correspondiente sobre el acompañamiento de semicorcheas, dando la sensación de una coral (ver Apéndice 5).

La sección B o parte central de este impromptu modula a tonalidad de Do sostenido menor y posee una textura diferente, caracterizada por la presencia de un acompañamiento constante en acordes, que da la sonoridad de la armonía, y una voz soprano que canta la melodía, cuya dirección está dada por los reguladores y las indicaciones presentes en la partitura. Se destaca que, en este caso, la mano derecha ejecuta tanto la melodía como el acompañamiento al que se encuentra integrada, dando la sensación de que los acordes sustentan la voz del cantante (Chiantore, 2007).

Considerando los tres planos sonoros presentes (el bajo, el acompañamiento y la melodía) para la interpretación de esta sección, el bajo debe resaltar sobre el acompañamiento y este, que es

ejecutado en acordes por ambas manos y de carácter agitado, debe ser liviano, realizando el ataque cerca de la tecla sin llegar al fondo. Respecto a la melodía, es importante nombrar que el ideal del sonido pianístico del compositor Franz Schubert era la imitación del modelo vocal; en otras palabras, el piano debía cantar bajo sus dedos (Chiantore, 2007), y para su ejecución se debe realizar el ataque a cierta distancia de la tecla –sin golpearla– para que la potencia del dedo al tocarla sea mayor y su sonoridad destaque por encima del bajo y del acompañamiento.

### Figura 1

*Impromptu Op. 90, n.º4, Sección B. Bajo, acompañamiento y la melodía*

La dinámica en esta sección se caracteriza por ir durante el fraseo de un *piano* a un *fortísimo* y de un *decrecendo forte a piano* (Guzmán, 2015), de la siguiente forma: En la primera parte compuesta por dos frases, donde la primera frase se divide en dos semifrases, la melodía crece sutilmente hasta el La del compás N°109 y disminuye en el Sol sostenido del compás N°110; asimismo, en la siguiente semifrase la melodía crece desde el Sol sostenido del compás N°111 hasta el Mi de octava arriba del compás N°112 y disminuye hacia el Si sostenido del compás N°114. En la segunda frase, la melodía crece a partir del Si sostenido del compás N°115 hasta el Mi del compás N°119, en el que debe hacerse énfasis como lo indica el *forzato*, y seguidamente tocar el Re sostenido de forma sutil y ligera. Este patrón se repite en el siguiente compás, y de allí la melodía decrece hasta el final de la frase en el Sol sostenido.

La segunda parte de esta sección está conformada principalmente por un pasaje, donde la melodía asciende y crece a través de diferentes inversiones de Do sostenido menor hasta el Mi del compás N°127 con una intensidad de *Forte* y decrece a medida que desciende en diferentes inversiones de Sol sostenido mayor hasta el Sol sostenido del compás N°130, al que debe llegarse con una intensidad de *piano*. Esta frase se repite a partir del compás N°131, pero concluye a través de la tónica y la dominante en los compases N°137 y N°138 (ver Apéndice 6). Este último compás en dominante da lugar a la siguiente parte que inicia en Do sostenido mayor.

En la tercera parte, el tema de la primera frase es similar al de la frase que se presenta en el inicio de la sección, característica propia del trío; por lo tanto, el comportamiento de la dinámica es igual hasta el compás N°146. Posteriormente, en la ejecución de la siguiente frase a partir del compás N°147, se debe iniciar con una intensidad mayor a la utilizada en la frase anterior e ir aumentando durante el desarrollo de la melodía, llegando a un *forte* en el Mi sostenido del compás N°151, que continúa creciendo hasta el La del compás N°155, que representa el clímax de toda la sección. Por esta razón, el ataque a la tecla correspondiente debe realizarse con el 5° dedo desde cierta distancia de forma decidida y con una extrema flexibilidad muscular que permita al intérprete alcanzar una mayor sonoridad, como lo exige el *forzato* y el acento; después de esto, se presenta una blanca en Sol sostenido cuya intensidad debe ser menor. En el siguiente compás la melodía se repite en armonía de dominante y, a continuación, en el compás N°157, comienza a decrecer hasta la segunda negra en Sol sostenido del compás N°158.

Por último, se presenta un segmento de seis compases que funciona como puente para retornar a la tonalidad original, en donde la dinámica continúa disminuyendo hasta llegar a un *pianísimo* en el compás N°161 y requiere regular la fuerza aplicada a través del 1° dedo de la mano izquierda para que el acompañamiento en corcheas de Re sostenido no destaque (ver Apéndice 7).

De regreso en la tonalidad de La bemol mayor se observa una pequeña coda, donde se presenta inicialmente un pasaje que requiere acentuar suavemente la primera semicorchea de cada grupo, mientras la dinámica crece en una serie de arpeggios de Fa bemol disminuido y disminuye a través de varios de arpeggios repetidos, en un principio en la armonía nombrada y después en Mi bemol séptimo, que conducen a la repetición de la sección A (ver Apéndice 8).

En la conclusión de la pieza, hacia los compases N°274 y N°275, se presentan dos acordes en dominante y tónica, con indicación de *fortísimo*; a estos hay que aplicar un ataque nítido con la suficiente intervención del brazo para alcanzar la intensidad señalada (ver Apéndice 9).

## **6.2. Aportes pedagógicos al “Nocturno en Mi bemol Mayor, Op. 9, n.º 2”, de Frédéric Chopin**

El precursor del género nocturno fue John Field quien, con su estilo límpido, ejecución acabada y toque hermoso, fue profundamente admirado por Frédéric Chopin. El compositor polaco ennobleció la forma originada por Field y le dio amplitud dramática, pasión e incluso grandeza, por lo que muchos de estos nocturnos son ejemplos perfectos del estilo romántico (Huneker, 1918).

Para Zdzisław Jachimecki, historiador de música, compositor y profesor polaco, el Nocturno en Mi bemol mayor es "un ejemplo de una rara sensación de pureza estilística", donde Chopin muestra un uso magistral de un solo tipo de acompañamiento maravillosamente sutil a lo largo de la obra y deriva todo el nocturno de un solo tema sometido a variaciones, alterado por las continuas oleadas y reflujos de ornamentos, y figuraciones etéreas. Solo en la conclusión de la obra introduce una variante: una repentina erupción de expresión que conduce a una apoteosis concisa, igual de repentinamente interrumpida y quieta (Mieczysław Tomaszewski, s. f.).

### ***Velocidad***

Este nocturno presenta una indicación de tiempo de *andante*, que hace referencia a un tiempo moderadamente lento (Latham, 2010), y su interpretación puede realizarse aproximadamente a un tempo de ♩= 110 bpm. Debe tenerse presente que en el desarrollo de la pieza el tempo varía constantemente por las diferentes indicaciones presentes en la misma.

### ***Pedal***

Monzón (2013) menciona en su tesis doctoral que tanto Chopin como Liszt utilizan el acompañamiento del nocturno propuesto por Field, donde los bajos se sitúan en una octava inferior a la de los acordes desplegados; esta distribución en diferentes octavas del material hace necesario el pedal de resonancia. En el Nocturno estudiado, el pedal a utilizar es un pedal tardío prolongado; es decir, un pedal de resonancia que se presiona inmediatamente después de tocar una nota o acorde determinado y que se recomienda usar en cada negra con puntillo, cambiándolo completamente al ingresar el siguiente bajo, con el fin de evitar que las armonías se mezclen demasiado.

### ***Fraseo e indicaciones técnico-interpretativas***

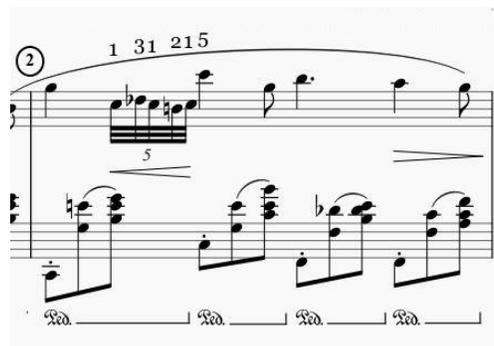
Este Nocturno se encuentra en compás de 12/8, donde cada compás se caracteriza en su mayoría por estar compuesto por cuatro grupos de tres corcheas, haciéndose imprescindible mantener el 1, 2, 3, del bajo y el acompañamiento, dando una mayor intensidad sonora al bajo. A su vez, para realizar la ligadura de expresión entre el primer acorde y segundo acorde, se recomienda mantener en el primer acorde la digitación con los dedos 5° y 2°; de esta forma, el 2° dedo presiona la misma tecla en el segundo acorde, que corresponde a la voz intermedia, mientras que el 5°, 4° o 3° dedo toca la tecla correspondiente a la voz inferior y el 1° dedo la voz superior.

El “Nocturno Op. 9, n.º2” comienza con una indicación de *espress dolce*; que señala al intérprete que debe tocar con expresión y suavemente (Latham, 2010), y con un intervalo de sexta

mayor, donde el Si bemol es antecompás; debiéndose tocar de forma sutil y, después, realizar el apoyo en el Sol. Posteriormente, para abordar el grupeto que está sobre el Do de corchea, se sugiere utilizar la digitación 1°, 3°, 1°, 2°, 1°, para que la mano tenga mayor libertad de abrirse, lo que permite que el 5° dedo llegue con una mayor agilidad y fuerza al Do 6.

## Figura 2

*Nocturno Op. 9, n.º2. Digitación grupeto del compás Nº2*



En el compás Nº4 la melodía llega hasta el Re de la sexta octava, nota que el 5° dedo debe ejecutar con apoyo y, después, la intensidad comienza a disminuir hasta llegar al Mi bemol, que se sugiere sea tocado sutilmente para culminar la frase. El siguiente compás, con el cual inicia la segunda frase, se caracteriza por la presencia de dos mordentes en Fa y Mi bemol. El mordente es un adorno que está compuesto por tres notas, en donde hay una nota principal que debe ser tocada con una única alternancia rápida con la inmediatamente superior o inferior por grados conjuntos (Michels, 2009). En este caso, el mordente se aplica de la siguiente manera:

**Figura 3**

*Explicación de mordentes en el compás N°5*

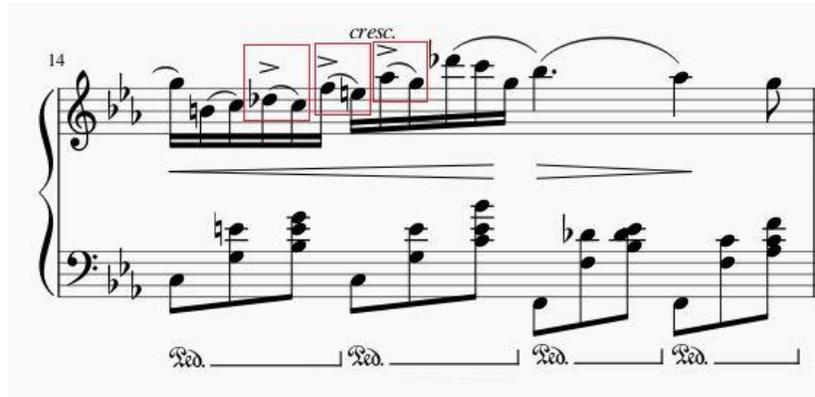


Los adornos en Chopin van a tiempo; por tal razón, al abordar este pasaje melódico se sugiere practicarlo sin adornos y a una velocidad lenta (Ej.: ♩= 40 bpm). Cuando ya se maneje tanto el ritmo como el texto pueden ejecutarse los mordentes señalados. Debido a que este pasaje melódico es largo, el apoyo debe realizarse en la última nota de cada mordente.

Hacia el compás N°6 se encuentra un pasaje melódico caracterizado por la presencia de ligadura y acento cada dos semicorcheas. Por esta razón, se recomienda al estudiarlo trabajar de a dos semicorcheas, apoyando el peso del dedo sobre la primera nota, que posee el acento, y tocando ligeramente la segunda. También debe considerarse que, a medida que se avanza entre semicorcheas, la intensidad sonora de cada nota con el acento es mayor respecto de la anterior.

**Figura 4**

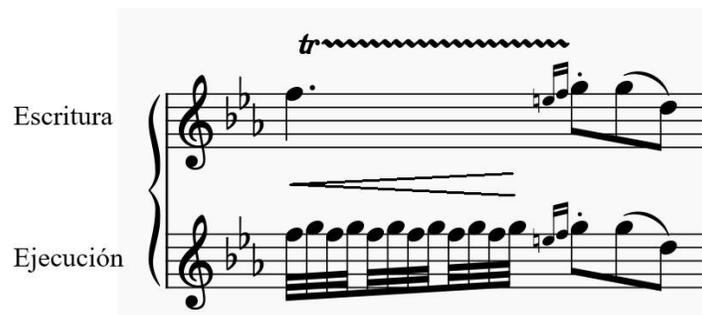
*Acentos del pasaje melódico en el compás N°6*



El siguiente compás inicia con un Fa en figura de negra con puntillo con una indicación de trino sobre él. El trino es un adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal y otra nota que generalmente se encuentra a una distancia de un tono o semitono superior (Latham, 2010). Al abordar este adorno, inicialmente el Fa se toca con el 1° dedo y el Sol con el 3° dedo, pero inmediatamente después se emplea el 2° dedo en el Fa, con lo cual se trabajan los dedos 2° y 3° alternadamente. Respecto del ataque de los dedos, se sugiere al intérprete realizarlo de forma ligera y cerca de la tecla, evitando cualquier tensión en la mano durante su ejecución, con el fin de hacerlo lo más rápido que la técnica le permita.

**Figura 5**

*Ejecución del trino en Fa en el compás N°7*



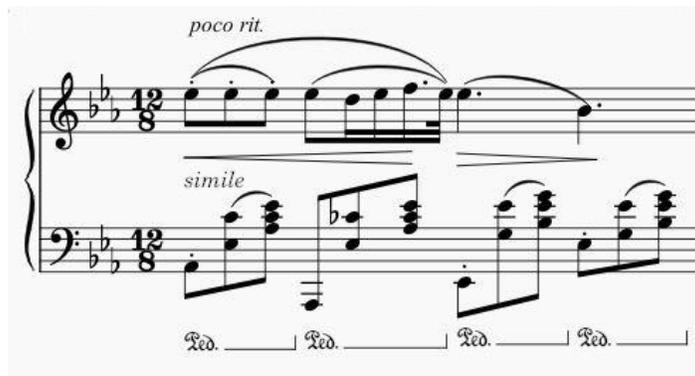
*Nota.* En esta imagen se escribieron fusas para indicar la ejecución del adorno, pero en realidad se ejecuta lo más rápido que la técnica le permita al intérprete hacerlo.

Más adelante, en el compás N°8 se presenta entre la semicorchea de La bemol y la semicorchea de Do una apoyatura breve en La bemol, que es una nota pequeña tachada que indica que debe interpretarse con un valor mucho más breve y/o corto, pero aun sobre el tiempo, y que está ligada a la nota principal (Latham, 2010); por consiguiente, para su ejecución el ataque debe realizarse con poco peso, haciendo un énfasis sutil en la semicorchea de Do. Después, la frase termina en el Mi bemol en dinámica de *piano*. Durante el desarrollo de esta segunda frase es importante mantener el legato dado el carácter de la pieza.

Posteriormente, inicia la frase de la sección B en antecompás con un Re sutil de corchea, donde la sonoridad crece gradualmente hasta la negra de Sol y decrece al llegar al Do, en dinámica de *pianísimo*. El siguiente compás inicia con una indicación de *Poco rit.*, que denota que debe hacerse una pequeña disminución en la velocidad, y con tres corcheas consecutivas en Mi bemol, que deben tocarse de forma sutil y ligera, aplicando un pequeño crescendo hasta el Fa en semicorchea con puntillo. Seguidamente, se presenta una fusa de Mi bemol, nota hasta la que debe mantenerse el legato, y la intensidad disminuye hasta el Si bemol.

**Figura 6**

*Desarrollo de la dinámica y el legato en el compás N°10*

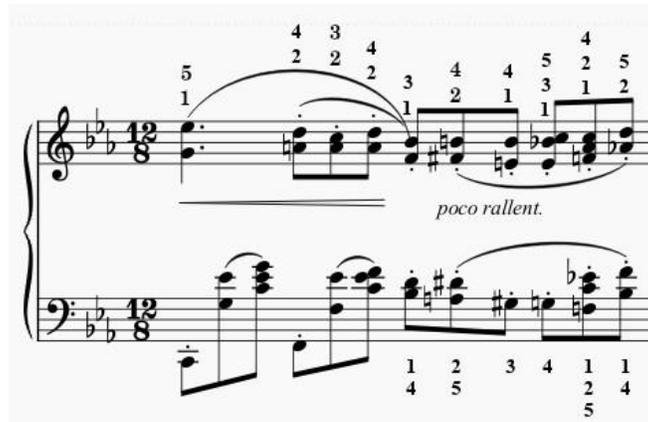


El compás N°11 comienza con una indicación de *a tempo*, que expresa que debe retomarse el tiempo original de la pieza, y también con un *forte*, que indica que el carácter del mismo es diferente respecto de los compases anteriores. Este *forte* se realiza apoyando el 4° dedo sobre la nota de Si bemol y decrece gradualmente hacia el final del compás en la sexta menor de La natural y Fa, y la tercera mayor de Si bemol y Re (ver Apéndice 10).

El motivo del compás N°12 se caracteriza por una sucesión de intervalos en la clave de sol, donde se debe ligar, en lo posible, la voz soprano desde el intervalo de sexta menor de Sol y Mi bemol, hasta el intervalo de cuarta justa de Fa y Si bemol, del tercer tiempo, utilizando una digitación adecuada y realizando un crescendo durante el desarrollo de este fragmento. A partir de la cuarta justa de Fa sostenido y Si natural, los intervalos deben tocarse en estacato y ejecutando a su vez el *poco rallentando*, que señala una reducción gradual en la velocidad hasta la cuarta aumentada de La bemol y Re (Latham, 2010). Adicionalmente, se sugiere aplicar un pedal tardío prolongado a cada corchea del tercer y cuarto tiempo.

**Figura 7**

*Compás N°12 con ligadura de expresión y digitación*



*Nota.* En esta imagen se expone una posible digitación para mantener el legato indicado, pero está sujeta a cambios de acuerdo al tamaño de la mano del intérprete.

Del compás N°13 al compás N°20 se presenta la repetición de las secciones A' y B, expuestas del compás N°5 al compás al N°12, con algunas modificaciones descritas a continuación con sus respectivos aportes.

En el compás N°13 la interpretación retorna a su tiempo original y la apoyatura conformada por las notas de Sol, Si bemol, Mi bemol junto a la negra de Sol, se tocan en forma arpegiada, realizando el apoyo en la primera y última nota con dedos 1° y 5°, y tocando el Mi bemol con el 4° dedo para que su sonido resulte sutil. Debe tenerse presente que el primer Sol de la apoyatura se toca simultáneamente con el Mi bemol del bajo y que después de la negra en Sol, la intensidad disminuye súbitamente, como lo señala el *fzp*.

El compás N°16 se caracteriza por el pasaje melódico que se encuentra hacia el segundo tiempo de negra con puntillo. Para su ejecución, se sugiere primero abordar el ritmo, ensayando a un tempo lento de corchea (Ej. ♩ = 30 bpm) y teniendo presente que a la primera corchea en Si

bemol, ubicada en clave de Fa, corresponde el primer grupo de cuatro fusas que va desde el Do natural hasta el La natural; a la segunda corchea corresponde el segundo grupo que oscila entre La bemol y Do bemol; y, finalmente, a la tercera corchea corresponden las dos fusas en Si bemol y Re y el tresillo de fusas, conformado por Sol, Fa y Mi bemol. Debido a este tresillo, hacia el final el pasaje da la sensación de ir más rápido hasta llegar al Mi bemol de negra con puntillo.

El segundo aspecto a considerar es la dinámica, que está dada por la dirección de la melodía y el desarrollo de la frase. Respecto a las indicaciones prácticas más importantes, Jan Kleczynski (como se citó en Chiantore, 2007) expresó que Chopin solía repetir a sus alumnos que el final de una frase, antes de una coma o un punto, siempre es débil, cuando una melodía sube se toca crescendo y, cuando baja, decrescendo. Con base en lo anterior, la intensidad de la melodía crece de la corchea en Si bemol hasta la corchea en Re de la sexta octava y decrece gradualmente de la corchea en Do sostenido a la fusa de Re; seguidamente, se hace énfasis en la fusa de Do bemol con el dedo 1°. A continuación, la intensidad crece muy sutilmente desde la fusa en Si bemol hasta la fusa en Sol, y de allí disminuye hasta llegar al Mi bemol, donde termina la frase.

Por último, respecto al ataque de los dedos, se realiza acercando progresivamente los dedos a las teclas con el fin de disminuir la potencia del sonido y adquirir mayor ligereza durante la ejecución del pasaje melódico, como lo reseñan Fétis y Moscheles en el *Méthode des Méthodes* (como se citó en Chiantore, 2007).

Del compás N°21 al compás N°24 se repite la sección A” con dos modificaciones importantes expuestas a continuación:

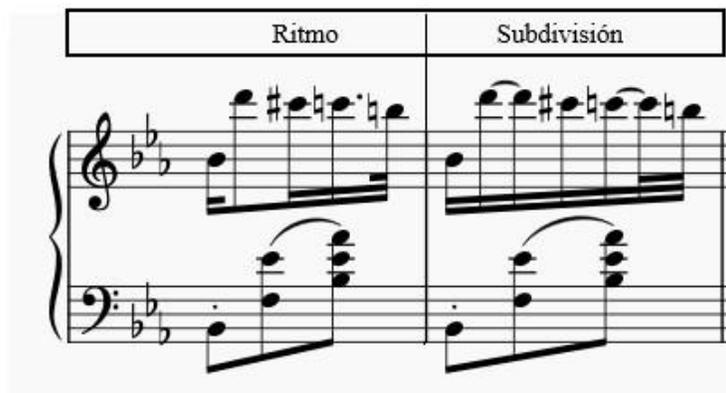
En el final del compás N°21, sobre la semicorchea de Mi bemol, aparece un mordente en la Edición Peters, pero en otras ediciones como la de Carl Mikuli aparece un trino. Para ejecutar

este adorno, el aspecto más importante es mantener el carácter cantábil y flexible de la pieza; de esta forma, el intérprete puede realizar un mordente o un trino de acuerdo a su virtuosismo.

Más adelante, en el compás N°24, se presenta un pasaje melódico que da lugar a la conclusión de la sección A'', y para su ejecución es necesario comprender el ritmo; por lo cual, es importante subdividir las figuras correspondientes al primer tiempo de la siguiente forma:

**Figura 8**

*Subdivisión del ritmo del primer tiempo del compás N°24*



Posteriormente, en el segundo tiempo, el ritmo de la melodía está conformado por dos semicorcheas y dos quintillos de fusas. Para internalizar la duración de estos quintillos se recomienda solfearlos rítmicamente haciendo uso del metrónomo a un tempo de corchea lento y, también, de onomatopeyas; es decir, palabras de cinco sílabas que se asemejan a las cinco fusas como “caricatura”.

Respecto a la dinámica que debe emplearse en este pasaje, lo aconsejable es hacerlo de forma relajada y libre, realizando un crescendo del Si bemol al Re y decreciendo gradualmente desde el Do sostenido hasta el La bemol; a continuación, crece sutilmente desde el La natural hasta

el Sol y disminuye hacia el Mi bemol de blanca con puntillo, que se acentúa muy ligeramente (ver Apéndice 11).

A partir del compás N°25 se presenta la sección “C” de la pieza, donde las indicaciones técnico- interpretativas más relevantes con sus respectivos aportes son las siguientes:

Hacia el final del segundo tiempo del compás N°26 está indicado un *poco rubato*, que consiste en un tiempo flexible que se aparta del tiempo estricto real, robando o modificando el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo (Latham, 2010); para realizar esta indicación, se sugiere retardar el tempo a partir de la tercera semicorchea de Mi bemol hasta la negra de Sol y acelerarlo desde la corchea de Mi bemol hasta la corchea de Do del cuarto tiempo, con el fin de recuperar el tiempo y no salir del valor asignado del compás.

Más adelante, para la realización del octillo (que debe ser libre) en el compás N°29, se sugiere primero cantarlo y después ejecutarlo solo con la mano derecha en forma fluida terminando con tranquilidad en el Sol de negra con puntillo. Al tener clara esta melodía, se introduce el acompañamiento de la mano izquierda manteniendo el tempo y una intensidad sonora baja.

El compás N°30 inicia *con fuerza* y, posteriormente, en el cuarto tiempo, el desempeño de la mano derecha se caracteriza por una sucesión de octavas con una indicación de *stretto*, que consiste en un pasaje a un tempo más rápido (Apel, 1969). Este *stretto* se desarrolla desde la octava de Re y empieza a frenar en el bajo de La natural del cuarto tiempo del siguiente compás. Para facilitar el desplazamiento de la mano en estas octavas, se sugiere ejecutar la voz superior alternando entre los dedos 5° y 4° desde el Do bemol hasta el Sol.

El compás N°32 está marcado con un *senza tempo*; es decir, que se desarrolla sin un tiempo estricto (Latham, 2010) e inicia con un *fortísimo*, que indica que debe realizarse el apoyo en la

corchea de Si bemol del bajo con el 5° dedo para que los armónicos de esta nota se extiendan durante el pasaje melódico que ejecuta la mano izquierda. A continuación, la melodía pasa de nuevo a la mano derecha con doce grupos de cuatro semicorcheas y en su ejecución es importante destacar la primera semicorchea de Do bemol, respecto de lo cual Moscheles afirmaba que los pasajes que se componen de una serie ininterrumpida de notas rápidas deben estar marcados mediante una ligera acentuación al principio de cada grupo de cuatro notas (como se citó en Chiantore, 2007).

Esta línea melódica inicia en dinámica de *piano* en forma lenta y, aproximadamente durante los primeros cuatro grupos de semicorcheas, aumenta gradualmente de velocidad hasta llegar a una velocidad mayor y estable en el quinto grupo; a su vez, la intensidad va creciendo, y disminuye hacia las últimas semicorcheas. Seguidamente, se presenta un grupo de cuatro semicorcheas conformado por las notas Do bemol, Si bemol, Re y Do natural, que da lugar a un pasaje melódico descendente con la indicación de *rallentando*, que expresa que debe reducirse la velocidad paulatinamente (Latham, 2010), y a partir de la semicorchea de Fa aparece un *smorzando* (Latham, 2010), que denota que también debe disminuirse la intensidad hasta la corchea de Re que conduce a la sexta menor de Sol y Mi bemol del compás N°33.

En este compás se retoma el tempo inicial del Nocturno, tocando en dinámica de *pianísimo*, y seguidamente, en el primer tiempo del último compás, se recomienda introducir el pedal izquierdo con el fin de atenuar el sonido y obtener un cambio de color en el mismo (Curbelo, 2013). Finalmente, para la ejecución de la blanca con puntillo en acorde de Mi bemol mayor y dinámica de *pianísimissimo* (*ppp*), es importante dejar caer las manos solo con el peso y tocar con sutileza (ver Apéndice 12).

### 6.3. Aportes pedagógicos al “Preludio en Re bemol Mayor, Op 28, n.º15”, “Gota de lluvia”, de Frédéric Chopin

Frédéric Chopin, quien se dedicó a componer casi exclusivamente para piano, estableció el preludio como un tipo importante de pieza característica no programática, creando un trabajo independiente de naturaleza imaginativa o sugestiva (Gómez, 2015). De esta manera, en el año 1839 fueron publicados los preludios del Op. 28 (Huneker, 1918), compuesto bajo la influencia de la forma de *El clave temperado*, de J.S. Bach, y el plan tonal de *Los veinticuatro preludios Op. 67*, de Johann Hummel (Gómez, 2015). En cuanto a estos preludios, Theodore Kullak afirmaba que algunos de ellos aparecen como imágenes de estados de ánimo brevemente esbozadas relacionadas con el estilo nocturno. Entre estos se encuentran el n.º4, 6, 7, 9, 15 y 20, y de mayor dificultad técnica el n.º17, 25 y 11. Los preludios restantes pertenecen a una especie de estudio de carácter, que a pesar de su brevedad están a la par de las grandes colecciones Op. 10 y Op. 25 (Huneker, 1918).

En el caso particular del “Preludio en Re bemol Mayor, Op. 28, n.º15”, cabe señalar que fue escrito hacia el año 1839 (Gómez, 2015) y recibió el título de “Gota de lluvia” debido a George Sand, quien tomó como referencia la imagen de gotas de lluvia que caen a intervalos regulares (Huneker, 1918). Este preludio se caracteriza por una nota pedal en La bemol, enarmónicamente Sol sostenido, que se emplea en dos escenarios diferentes: primero, en un pasaje tranquilo e idílico; luego, como el acompañamiento de un tema procesional solemne (Meier, 1993).

#### ***Velocidad***

El “Preludio Op. 28, n.º15” inicia con una indicación de *sostenuto*, que denota que debe reproducirse a una velocidad más lenta pero uniforme (Rutherford et al., 2013), aproximadamente a un tempo de ♩= 60 bpm.

***Pedal***

Para la ejecución de esta pieza se sugiere utilizar un pedal tardío prolongado que en la sección A se aplica con cada cambio armónico; posteriormente, durante el desarrollo de la sección B, el pedal cambia con cada intervalo armónico de la mano izquierda, y en el segmento que va del compás N°60 al compás N°75 se aplica de nuevo según la armonía. Esta indicación del pedal se encuentra expuesta en la partitura del “Preludio” publicada en el libro *50 éxitos para piano*, de Yamaha (2000).

***Fraseo e indicaciones técnico-interpretativas***

Uno de los aspectos más importantes para la interpretación de este preludio es la ejecución de la nota pedal en La bemol durante la sección A, pues requiere que el ataque, que generalmente es con el 5° dedo y en algunos casos con el 4° de la mano izquierda, se realice cerca a la tecla de forma precisa pero no brusca. Todo esto a razón de que la nota pedal debe sonar constante, sin ningún acento y de forma sutil, manteniéndola con menos peso que la melodía.

Es de resaltar que al ser la nota pedal La bemol, destaca como la dominante de la tonalidad de la pieza que es Re bemol mayor, lo que da una suave sensación de intranquilidad durante el desarrollo de la misma.

La mano izquierda, además de ejecutar la nota pedal, también ejecuta diferentes intervalos armónicos y acordes a los que es necesario realizar el balance sonoro adecuado, aplicando un mayor peso al 1° dedo para destacar la voz superior. Asimismo, en el fraseo del bajo, en el tercer tiempo de los compases N°2 y N°6, se debe resaltar suavemente la corchea de Si bemol.

Otro aspecto a tener presente son las ligaduras de expresión, que generalmente permanecen a lo largo de cada semifrase. Teniendo en cuenta que el legato de Chopin buscaba que el sonido del piano imitara al de la voz humana, dada la predilección del compositor por el *Bel canto*

(Monzón, 2013), se sugiere para la ejecución de estas ligaduras seguir la digitación propuesta en la partitura con los reemplazos de dedos que implica en algunos casos.

Respecto a la ejecución de la melodía, se recomienda tocarla acercando progresivamente los dedos a las teclas y evitando saltos, debido al carácter cantábile de la pieza. Las semifrases de la sección A generalmente inician con un motivo compuesto por una corchea con puntillo en Fa, una semicorchea en Re bemol y una blanca en La bemol, donde el Fa debe tocarse con una intensidad sonora de *piano* y el Re bemol de forma muy suave, ya que actúa como nota de paso para llegar al La bemol. Seguidamente, se presenta una negra en Si bemol que no debe marcarse, y da paso a la blanca con puntillo en Do, cuya sonoridad debe ser mayor; de allí, la intensidad de la melodía sigue creciendo hasta el Sol bemol del compás N°3. En este compás hay que tener presente que la mano derecha realiza la sexta mayor de La bemol y Fa, así como la sexta menor de Si bemol y Sol bemol, en las que es necesario destacar la voz superior.

A partir de la negra de Fa del compás N°3 la intensidad de la melodía comienza a disminuir y, más adelante, en la conclusión de la semifrase en el compás N°4, se encuentra una negra en Re bemol ligada a una apoyatura en Mi bemol, que debe interpretarse con un valor mucho más breve y/o corto (pero aún sobre el tiempo) de forma suave y ligera (Latham, 2010). Esta apoyatura da lugar a un septillo de corcheas, que se sugiere sea pensado como un tresillo y un cuatrillo, utilizando una libertad sutil durante su desarrollo; de esta manera, la corchea de Re natural debe ser tocada simultáneamente con la corchea de La bemol del bajo, y las últimas corcheas irán de forma más rápida y flexible. A continuación, se desarrolla la segunda semifrase de manera similar y en el Re bemol de negra del compás N°8 concluye la primera frase.

En la primera parte de la segunda frase la intensidad de la melodía crece hasta el Sol bemol del compás N°10 y comienza a disminuir hasta llegar al La bemol del compás N°12. Durante este

segmento, en el tercer tiempo del compás N°11, se presenta una negra en Si bemol y, seguidamente, una apoyatura que está ligada a una corchea con puntillo en la misma nota. Para la ejecución de este motivo, el 3° dedo debe hacer el apoyo en la tecla correspondiente al Si bemol, y en la apoyatura, preferiblemente con los dedos 4°, 3° y 2°, realizar el ataque muy cerca de la tecla de forma suave y melódica, procurando que ninguna nota destaque y que la sonoridad sea opaca. Dado que este adorno va a tiempo, se recomienda al intérprete practicarlo con metrónomo, primero a una velocidad lenta (ej. ♩= 30 bpm) y, después, aumentándola gradualmente. Más adelante, la frase finaliza en el Si bemol del compás N°16 (ver Apéndice 13).

A partir de la negra de Fa, comienza el desarrollo del “eco”, segmento en el que la dinámica crece hasta la negra de Sol bemol y disminuye sutilmente hacia el Si bemol del compás N°18. Desde allí vuelve a crecer como lo indica el regulador hasta el Fa de blanca con puntillo y decrece en la negra de Mi bemol, que conduce a la repetición de la primera frase de la sección A.

En el compás N°27, en la transición hacia la sección B, la nota pedal pasa a ser realizada por la mano derecha. Por consiguiente, se debe regular la fuerza aplicada a través de la mano izquierda y la mano derecha en el ataque a la tecla de La bemol, con el fin de que la intensidad sonora de todas las corcheas sea ligera.

La sección B en tonalidad de Do sostenido menor se caracteriza por presentar el tema en la mano izquierda, mientras que la mano derecha realiza la nota pedal en Sol sostenido. Para la ejecución de esta nota, se recomienda al intérprete seguir la digitación establecida en la partitura, alternando los dedos 4°, 3°, 2°, 3°, acercándolos a la tecla y realizando el ataque de forma ligera, con el fin de que esta nota suene como un tiempo pulsante, constante y suave (Meier, 1993).

Respecto al tema, es importante tener en cuenta que en la frase que va del compás N°28 al compás N°35 el legato se debe mantener durante toda la frase; por tal razón, se sugiere realizar la digitación propuesta, considerando que en los compases N°28 y N°29, a través de la aplicación de balance sonoro adecuado, es necesario destacar la voz inferior del acorde, y del compás N°30 al compás N°35, la voz superior (ver Apéndice 14). En esta frase, la dinámica va aumentando hasta el compás N°31, disminuye gradualmente a lo largo de los compases N°32 y N°33, y crece de nuevo a partir del compás N°34 hasta llegar al *fortísimo*, que se mantiene desde el compás N°40 hasta el primer tiempo del compás N°43.

En el compás N°35 los Sol sostenido se convierten en octavas, donde debe destacarse la línea de contralto (Meier, 1993), y conducen a la segunda frase, en la cual el tema pasa transitoriamente a la voz intermedia de la mano derecha; y para su ejecución, el dedo que corresponda debe tocar cerca a la tecla y presionarla hasta el fondo con el fin de que su sonoridad sea mayor. Posteriormente, la segunda parte de la frase se caracteriza por un *fortísimo*, que implica el uso del peso del cuerpo que pasa a los brazos y finalmente a las manos. Las siguientes corcheas del compás N°43 se tocan suavemente como lo señala la indicación de *piano*, lo que produce un cambio súbito en la dinámica (ver Apéndice 15).

A partir del compás N°60, en la segunda parte de la sección B, el bajo da ambiente, crea armónicos y da apoyo. Aquí es importante mantener los legatos señalados usando la digitación más apropiada. En el compás N°60 se sugiere, en lo posible, utilizar la digitación expuesta en la partitura, que consiste en tocar la voz inferior del bajo en Fa sostenido con el 3° dedo y la siguiente negra de Mi con el 4° dedo para llegar al Do sostenido con el 5° dedo, mientras que la voz intermedia en Sol sostenido se toca con el 2° dedo. Asimismo, en el compás N°63, se aconseja tocar la voz inferior en el La con el 4° dedo, levantar levemente la muñeca para tocar el Sol

sostenido con el 3° dedo y, a continuación, el Fa sostenido con el 4° o 5° dedo, en tanto que el 1° dedo toca la voz superior y, al final de la ligadura, el Sol sostenido.

Más adelante, en la segunda mitad del compás N°71, es importante efectuar el reemplazo de dedos, del 4° al 3°, en la voz inferior de Fa sostenido para llegar al Si sostenido con el 5° dedo.

La melodía en este segmento retorna a la mano derecha, encontrándose del compás N°60 al N°63 en la voz superior o soprano; por consiguiente, debe realizarse el balance sonoro adecuado, aplicando una fuerza mayor en el ataque a la tecla correspondiente a cada nota de la mencionada voz con el fin de destacarla. También debe resaltarse suavemente el Do sostenido del segundo tiempo y el Si sostenido del cuarto tiempo de la voz contralto del compás N°62. Respecto a la dinámica, como lo indican los reguladores, crece desde el Si sostenido hasta el Mi de negra, ubicado en el primer tiempo del compás N°62, y disminuye gradualmente hasta el Sol sostenido en figura de blanca del compás N°64. Mientras que esto sucede a la melodía, la nota pedal en Sol sostenido debe ser tocada por el 2° dedo cerca de la tecla y de forma suave.

Del compás N°64 al N°67, la melodía está en la voz intermedia, la nota pedal en Sol sostenido se encuentra en la voz inferior y los Sol sostenido superiores refuerzan la nota pedal (Meier, 1993). Para la ejecución de la melodía se recomienda realizar el ataque cerca de la tecla hasta llegar al fondo de la misma; en cuanto a la nota pedal, se debe regular la fuerza aplicada a través del 1° dedo. Anexo a estas recomendaciones, cabe destacar que durante el desarrollo de estos cuatro compases la intensidad debe permanecer en dinámica de *piano*.

Del compás N°68 al N°71, en la primera mitad de la segunda frase, la dinámica crece desde el Si sostenido hasta la primera negra de Mi del compás N°70, donde se llega al clímax de este segundo segmento de la sección B, y cuya ejecución requiere cierta intervención del antebrazo

para empujar los dedos firmemente (Pheasant, 2021), especialmente el 5° dedo correspondiente a la voz soprano que lleva la melodía. Después, la dinámica disminuye en el tercer y cuarto tiempo de este mismo compás (ver Apéndice 16).

En la segunda mitad, a partir del compás N°72, la melodía se presenta en la voz soprano y la dinámica aumenta desde el Sol sostenido de blanca hasta el La sostenido del compás N°73. La intensidad del segundo La Sostenido debe ser mayor al anterior. En el siguiente acorde, la dinámica disminuye y se debe tocar el Sol sostenido de la voz superior suavemente. Hacia el último acorde del compás N°74, el tempo y la dinámica comienzan a decrecer gradualmente para dar lugar al fragmento de cuatro corcheas que, siendo tocadas cada vez más suave, como lo indica el *diminuendo*, conducen al regreso del tema de apertura.

Posteriormente, en el compás N°79 se presenta una floritura de diez notas que deben ser tocadas de manera ligera y bien articulada (Meier, 1993), usando una libertad sutil y aplicando el *smorzando* indicado, que señala que en las últimas semicorcheas el sonido y la dinámica deben ir disminuyendo hasta perderse (“Smorzando”, 2021). A continuación, al final del tema de apertura, durante el compás N°81, la indicación de *slentando* denota que este compás debe desarrollarse cada vez más lento y, de esa manera, prepara al oyente para la siguiente sección de negras consecutivas que dan paso a la cadencia final.

La interpretación de este grupo de negras debe realizarse de forma expresiva y flexible, iniciando con una intensidad de *forte*, que requiere que el 4° dedo haga énfasis en el Si bemol; después, se mantiene la dinámica y en la secuencia de negras del compás N°83 disminuye. En este punto, se sugiere cambiar el pedal en cada negra para no combinar sonoridades.

Al realizar el balance adecuado en la mano derecha del compás N°84 al N°86, se debe destacar sutilmente la voz inferior, que va desde la blanca de Si bemol y, seguidamente, pasa por las notas de Do, Re bemol, Mi bemol y de nuevo en el Re bemol, su intensidad crece suavemente hasta la negra de Si bemol, procurando no romper el ambiente sonoro, y disminuye en la negra de Do. Asimismo, en la armonía donde se ejecuta la nota pedal en La bemol con el dedo N°1, es importante regular la fuerza aplicada a la tecla para que su sonoridad permanezca en un plano inferior al bajo, que generalmente se realiza con el 3° o 5° dedo.

Los últimos tres compases deben interpretarse en dinámica de *pianísimo*, tocando ligeramente los acordes en clave de sol. Especialmente en el compás N°88, en la segunda corchea del primer tiempo, la mano derecha pasa a realizar la nota pedal con el 1° dedo; igualmente, debe considerarse reducir el tempo en la ejecución, como lo indica el *ritenuto* (“Ritenuto”, 2021). En la mano izquierda, hay que efectuar el remplazo del 3° dedo al 1° indicado en la blanca de Re bemol para mantener el legato establecido entre el compás N°88 y N°89; después, destacar mínimamente la blanca de La bemol con el 3° dedo y, finalmente, tocar el acorde de Re bemol con sutileza, colocando suavemente los dedos sobre las teclas (ver Apéndice 17).

#### **6.4. Aportes pedagógicos a la “Consolación n.º 3 en Re bemol Mayor”, de Franz Liszt**

Creada hacia el año 1850 por el virtuoso pianista Franz Liszt a lo largo de su estancia en Weimar, Alemania (Monzón, 2013), se dice de esta pieza que fue compuesta durante el amorío de Franz Liszt con la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein, con quien había determinado acabar su carrera como concertista y empezar una vida de recogimiento junto a ella, dedicándose principalmente a enseñar a los pianistas a interpretar el instrumento y a dejar para la posteridad sus experiencias, convicciones pianísticas e ideas; es decir, su legado (Monzón, 2013). Esta

“Consolación” hace parte de seis piezas que representan transcripciones musicales de poemas de Saint-Beuve que fueron dedicadas a Víctor Hugo y, además, está basada en el género del nocturno.

### ***Velocidad***

La partitura inicia con una indicación de *lento placido*, que señala que la pieza debe ser interpretada con un carácter tranquilo y apacible (Latham, 2010), aproximadamente a un tempo de  $\text{♩} = 40 \text{ bpm}$ .

### ***Pedal***

En la ejecución de la Consolación n.º3 debe aplicarse un pedal tardío prolongado que cambia con cada armonía como está indicado en la partitura; de esta forma, un mismo pedal puede llegar a prolongarse hasta uno o dos compases.

### ***Bajo y acompañamiento***

Esta “Consolación” está escrita en compás de 4/4, y en la clave de Fa se mantiene un mismo esquema rítmico con pequeñas modificaciones durante toda la pieza. Generalmente, cada compás inicia con una redonda que cumple la función de bajo y, en ocasiones, se prolonga hasta uno o dos compases más por medio de una ligadura de duración. En la siguiente voz o voz tenor se presenta el acompañamiento en cuatro tresillos de corcheas en forma de arpegio, donde el primer tresillo inicia con un silencio de corchea. En la ejecución de este bajo se apoya el 5º dedo sobre la tecla correspondiente, se aplica el pedal tardío prolongado y, posteriormente, se desplaza la muñeca de manera horizontal hasta llegar a la segunda corchea del primer tresillo con el 5º dedo nuevamente, de forma ligera y sutil, cuidando que la intensidad sonora del acompañamiento sea menor respecto del bajo y que se mantenga de esta manera durante la realización del arpegio, sin destacar ningún sonido y sin interrupciones.

**Ritmo**

Como se mencionó anteriormente, el desempeño de la mano izquierda durante toda la pieza está marcado por cuatro tresillos de corchea, mientras que en la mano derecha el tema principal está formado por una figura de blanca más un grupo de cuatro corcheas, que posteriormente se modifica en una blanca ligada a corchea más un grupo de tres corcheas, después en una blanca con puntillo ligada a semicorchea más un grupo de tres semicorcheas y, a partir de la sección A', se modifica en una blanca ligada a semicorchea y siete semicorcheas. Teniendo en cuenta que esta pieza musical está en compás de 4/4, puede observarse constantemente los tresillos de corcheas de la mano izquierda contra las cuatro corcheas de la mano derecha; en otras palabras, el motivo 3 contra 2, en el que es importante sincronizar las manos de la forma correcta para su ejecución.

Para abordar la sincronización de las manos en la relación del tresillo contra las corcheas se puede aplicar el siguiente método:

1. Se halla el mínimo común múltiplo entre 2 y 3 (2 representa las corcheas y 3 representa el tresillo). Este mínimo común múltiplo es 6.

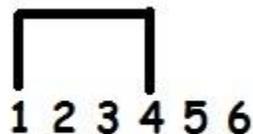
$$2 \cdot 3 = 6$$

$$3 \cdot 2 = 6$$

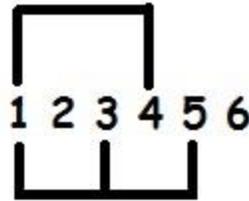
2. En una línea horizontal se enumera del 1 al 6 de la siguiente forma:

**1 2 3 4 5 6**

3. Se dividen los 6 dígitos en dos partes iguales representando las corcheas de la melodía:



4. Después, se dividen los 6 dígitos en tres partes iguales representando el tresillo de corcheas:



5. Con ayuda de un metrónomo se cuenta del 1 al 6 a un pulso constante, teniendo presente el orden de ingreso de cada corchea de la siguiente forma:

- En el N°1 las dos manos tocan simultáneamente la corchea que le corresponde.
- En el N°2 no se ingresa ninguna corchea.
- En el N°3 se toca la segunda corchea del tresillo.
- En el N°4 ingresa la segunda corchea de la melodía.
- En el N°5 se toca la tercera corchea del tresillo.
- En el N°6 no se ingresa ninguna corchea.

De esta manera, la segunda corchea de la melodía se toca inmediatamente después de la segunda corchea del tresillo, y en el pulso N°2 y N°6 no se ingresan notas.

6. Al aplicar este método a uno de los compases con el ritmo estudiado, el orden de ingreso de las corcheas es el siguiente:

**Figura 9**

*Consolación n.º3. Esquema rítmico de tresillo contra corcheas, compás Nº4*



*Nota.* En los dígitos rojos se ingresa la corchea correspondiente.

En la sincronización de las manos entre del tresillo de corcheas y las semicorcheas se sugiere realizar el mismo método, pero con algunas modificaciones descritas a continuación:

1. Se halla el mínimo común múltiplo entre 4 y 3 (4 representa las semicorcheas y 3 representa el tresillo). Este mínimo común múltiplo es 12.

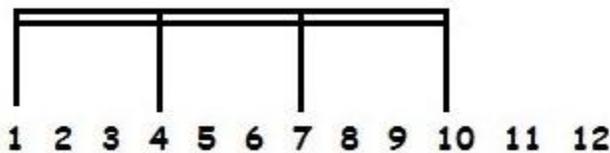
$$4 \cdot 3 = 12$$

$$3 \cdot 4 = 12$$

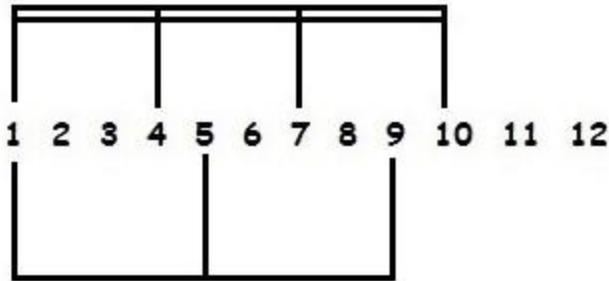
2. En una línea horizontal se enumera del 1 al 12 de la siguiente forma:

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12**

3. Se dividen los 12 dígitos en cuatro partes iguales representando las semicorcheas:



4. Después, se dividen los 12 dígitos en tres partes iguales representando el tresillo de corcheas:



5. Con ayuda de un metrónomo se cuenta del 1 al 12 a un pulso constante, considerando el orden de ingreso de cada semicorchea de la siguiente forma:

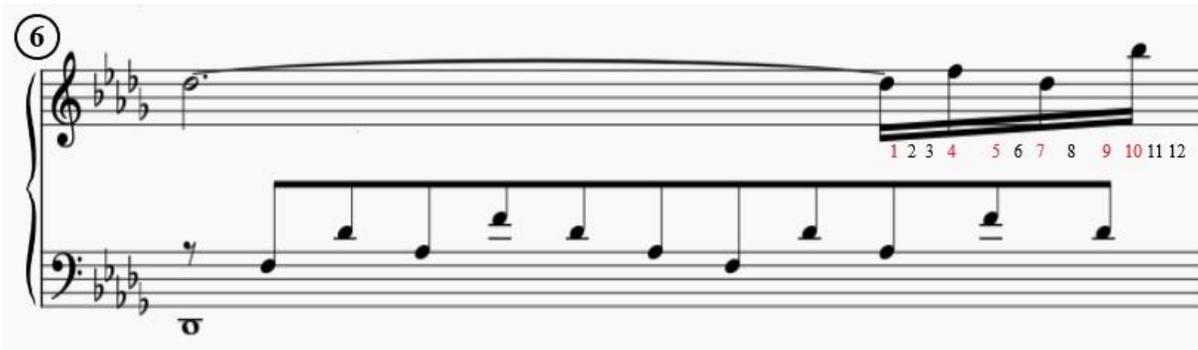
- En el N°1 las dos manos tocan simultáneamente la semicorchea y la corchea que le corresponde.
- En los N°2 y N°3 no se ingresa ninguna nota.
- En el N°4 se toca la segunda semicorchea.
- En el N°5 ingresa la segunda corchea del tresillo.
- En el N°6 no ingresa ninguna nota.
- En el N°7 se toca la tercera semicorchea.
- En el N°8 no ingresa ninguna nota.
- En el N°9 se toca la tercera corchea del tresillo.
- En el N°10 ingresa la última semicorchea.
- En los N°11 y N°12 no se toca ninguna nota.

Por consiguiente, el intérprete debe cuidar especialmente de tocar inmediatamente después de la segunda semicorchea la segunda corchea del tresillo, e igualmente, después de la tercera corchea del tresillo la última semicorchea.

6. Al aplicar este método a uno de los compases con este esquema rítmico, puede observarse que en este caso la blanca con puntillo está ligada a la primera semicorchea; por esta razón, en el N°1 solo se toca la primera corchea del tresillo correspondiente a la mano izquierda.

**Figura 10**

*Esquema rítmico de tresillo contra semicorcheas, compás N°6*



*Nota.* En los dígitos rojos se ingresa la nota correspondiente.

***Fraseo e indicaciones técnico interpretativas***

La “Consolación n°3” empieza con una dinámica de *pianississimo* (*ppp*) y un *sempre legatissimo*, que señala al intérprete que debe tocar muy suave y ligado. Para abordar la línea melódica, se sugiere al intérprete ensayar cada mano de forma independiente con el fin de que aprenda a llevar el tempo y a guiarse rítmicamente por la melodía durante la interpretación, evitando distraerse auditivamente con el acompañamiento de tresillos de corchea.

Con la introducción de la melodía en el compás N°3 aparece la expresión *cantando*, que define el carácter de la pieza y que en las obras del compositor Franz Liszt representaba su afán por imitar la voz humana a través del toque legato de los dedos, dado su amor por el *bel canto* (Monzón, 2013). Una característica del desarrollo melódico de esta consolación es el inicio de cada frase en antecompás de negra; por esta razón, esta nota debe ser tocada suavemente realizando

el ataque cerca de la tecla y la siguiente figura, que es una blanca sobre la misma nota, se ejecuta realizando el apoyo del dedo sobre la tecla con una mayor intensidad.

Respecto de la dinámica, explícita en la partitura, en el desarrollo de la primera semifrase de la sección A, la melodía crece paulatinamente hasta el Fa de corchea en el compás N°5 y decrece hasta el Re bemol de blanca con puntillo del siguiente compás; a continuación, durante las semicorcheas, crece muy sutilmente hasta el Si bemol y disminuye en el La bemol de negra, donde termina la semifrase. En la segunda semifrase, la melodía se desarrolla de forma similar.

Durante la siguiente frase, mientras la intensidad de la línea melódica va en aumento, se presentan nuevos elementos en la partitura como el estacato en el final del compás N°13 desde la corchea de Do hasta la corchea de Si bemol del siguiente compás. De esta articulación el alumno de Liszt, William Mason, en su libro *Touch and Technic*, escribe que, en el caso del estacato, el hecho de que la punta del dedo realice una ligera flexión como si pareciera coger la tecla puede reflejar los primeros años de Liszt, en los que la escuela clavecinística estaba muy patente en él (Monzón, 2013). En este fragmento también se recomienda cambiar el pedal tardío prolongado en cada tiempo de negra, desde la corchea de Mi bemol del compás N°14 hasta la corchea de La natural, para lograr una mejor sonoridad, y al llegar al final del compás marcar la negra de Do y seguir creciendo hasta el clímax en la blanca de Si bemol del siguiente compás (ver Apéndice 18).

A continuación, en el compás N°16, la melodía decrece desde la corchea de Si bemol hasta la corchea de Fa, y de la corchea de Sol natural crece hasta la corchea de Fa del siguiente compás, y de allí disminuye hacia el Re bemol del compás N°18, donde concluye esta sección.

El desarrollo de la línea melódica en la sección A' es similar al que se presenta en la sección A, pero en este caso el desempeño de la mano derecha se caracteriza por la ejecución de octavas

hasta el compás N°26. Acerca de las octavas, el pianista Franz Liszt en sus 20', mientras buscaba innovar su técnica, afirmaba que para tocar estas octavas sin tensión era necesario lanzar desde la muñeca los dedos hacia las teclas, bien con fuerza o con blando abandono; lo importante era hacerlo con una completa relajación (Boissier, como se citó en Chiantore, 2007). Debido al carácter cantáble de la "Consolación n.º3", se sugiere utilizar este tipo de ataque en la realización de las octavas, pues es el que mejor se adapta a su expresividad y sonoridad.

El comienzo de la siguiente frase, que da inicio a la sección B, está marcado por un *mf* *espressivo* en el compás N°28, que señala que este fragmento debe ser interpretado con una intensidad moderadamente fuerte y con expresión (Latham, 2010). Más adelante, el compás N°30 inicia con un acorde arpegiado que da paso a una secuencia de terceras que continúan en el transcurso de la sección (ver Apéndice 19). Para la ejecución de estas terceras debe aplicarse el balance sonoro adecuado, empleando una mayor fuerza en el ataque a la tecla a través del dedo al que le corresponde la nota más aguda.

Acerca de la dinámica en el compás N°31, se presenta un *dolcissimo*, que señala que la melodía debe ser interpretada muy dulcemente (Latham, 2010), y desde este compás crece hasta el Sol natural del compás N°34 e, inmediatamente después, disminuye gradualmente hasta el Do del siguiente compás. La siguiente frase inicia con un *mf* *espressivo*, y a partir de la blanca de Mi natural la dinámica va aumentando con el desarrollo de la línea melódica, siendo importante en este segmento no exceder la fuerza de las manos para que el sonido no se torne brusco.

Posteriormente, la dinámica continúa creciendo a través de los compases N°39 al N°41, hasta llegar al compás N°42. En los compases N°41 y N°42, la mano derecha pasa a ejecutar octavas, y para abordarlas se recomienda la utilización del antebrazo, dejándolo caer desde la articulación del codo hasta el teclado con el fin de crecer y llegar con fuerza al clímax (primer

acorde del compás N°42), pero sin romper el carácter cantáble y flexible de la pieza (Monzón, 2013, y Chiantore, 2007). A partir de este mismo compás, la intensidad de la melodía comienza a disminuir y la velocidad de la ejecución se reduce gradualmente hasta el acorde de Re bemol mayor del siguiente compás, como lo señala el *poco rit* (“Ritardando”, 2021) (ver Apéndice 20).

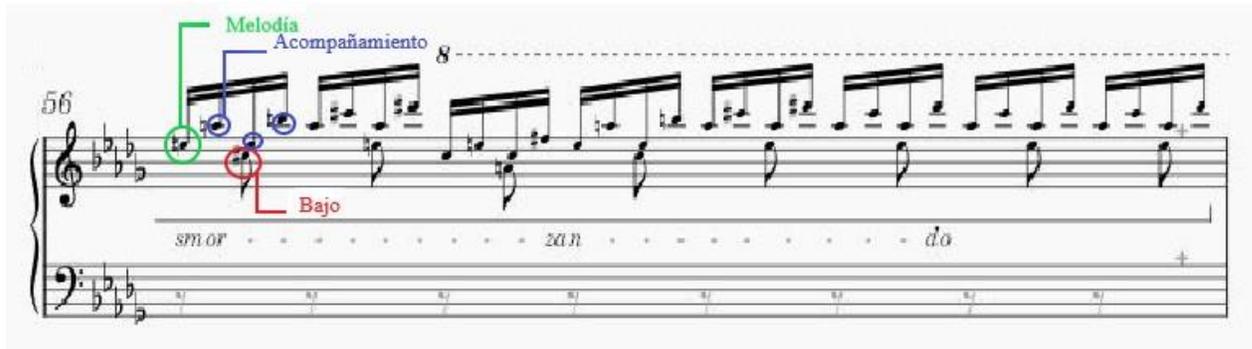
Después de esto, la pieza retorna a la sección A con algunas modificaciones importantes, entre las que se encuentra el pasaje de tresillos en los compases N°47 y N°48, donde la mano izquierda pasa a realizar un acompañamiento melódicamente desarrollado. En este pasaje lo importante es que la ejecución del dibujo melódico sea expresiva. Hacia el final del compás N°48 la melodía es retomada dulcemente por la mano derecha, y en el fragmento de semicorcheas en armonía de Re bemol séptimo del compás N°50, la interpretación debe realizarse en forma tranquila y serena, como está señalado con la expresión *quieto* (“Quieto”, 2021).

En la sección C o coda, se sugiere tocar el Re bemol de corchea del compás N°53 con el 3° dedo, preparando la mano para ejecutar el acorde de Si doble bemol mayor en segunda inversión de forma arpegiada. Asimismo, utilizar la digitación 1°, 2° y 4° para facilitar el desplazamiento de los dedos durante las siguientes tres semicorcheas que conducen a la cadencia Final.

El inicio de la cadencia final está compuesto por ocho grupos de cuatro semicorcheas en el compás N°56. Para una mejor interpretación de este compás, debe realizarse una ligera acentuación a la primera semicorchea de cada grupo, apoyando el 1° dedo sobre la tecla correspondiente. También se sugiere que, al tocar la corchea inferior, que cumple la función de bajo con la mano izquierda, se cuide que la intensidad de este sonido sea menor a la semicorchea ya nombrada. Por último, se debe realizar el *smorzando* disminuyendo la intensidad y un poco el tiempo (“Smorzando”, 2021), especialmente a partir del quinto grupo de semicorcheas, considerando llegar al *pianississimo* (*ppp*) del siguiente compás.

**Figura 11**

*Compás N°56, pasaje de semicorcheas*



En los compases N°57 y N°58 se retorna al motivo inicial de la pieza del tresillo contra las corcheas; pero, en este caso, la mano derecha ejecuta terceras consecutivas en las que debe mantenerse el *pianississimo* (*ppp*). Posteriormente, en el compás N°59, mientras la línea melódica en corcheas comienza a descender, es necesario a reducir la velocidad de la interpretación gradualmente, como lo señala el *rit.* (Latham, 2010), y desde el final de este compás también debe disminuirse el volumen hasta la muerte de la melodía en la tercera menor de Fa y La bemol del compás N°61, como lo indica el *perdendosi* (“Perdendosi”, 2021). Se sugiere al intérprete cambiar el pedal tardío prologando en cada negra en el compás N°60 y aplicarlo de nuevo en la última negra del compás N°61 para obtener una sonoridad más limpia (ver Apéndice 21).

### 6.5. Aportes pedagógicos Cuatro piezas del “Álbum de la juventud, Op. 39”, de Tchaikovsky

Hacia finales del siglo XIX, en el contexto musical de Rusia, la educación para niños se impartía principalmente por profesores extranjeros que enseñaban de manera general los métodos de Czerny o Moszkowski, y apenas incluían literatura clásica fácil en sus planes de estudio, como afirma Aleksandr Alekseev (1969). Por otra parte, a nivel de conservatorio se hacía un continuo énfasis excesivo en las piezas didácticas y en obras técnicamente brillantes, pero estéticamente áridas (Sargeant, como se citó en Minina, 2012). Ante esta realidad, Tchaikovsky, uno de los

primeros compositores formados en el sistema de conservatorio ruso, sintió la necesidad desesperada de proporcionar un repertorio adecuado para los niños rusos (Minina, 2012).

Tchaikovsky, quien estaba enamorado de la música de Robert Schumann, se encontraba fascinado con la idea de Schumann de crear un álbum para jóvenes, pensamiento que expresó a su editor Peter Yurgenson en una carta (Weidman, como se citó en Minina, 2012). De esta forma, Tchaikovsky escribió el Op. 39 en el año 1878, su primera obra compuesta para niños.

### ***El funeral de la muñeca***

Esta pieza, que hace parte del micro-ciclo del niño y sus juguetes, está escrita a la manera clásica de la marcha fúnebre sin la sección tradicional en forma de coral. En tonalidad de Do menor y métrica de 2/4, presenta un ritmo punteado típico que simboliza una procesión triste, donde no hay lugar para la libertad agógica.

La sección central expone una serie de acordes disminuidos que a menudo se pueden escuchar en las marchas fúnebres y representan el dolor o el duelo. Con esta pieza Tchaikovsky buscaba preparar al niño para el mundo adulto y todas sus difíciles manifestaciones (Minina, 2012).

**Velocidad.** La pieza presenta una indicación de *adagio*, que denota que debe ser tocada lentamente (“Adagio”, 2021); especialmente, en la época del romanticismo, se refiere a un tiempo de ejecución aproximado de ♩= 52 bpm (Brown, 2009).

**Pedal.** Para una mejor interpretación de esta pieza, puede aplicarse un pedal tardío prolongado a cada negra y de blanca cuando el compás permanece en la misma armonía.

**Fraseo e indicaciones técnico- interpretativas.** El motivo principal de “El funeral de la muñeca” está compuesto por una negra, una corchea con puntillo y una semicorchea; por esta

razón, se sugiere ensayar el ritmo en subdivisión de semicorchea para conocer el valor exacto de la semicorchea, con la que generalmente finaliza cada compás y cuyo sonido debe resultar sutil durante toda la pieza.

La primera frase de la sección A, conformada por ocho compases, inicia en dinámica de *pianísimo*, siendo necesario tocar la melodía cerca de la tecla y de forma suave, haciendo alusión a la quietud de la muerte, implícita en el carácter de la marcha fúnebre. Al concluir cada corchea con puntillo se debe levantar la mano con delicadeza para introducirla de nuevo en la tecla correspondiente a la semicorchea. Asimismo, en los compases N°3 y N°4, es importante seguir la digitación establecida en la partitura para facilitar el desplazamiento de los dedos en la ejecución de estos acordes, aplicando el balance adecuado para destacar la voz soprano. De igual forma, en los compases N°7 y N°8, en las terceras consecutivas, se deben utilizar preferiblemente los dedos 3° y 5° para la tercera menor de Re y Fa, consecuentemente los dedos 2° y 4° para la tercera de Do y Mi bemol y, por último, los dedos 1° y 3° para la tercera de Si natural y Re.

Respecto a la armonía en esta primera frase, conformada generalmente por acordes e intervalos armónicos, es importante en los compases N°1 y N°2, así como en los compases N°5 y N°6, resaltar el movimiento de la primera y la segunda voz debido a que en la mano derecha la melodía permanece en la misma nota.

Acercas de la dinámica a realizar, esta crece gradualmente desde un *pianísimo* hasta el Re de blanca de la voz soprano del octavo compás. En la segunda frase la dinámica es similar, pero disminuye en el Do del compás N°15 y, a partir del segundo tiempo, la mano izquierda realiza el acorde de Do menor que debe ser tocado ligeramente.

La siguiente frase, que va del compás N°17 al compás N°24, da inicio a la sección B. En los compases N°17 y N°18, es preciso ligar la negra del primer tiempo a la corchea con puntillo del segundo, utilizando la digitación indicada, y después de la corchea se debe levantar la mano con sutileza e introducirla de nuevo para tocar la semicorchea (ver Apéndice 22). Seguidamente, en los compases N°19 y N°20, las notas correspondientes a las negras consecutivas y la blanca, tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, se pueden tocar separadamente levantando los dedos moderadamente de las teclas.

Durante los compases N°21 y N°22 se repite el mismo tema, pero en una secuencia de intervalos armónicos; por lo tanto, para su ejecución se recomienda iniciar en la tercera menor de Si natural y Re con los dedos 3° y 5°, y mantener presionado el Re hasta ingresar las notas de Sol y Si natural con los dedos 1° y 3°; después, levantar la mano con delicadeza e ingresar de nuevo la tercera menor de Si natural y Re con los dedos 2° y 4°. En el siguiente compás, se sugiere realizar la tercera menor de Do y Mi bemol con los dedos 3° y 5°, y mantener el Mi bemol hasta introducir las notas de Sol y Do con los dedos 1° y 3°. Por último, tocar de nuevo la tercera menor de Do y Mi bemol usando los dedos 2° y 4° para llegar a las siguientes terceras consecutivas con mayor facilidad. Estas terceras deben tocarse de manera separada, pero sin afectar su duración.

Respecto al desempeño de la mano izquierda, especialmente en el final del compás N°22, se sugiere utilizar preferiblemente los dedos 5° y 1° en el intervalo de quinta de Do y Sol, para llegar a la tercera menor de Fa y La bemol, con los dedos 3° y 2° o 4° y 2°, según la preferencia del intérprete y, de esta forma, tocar la tercera menor de Fa sostenido y La natural, como está señalado en la edición de Adolf Ruthardt, con los dedos 3° y 1°.

**Figura 12**

*El funeral de la muñeca. Compás N°21 al N°24, edición de Adolf Ruthardt*



*Nota.* Tomado de *Album for de Young de Peter Tchaikovsky* (p. 10). Por Adolf Ruthardt, 1904, New York: G. Schirmer.

Esta primera frase de la sección B debe iniciar con una sonoridad mayor a las dos frases anteriores, como lo señala la indicación de *piano*, e ir creciendo gradualmente hasta el inicio de la siguiente frase en el compás N°25. La segunda frase, que va del compás N°25 al compás N°32, expone una serie de acordes disminuidos que representan el dolor del duelo. En ella se puede observar el acompañamiento de una voz contra-alto a la melodía. Hasta el compás N°28, la intensidad de la melodía, que permanece en la nota de Sol, va aumentando como lo señala el regulador, y aquí es necesario realizar el apoyo en la tecla correspondiente con el 5° dedo y utilizar preferiblemente el 4° para tocar la semicorchea. En el compás N°28 se recomienda usar el 4° dedo para realizar la corchea con puntillo y el 3°, para la semicorchea con el fin de facilitar el desplazamiento hacia el acorde del siguiente compás. En tanto, la voz contra-alto debe ser tocada de forma suave, regulando la fuerza aplicada a través del dedo que corresponda su ejecución.

La intensidad de la melodía llega al clímax en el primer tiempo del compás N°29, debiéndose tocar este acorde con una intensidad *moderadamente fuerte*. Durante los compases N°29 y N°30 es importante ligar el intervalo en figura de negra al intervalo de corchea con puntillo;

por esta razón, a partir del intervalo de cuarta justa de Sol y Do, se debe mantener presionada la nota de sol hasta ingresar la quinta disminuida de Fa sostenido y Do, levantar los dedos e introducir la cuarta aumentada de Do y Fa sostenido con los dedos 1° y 3°. A continuación, la repetición de esta cuarta aumentada en duración de negra debe realizarse con los dedos 1° y 4° y mantener presionado el Do hasta ingresar la tercera mayor de Re y Fa sostenido.

Más adelante, en el segundo tiempo del compás N°31, se sugiere tocar la tercera mayor de Re y Fa sostenido con los dedos 1° y 4° para desarrollar el legato presente en la voz inferior y el legato de la voz superior, como está indicado en la partitura.

Del compás N°29 al compás N°32, se debe aplicar el balance adecuado para destacar la voz soprano, que lleva la melodía, y realizar el *decrescendo* señalado a partir del compás N°30 hasta llegar al primer tiempo del compás N°33 con una intensidad de *pianísimo* (ver Apéndice 23). Desde el compás N°33 se re-expone la sección A y concluye la pieza en acorde de tónica en el compás N°48.

### ***Vals***

El vals es una danza en compás de 3/4 que, después de invadir la música europea alrededor de 1770, reemplazó gradualmente al solemne y artificial minueto. A través de la historia aparecieron grandes exponentes de esta danza; entre ellos Tchaikovsky, creador del ballet clásico “El lago de los cisnes” (1877), cuyo interés en esta danza también se vio reflejado en esta pieza titulada “Vals”, que es parte del primer ciclo de “La Muñeca”.

Este vals en tonalidad de Mi bemol mayor describe el momento en que el niño está pasando de unos pensamientos tristes a otros más felices, como si el héroe despertara a una nueva vida. Aunque generalmente el acento del Vals está sobre el primer tiempo del compás, en este caso Tchaikovsky realizó el acento sobre el segundo tiempo. Respecto de la Sección A, es lírica y evoca

un baile típico de salón, mientras que la sección B o central posee las características de un vals brillante (Minina, 2012).

**Velocidad.** La pieza inicia con una indicación de *Allegro Assai*, que denota que la pieza debe ser interpretada a un tiempo muy rápido (“Assai”, 2021), pero no tan rápido como el *presto* (“Allegro”, 2021). En el romanticismo, esto hace referencia a un tempo aproximado de  $\text{♩} = 130$  bpm (Brown, 2009).

**Pedal.** En la sección A, que va de los compases N°1 al N°33, se sugiere aplicar un pedal tardío corto en el primer tiempo de cada compás. Más adelante, en la sección B, del segundo tiempo del compás N°34 al primer tiempo de compas N°35, justo en las corcheas consecutivas de Mi bemol, Re, Mi bemol, Fa y Sol, es preferible utilizar un pedal tardío prolongado y cambiarlo cada tiempo de negra y, a partir del segundo tiempo del compás N°35 hasta el tercer tiempo del compás N°37, cambiarlo cada tiempo de blanca, de acuerdo a la voz contra-alto de la clave de Sol; esto debe realizarse de la misma forma en todas las repeticiones de este tema a lo largo de la sección. Posteriormente, en los compases N°50, N°51 y N°52, con los que se concluye la sección B, puede aplicarse un pedal tardío corto en el segundo tiempo.

**Fraseo e indicaciones técnico-interpretativas.** Durante las dos primeras frases de la sección A, la mano izquierda debe mantener el 1, 2 y 3 del bajo y el acompañamiento, respectivamente, realizando un bajo poco pronunciado y el acompañamiento ligero y corto, como si estuviera señalado con estacato; por consiguiente, al tocar el bajo con el 5° dedo, la mano debe desplazarse hacia el acorde y al tocarlo por segunda vez. El fondo de la tecla debe actuar como balancín que impulsa la mano hacia arriba y, consecuentemente, el impulso muscular la empuja

hacia abajo en dirección al bajo del siguiente compás, creándose de esta forma un círculo integrado. Esta dinámica permite que la sonoridad del bajo sea mayor a la del acorde.

Respecto a la mano derecha, la melodía inicia en el segundo tiempo del segundo compás con un motivo de negra con puntillo, dos corcheas consecutivas y silencio de corchea. Para ejecutar la nota correspondiente a la negra con puntillo con indicación de acento, es necesario realizar el ataque a cierta distancia de la tecla, pues a mayor distancia la potencia de la palanca o dedo aumenta y, consecuentemente, la sonoridad será mayor (Chiantore, 2007). A continuación, se presentan dos corcheas consecutivas, las cuales se deben tocar cerca a la tecla de forma sutil, manteniendo el legato y considerando que la sonoridad de la primera corchea es menor a la siguiente, puesto que funciona como nota de paso. Seguidamente, debe levantarse la mano en el silencio de corchea para continuar con un motivo similar, pero en diferentes notas.

En el desarrollo de esta primera parte de la frase, la dinámica que inicia en *piano* va aumentando gradualmente hasta el Mi bemol del segundo tiempo del compás N°4; por lo tanto, cada acento ubicado en el segundo tiempo de los compases N°2, N°3 y N°4 debe ser mayor al anterior, y de allí la intensidad disminuye hasta el Si bemol del compás N°5.

En la segunda parte de la frase se debe destacar la negra con puntillo de Do; después, tocar la corchea en Sol de forma suave, seguidamente la intensidad crece en la blanca de Si bemol y luego disminuye en la negra de La bemol. Esta dinámica se repite en los compases N°8 y N°9.

Posteriormente la tercera frase inicia con una intensidad *moderadamente fuerte*, lo cual implica que, al tocar el Si bemol, debe aplicarse una fuerza mayor en el ataque, que se ejecuta a cierta distancia de la tecla; posteriormente, la corchea de Sol funciona como nota de paso y, al llegar a la corchea de La bemol, esta nota debe ser sutil y corta. Más adelante se presenta un grupo

de cuatro corcheas conformado por las notas Sol, Do, Sol, Do; las primeras dos corcheas se ligan como está indicado, pero la segunda corchea en Do debe sonar corta como una corchea con estacato y, a continuación, las siguientes dos corcheas se tocan ligeras y cortas. Es importante realizar la interpretación de este fragmento de forma emotiva y sonora, teniendo en cuenta que la dinámica va en aumento hasta la corchea de Re, del primer tiempo de compás N°21. En el segundo y tercer tiempo de este mismo compás se presenta de nuevo un grupo de cuatro corcheas, con las notas La bemol y Re, pero en este caso la intensidad disminuye hasta la corchea de Si bemol. En la segunda parte de esta frase, las indicaciones acerca de la dinámica y la articulación deben realizarse de forma similar (ver Apéndice 24).

El desempeño de la mano izquierda en esta tercera frase está marcado principalmente por el bajo, que representa la voz inferior y permanece a lo largo de los tres tiempos de cada compás, y un acompañamiento en el segundo y tercer tiempo, que pasa a tener dos voces. Por esta razón, al tocar el dedo la tecla que corresponde al bajo, debe llegar hasta el fondo, en tanto que los dedos que realizan el acompañamiento (1° y 2°) deben tocar las teclas ligeramente para que el fondo de la misma actúe como un balancín que impulse los dedos hacia arriba.

La cuarta frase inicia en el segundo tiempo del compás N°26 con una indicación de *forte*, que señala que la intensidad debe ser mayor a la de las frases anteriores, y en el segundo y tercer tiempo del compás N°32, se presenta un grupo de corcheas, en dirección ascendente y con una ligadura de expresión que concluye en la corchea de Do del siguiente compás; por consiguiente, para su ejecución, es preciso tocar cerca a la tecla, siguiendo preferiblemente la digitación establecida en la partitura. Respecto a la dinámica, esta debe crecer hasta la corchea de Do y, en el segundo y tercer tiempo del compás N°33, decrecer en el siguiente grupo de corcheas hasta la corchea de Mi bemol, que da conclusión a la sección A.

En el segundo tiempo del compás N°34 inicia la sección B, que modula a tonalidad de Do menor. El desempeño de la mano izquierda en esta sección se caracteriza principalmente por la ejecución constante de quintas de la tónica que se repiten en cada tiempo de negra; por esta razón, el ataque debe realizarse cerca a la tecla, preferiblemente con el 4° o 5° dedo en la voz inferior y el 1° en la voz superior, regulando la fuerza aplicada a través de este último.

Por otra parte, la melodía empieza con fuerza a través de un pasaje de corcheas conformado por las notas Mi bemol, Re, Mi bemol, Fa y Sol. A partir del segundo tiempo del compás N°35 se presenta un nuevo motivo, conformado por dos voces, en donde la nota de la primera negra es igual a la nota de la blanca y la nota de la segunda negra está generalmente una tercera menor arriba. Para su ejecución, citando de nuevo el compás N°35, se debe realizar el ataque a cierta distancia de la tecla correspondiente a la nota Do, aplicando una fuerza mayor con el 2° dedo hasta llegar al fondo de la misma, y mientras esta permanece allí debe ingresarse la siguiente negra en Mi bemol con el 4°dedo, siendo tocada de forma suave; después se levanta la mano y se siguen las mismas especificaciones hasta llegar a la negra de La bemol del tercer tiempo del compás N°37.

En el tercer tiempo del compás N°37, se resuelve a la tercera menor, de Mi bemol y Sol en duración de corchea, y aquí es necesario tocar el Mi bemol con el 2° dedo y el Sol con el 3° para mantener el legato. Más adelante en la conclusión de la frase, en el segundo tiempo del compás N°41, se sugiere tocar la tercera mayor de Sol y Si natural, con los dedos 1° y 4°, cerca de la tecla; seguidamente, con el 2° dedo tocar suavemente la corchea de Fa, y en el siguiente compás resolver a la sexta mayor de Mi bemol y Do, con los dedos 1° y 5°.

En el segundo tiempo del compás N°50, se presenta un segmento de tres compases con el que finaliza esta sección. De este modo, aparece una indicación de *diminuendo*, que se recomienda aplicar en el desarrollo del segundo y tercer tiempo del compás N°52, disminuyendo la intensidad

y retardando el ritmo mínimamente para no causar un cambio brusco en el carácter. También es importante para la ejecución de la melodía, utilizar la digitación expuesta en la partitura. Respecto del bajo, se debe realizar la conducción que va del intervalo de dominante, formado por Sol y Re, al intervalo de tónica, formado por Do y Mi bemol, utilizando los dedos 5° y 1° para el primero y los dedos 3° y 2° para el segundo, con el fin de mantener el legato (ver Apéndice 25). A continuación, en el segundo tiempo del compás N°53 se retorna a la sección A y la pieza finaliza en acorde de tónica en el compás N°85.

### ***Mazurca***

La mazurca es una danza folclórica tradicional polaca cuyo nombre fue tomado de los mazur que habitaron las planicies de Mazovia, cercanas a Varsovia. Entre las principales características de la mazurca se encuentran el compás ternario, los ritmos con puntillo y la tendencia de acentuar los tiempos débiles.

Chopin, quien se crio en Mazovia, compuso más de 50 mazurcas para piano en gran variedad de estilos y a menudo con un denso cromatismo (Latham, 2010). Tchaikovsky expresó su gran gusto por esta danza al componer esta “Mazurca en Re menor” como parte de su “Álbum de la Juventud”, que precisamente se asemeja a las famosas mazurcas de Chopin. La primera sección es pensativa y melancólica, mientras que la sección del medio es más similar a una mazurca tradicional, ya que es más activa y “masculina” (Minina, 2012).

**Velocidad.** La mazurca está marcada con una indicación de *Allegro non troppo*, que señala que debe ser interpretada a un tiempo rápido y animado (“Allegro”, 2021), pero no mucho (“Non troppo”, 2021). Esto se refiere, en el contexto del romanticismo, a un tiempo aproximado de ♩= 110 bpm a 120 bpm (Brown, 2009).

**Pedal.** En la sección A se sugiere aplicar un pedal tardío corto en el primer tiempo y en la sección B, un pedal tardío corto en el tercer tiempo (una de las características de la danza popular mazurca es, precisamente, llevar el acento en el tercer tiempo).

**Fraseo e indicaciones técnico-interpretativas.** En las dos primeras frases de esta pieza, el desempeño de la mano izquierda está caracterizado por la ejecución del bajo en el primer tiempo y de un intervalo armónico o acorde que cumple la función de acompañamiento en el tercer tiempo. Este acorde o intervalo debe ser pensado como corto, pasajero y con una intensidad sonora baja; por esta razón, al tocar el bajo la mano debe desplazarse horizontalmente hacia el acorde y, al tocarlo, inmediatamente ir en dirección de abajo hacia arriba de forma circular para dirigirse al siguiente bajo.

De los compases N°1 al N°4, la melodía se caracteriza por un motivo expresivo y animado, conformado por una corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y blanca. Para abordar este motivo, se toca la corchea ligeramente y, luego, se levanta la mano; a continuación, se toca la semicorchea de manera muy suave, ya que su función es de nota de paso, y, finalmente, se realiza el apoyo en la blanca. Entre compás y compas se debe levantar la mano derecha para no dar la sensación de legato.

Posteriormente, de los compases N°5 al N°8, la melodía debe ser tocada suavemente, como lo señala la indicación de *piano*. En el compás N°5 se acentúa de forma sutil la corchea de Re, se levanta la mano en el silencio de corchea y, al tocar el grupo de cuatro corcheas, las primeras dos corcheas se ligan, pero la corchea de Mi debe sonar corta, y seguidamente, las siguientes dos corcheas se tocan ligeras y cortas. Más adelante en el compás N°7, al articular las corcheas Mi, Re, Do sostenido y Re, debe hacerse de manera ligera, corta y separada, como lo indica el estacato, y en el compás N°8 concluye la frase realizando un suave apoyo sobre el La.

A la conclusión de la segunda frase, en los compases N°16 y N°17, se presenta un nuevo motivo rítmico, donde se desarrolla un juego de pregunta y respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda. Para la ejecución de estos compases es preciso tener presente que el acento se encuentra sobre el segundo tiempo; por esta razón, se debe tocar suavemente la semicorchea de Si natural, que actúa como nota de paso, e inmediatamente tocar la nota de Do en figura de negra ligada a corchea, realizando el apoyo en la tecla con el 5° dedo. Hacia el final del segundo tiempo, en la mano izquierda se presenta el mismo motivo, pero en este caso debe ejecutarse con una intensidad sonora más baja, tocando muy suave el Re sostenido y realizando un apoyo sutil sobre la tercera mayor de Do y Mi, con los dedos 1° y 3°. En el final del tercer tiempo retorna el mismo motivo a la mano derecha con una semicorchea de Sol que conduce a la tercera mayor de Fa y La, cuya ejecución también debe realizarse con una intensidad sonora relativamente baja.

Del compás N°17 al compás N°18, la semicorchea en Sol ubicada en el final del tercer tiempo actúa como nota de paso hacia la corchea de La del primer tiempo del siguiente compás. Este motivo se repite de nuevo hacia el final del primer tiempo, donde la semicorchea de Si natural actúa como nota de paso al Do y, de la misma manera, hacia el final del segundo tiempo, donde la semicorchea de Mi actúa como nota de paso al Fa. Estas semicorcheas deben ser tocadas de forma suave y, luego de eso, realizar el apoyo con el 3° dedo en la tecla correspondiente a la nota de la corchea. Se sugiere aplicar una dinámica de crescendo durante el desarrollo de esta línea melódica, lo que implica que la sonoridad de cada corchea debe ser mayor a la anterior hasta llegar aproximadamente a un *forte* en la corchea del tercer tiempo (ver Apéndice 26).

La sección B de la Mazurca, en tonalidad de Do mayor, se acentúa en el tercer tiempo; por consiguiente, en la ejecución de la mano izquierda se encuentra generalmente un acorde de Sol séptimo en el tercer tiempo que resuelve a una tercera mayor, de Do y Mi. Estos acordes se deben

tocar de manera suave, utilizando un mínimo peso de los dedos; teniendo presente, destacar levemente los acordes que se encuentran con la indicación de acento y aplicar el balance adecuado para resaltar la voz superior de cada uno.

La línea melódica correspondiente a la primera semifrase de esta sección comienza con un Fa corto, un silencio de corchea y un pasaje de cuatro corcheas, donde la corchea de Mi se liga a la corchea de Re (que, a su vez, debe sonar corta), y las corcheas de Do y Si natural se articulan en estacato, realizando una ligera flexión con los dedos sobre la tecla, como si pareciera cogerla. En el compás N°20 la melodía continúa en dinámica de *piano*, haciéndose necesario regular la fuerza aplicada a los dedos 2° y 1° al tocar la semicorchea de La y la corchea de Sol, y en el tercer tiempo con el 5° dedo se realiza el apoyo en el Re, como lo indica el acento. Este Re está ligado al Do del siguiente compás, cuyo sonido debe ser sutil, realizando el ataque con el 4° dedo cerca de la tecla. Posteriormente, en el tercer tiempo del siguiente compás el acento se encuentra sobre un tresillo de corcheas, que requiere el apoyo de los dedos 4° y 5° alternadamente. La dinámica continúa creciendo hasta el Sol del compás N°22 con una intensidad de *moderadamente fuerte* y conduce a una corchea de Fa sutil en dinámica de *piano*.

En el compás N°32, hacia la conclusión de la segunda frase se encuentra una quinta disminuida de Sol sostenido y Re, que conduce a una tercera mayor de La y Do sostenido. En la quinta disminuida es preciso realizar el apoyo, preferiblemente con el 5° dedo, en la tecla correspondiente al Re y, seguidamente, tocar el Do sostenido cerca de la tecla en forma suave. Por último, en el compás N°34 se repite el motivo rítmico del compás N°18 y en el desarrollo de esta línea melódica, se recomienda realizar un *pequeño retardando* en el segundo y tercer tiempo con el fin de preparar al oyente para el retorno al tema (A) (ver Apéndice 27).

A partir del compás N°47 comienza la transición hacia el final de la pieza con un decrescendo que llega a una dinámica de *piano* en el compás N°49. Donde es preciso que la sonoridad de la blanca de Re del compás N°48, resulte sutil. Del compás N°50 al compás N°52, se repite el tema de los compases N°16 al N°18, pero oscilando entre la tónica (Re menor) y su dominante (La mayor); por tal razón, para la interpretación de este segmento es importar tener presente las siguientes recomendaciones: mantener la intensidad sonora del acompañamiento por debajo de la melodía; considerar que el acento se encuentra sobre el segundo tiempo; aplicar un *smorzando*, que indica una disminución en la dinámica y el tiempo (“Smorzando”, 2021), preferiblemente a partir del segundo tiempo del último compás y, finalmente, realizar la última corchea en Re, corta y ligera (ver Apéndice 28).

### ***Antigua canción francesa***

Esta pieza, que pertenece al micro ciclo sobre viajar por el mundo, está en métrica de 2/4 y tonalidad de Sol menor. Su melodía fue tomada del libro de antiguas canciones francesas recopilado por Weckerlin, y la letra hace alusión a las memorias de los años de juventud que se han ido. Tchaikovsky usó esta melodía dos veces: la versión más corta en el “Álbum de la Juventud” y la versión más completa en La Doncella de Orleans, en el coro de juglares del segundo acto (Minina, 2012).

**Velocidad.** La antigua canción francesa presenta una indicación de *Andantino*; es decir, un tiempo moderadamente lento, que en la época del romanticismo hace referencia a un tiempo aproximado de ♩=66 bpm a ♩=76 bpm (Brown, 2009).

**Pedal.** En el desarrollo de esta pieza preferiblemente debe utilizarse un pedal tardío corto en el primer tiempo de cada compás.

**Fraseo e indicaciones técnico-interpretativas.** Dado el carácter cantáble de esta pieza, todo debe resultar muy simple y agradable, realizando los crescendos y decrescendos de formar sutil, sin realizar acentos; por esta razón, durante su ejecución es necesario tocar acercando progresivamente los dedos a las teclas suave y ligeramente.

En la clave de Fa, a lo largo de la sección A, se presentan principalmente dos voces: un bajo con una base repetitiva en Sol (Minina, 2012) y una voz tenor, que debe destacar por encima del bajo, pero permanecer en un plano inferior a la melodía. Por consiguiente, especialmente en el segundo tiempo del compás N°2, se ingresa el bajo en Sol con el 5° dedo y, en el siguiente tiempo, la negra de Mi bemol en la voz tenor debe tocarse con una intensidad levemente mayor, que disminuye gradualmente hasta la segunda negra de Sol del compás N°4. Más adelante, es importante que la negra en Sol del compás N°6, sea tocada con el 5° dedo para mantener la ligadura de expresión de la voz tenor; seguidamente, se toca el Fa sostenido con el 3° dedo, procurando no soltar el Sol hasta ingresarlo, y se aplica el balance adecuado para destacar sutilmente el Do en la voz tenor que permanece por dos tiempos.

Respecto de la melodía, inicia en anacrusa de corchea en Re, que debe ser tocada sutilmente en dinámica de *piano*, y continúa en un grupo de cuatro corcheas, hasta llegar al Re de negra con puntillo con el 4° dedo, donde culmina la primera ligadura. Seguidamente, el Re de corchea del compás N°2 debe ser ejecutado de forma suave, puesto que marca el inicio en ante compás del segundo fragmento, como lo señala la ligadura de expresión, y la intensidad de la melodía continúa creciendo gradualmente hasta llegar al clímax de esta primera frase en el Re de corchea del compás N°6 y disminuye desde el Mi bemol hasta el Sol de negra con puntillo, donde concluye. Esta frase se repite desde la corchea en Re del compás N°8 hasta la blanca en Sol del compás N°16, y culmina la sección A.

En la sección B, que va del compás N°17 al compás N°24, la mano izquierda realiza principalmente arpeggios que deben ser articulados en *portato*, haciendo un pequeño énfasis en cada nota, de manera que estas sean percibidas individualmente. Para ello, se requiere presionar cada tecla con la misma intensidad, dejando un pequeño espacio entre las mismas, pero sin afectar su duración en corcheas.

Por otra parte, en la ejecución de la mano derecha se sugiere tocar el Sol de negra del compás N°17 con el 2° dedo de forma sutil; posteriormente, cambiar la digitación y tocar la corchea de sol con el 1° dedo, la corchea de La con el 2° y la negra de Si bemol con el 3°, que es preciso tocar cerca a la tecla, en legato. En el curso de este fragmento la sonoridad debe ir aumentando y, al finalizar el Si bemol de negra con puntillo, se levanta la mano y se introduce de nuevo para abordar la corchea en esta misma nota que, siendo tocada con el 2° dedo, conduce a la negra de Do. Acto seguido, deben realizarse las mismas indicaciones en el compás N°19 y 20, cuidando de realizar el apoyo en la última nota de la ligadura con el dedo que corresponda y levantar la mano al término de cada una.

Posteriormente, la dinámica continúa creciendo hasta llegar al clímax en el Mi bemol de del compás N°22, con una sonoridad *moderadamente fuerte* y disminuye desde la semicorchea de Fa hasta la tercera menor de Fa sostenido y La. En este segmento, especialmente en el compás N°23, se recomienda tocar la negra en Si bemol con el 3° dedo, la corchea en La con el 2° y, consecuentemente, la corchea en Sol con el 1°, para que resulte más sencillo ligar esta última nota a la tercera menor con los dedos 2° y 4°.

En la re-exposición del tema A, a partir del compás N°30, es necesario disminuir gradualmente la intensidad de la interpretación, y específicamente, la mano derecha debe mantener la ligadura que se originó desde el compás N°28; por consiguiente, para que la digitación sea más

apropiada hay que llegar al Si bemol del compás N°30 con el 4° dedo, para posteriormente tocar la cuarta aumentada de Mi bemol y La con los dedos 2° y 5°, donde debe destacarse sutilmente la voz soprano. A continuación, se toca la negra de Re y, seguidamente, la semicorchea de Sol con el 4° dedo con el fin de realizar la sexta mayor de Si bemol y Sol, con los dedos 1° y 5° de forma ligera, suave y tranquila. Este fragmento también requiere que se disminuya gradualmente el tiempo en la ejecución de la pieza desde el penúltimo compás, como lo señala el *poco rit.* (ver Apéndice 29).

## 7. Conclusiones

Al culminar este trabajo de investigación se formularon las siguientes conclusiones:

A través de los aportes pedagógicos de las cinco piezas para piano solo del romanticismo descritas en este proyecto, los estudiantes de piano encontrarán una guía que les ayudará a abordar aspectos importantes de la interpretación como la métrica, la velocidad, el tiempo, el fraseo, las dinámicas y el uso del pedal, implícitos en las indicaciones técnico-interpretativas de cada partitura. Entre estos aportes pedagógicos también se destacan las indicaciones para ejecutar los pasajes de mayor complejidad rítmica y los diferentes adornos u ornamentaciones.

Estas cinco piezas presentan recursos técnicos en común, cuya aprehensión con la técnica adecuada facilitará al estudiante de piano abordar la interpretación de todo el repertorio descrito en este proyecto, así como otras piezas de esta época. Entre estos recursos principalmente se encuentran: 1) El bajo y el acompañamiento de acordes que presenta el “Nocturno Op. 9, n.º2”, y el “Vals” y la “Mazurca del Op. 39”; 2) El inicio en antecompás de la melodía utilizado en el “Nocturno Op. 9, n.º2”, la “Consolación n.º3”, el “Vals” y la “Antigua canción francesa” del Op. 39; 3) El desarrollo de arpeggios, ya sea en el acompañamiento o en la melodía, que se presenta en el “Impromptu Op. 90, n.º4”, el “Preludio Op. 28, n.º15”, la “Consolación n.º3” y la “Antigua canción francesa” del Op. 39; 4) los pasajes extensos de tresillos de corchea, corcheas, grupos de cuatro semicorcheas y fusas utilizados en las piezas “Impromptu Op. 90, n.º4”, “Nocturno Op. 9, n.º2”, “Preludio Op. 28, n.º15” y la “Consolación n.º3”, donde los compositores buscaban destacar el virtuosismo de su técnica; y, finalmente, 5) en la sección B del “Impromptu Op. 90, n.º 4” y en la segunda mitad de la sección B del “Preludio Op. 28, n.º 15”, ambas en tonalidad de Do sostenido menor, la mano derecha ejecuta tanto la melodía como un acompañamiento, en el que la melodía debe ser superpuesta.

Estas cinco piezas del romanticismo exponen la predilección de sus compositores por el *Bel Canto*; por lo tanto, el estudiante de piano que aborde la interpretación de este repertorio debe tener presente aspectos como la utilización de una digitación adecuada, el tipo de ataque de los dedos, de muñeca o de antebrazo (de acuerdo a una articulación señalada o el carácter de un pasaje determinado), el desarrollo del fraseo y la dinámica, para conseguir la correcta interpretación de la melodía.

Las cinco piezas descritas requieren de un trabajo detallado en cada uno de sus planos sonoros para su correcta interpretación. Cada una de estas piezas aporta elementos importantes para el desarrollo y crecimiento de la técnica pianística, donde se destacan los siguientes: 1) El “Impromptu Op. 90, n.º4” presenta en la sección B una melodía que, interpretada con el dedo 4º o 5º, debe superponerse sobre el acompañamiento de acordes de la mano derecha y la mano izquierda; 2) El “Nocturno Op. 9, n.º2” expone diferentes adornos u ornamentaciones que enriquecen la línea melódica, una de las características de la escritura de Chopin; 3) El “Preludio Op. 28, n.º15” hace uso de la nota pedal, que debe mantenerse en un plano sonoro inferior a la melodía durante el desarrollo de toda la pieza; 4) La “Consolación n.º3” presenta un esquema rítmico donde constantemente se contraponen las corcheas y semicorcheas de la melodía (en compas binario) con el tresillo de corcheas del bajo y el acompañamiento, la relación 3 contra 2; y, finalmente, 5) las cuatro pequeñas piezas del “Álbum de la Juventud” Op. 39, de Tchaikovsky, presentan un lenguaje para adultos adaptado para estudiantes de nivel básico de piano, donde se puede encontrar un buen uso de la polifonía y desarrollo del bajo con acompañamiento de acordes y melodía.

En cuatro piezas de este repertorio, que son el “Impromptu Op. 90, n.º4”, el “Nocturno Op. 9, n.º2”, el “Preludio Op. 28, n.º15”, la “Consolación n.º3” y el “Funeral de la muñeca” del Op.

39, por su carácter y estilo, se sugiere el uso de un pedal tardío prolongado para que sus armonías no se mezclen demasiado, y su sonoridad sea clara y expresiva. En tanto, que en las tres piezas pequeñas restantes del Op. 39 (el “Vals”, la “Mazurca” y la “Antigua canción francesa”) se recomienda la utilización de un pedal tardío corto.

Tres de estas piezas, que son el “Impromptu Op. 90, n.º4”, el “Preludio Op. 28, n.º15” y las cuatro micro piezas del Op. 39, presentan una forma ternaria A-B-A, donde la sección A se re-expone, en tanto que las otras dos piezas, el “Nocturno Op. 9, n.º2” y la “Consolación n.º3”, que está basada en el género de nocturno, exponen la forma de un rondo con las secciones A-B-C, distribuidas de manera diferente, donde C representa la coda al final de la pieza.

Con base en las partituras del repertorio descrito y las etapas del romanticismo en las cuales se ubican, puede concluirse que del romanticismo temprano al pleno las indicaciones presentes en las partituras para piano solo se hicieron más evidentes, dando lugar a indicaciones como: *dolce*, *dolcissimo*, *ritardando*, *a tempo*, *rallentando*, *rubato*, *stretto*, *smorzando*, *slentando*, *ritenuto*, *legatissimo*, *cantando*, *espressivo*, *quieto*, *perdendosi*, entre otras; que fueron usadas al gusto de los compositores de la época de acuerdo al estilo y carácter de sus creaciones.

**Referencias bibliográficas**

- Alekseev, A. (1969). *Russkaya Fortepiannaya Muzyka s Kontsa XIX po Nachalo XX Veka* [Música rusa para piano de finales del siglo XX a principios del siglo XX]. Moscow: Nauka, pp. 365-367
- Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music, Second edition, Revised and Enlarged*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Brown, C. (2009). El tempo en la música clásica y romántica (1750 – 1900). *Quodlibet: revista de especialización musical*, (43), 17 – 51.
- Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.
- Clementi, M. (1801). *Einführung in die Kunst des Piano-Forte* [Introducción al arte de tocar el pianoforte]. Leipzig: C.F. Peters.
- [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP400303-PMLP160185-Clementi\\_-\\_42\\_Clementi's\\_Einleitung\\_in\\_die\\_Kunst\\_das\\_Piano-Forte\\_zu\\_spielen,\\_Op.42\\_-\\_SLUB.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP400303-PMLP160185-Clementi_-_42_Clementi's_Einleitung_in_die_Kunst_das_Piano-Forte_zu_spielen,_Op.42_-_SLUB.pdf)
- Curbelo, Ó. (2013). *Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas* (tesis doctoral). Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Isla de Gran Canaria, España.
- Czerny, C. (1839). *Complete Theoretical and Practical piano forte school* [Escuela completa de piano forte teórico y práctico]. A. Diabelli & Comp., n.d.
- [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP317669-PMLP513421-czerny\\_pschule1.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP317669-PMLP513421-czerny_pschule1.pdf)

Fétis, F y Moscheles, I. (1840). *Méthode des Méthodes* [Método de métodos]. Editorial Maurice Schlesinger.

[https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_des\\_m%C3%A9thodes%2C\\_Op.98\\_\(Moscheles%2C\\_Ignaz\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_des_m%C3%A9thodes%2C_Op.98_(Moscheles%2C_Ignaz))

Free Music Dictionary. (2021). *Lookup music term definitions*.

<https://www.freemusicdictionary.com/>

Giesecking, W. (1827). *Vier impromptus Komponiert 1827* [Cuatro improvisados Compuestos en 1827]. G. Henle Verlag, n.d. <https://s9.imslp.org/files/imglinks/using/a/a8/IMSLP38674-PMLP02062-Schubert-4Impromptus-Op90-ed-Henle.pdf>

Gómez, A. (2015). *Aproximaciones pedagógicas de seis preludios del Op.28 para piano de Chopin* (tesis de Maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Guillén, Z. (2016). *Ferenc Liszt y Fryderyck Chopin: el virtuosismo pianístico del París romántico* (tesis de pregrado). Universidad de la Laguna, San Cristóbal de La Laguna, España.

Guzmán, S. (2015). *Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de los cuatro impromptus Op.90-D 899 de Franz Schubert* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D. C., Colombia.

Ham, I. (2005). *Franz Schubert's Impromptus D. 899 And D. 935: An historical and stylistic Study* [Impromptus D. 899 y D. 935 de Franz Schubert: un estudio histórico y estilístico]. University of Cincinnati, Ohio.

Hughes, E. (1919). *Master Series for the Young* [Master Series para los Jóvenes]. New York London, G. Schirmer. <https://archive.org/details/masterseriesfory00hugh>

- Hummel, J. (1828). *A Complete Theoretical & Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte* [Un completo curso teórico y práctico de instrucciones sobre el arte de tocar el Piano Forte]. Boosey & Co, n. d.
- [https://imslp.org/wiki/Art\\_of\\_playing\\_the\\_piano\\_forte.\\_\(Hummel,\\_Johann\\_Nepomuk\)](https://imslp.org/wiki/Art_of_playing_the_piano_forte._(Hummel,_Johann_Nepomuk))
- Huneker, J. (1918). *Chopin, the man and his music* [Chopin, el hombre y su música]. C. Scribner's sons.
- Latham, Alison. (2010). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Meier, M. (1993). *Chopin, Twenty four Preludes, Opus 28*. [Chopin, Veinticuatro Preludios, Opus 28] (tesis doctoral). University of Wollongong, Wollongong, Australia.
- Michels, U. (2009 [1985]). *Atlas de música*. Alianza Editorial.
- Minina, Y. (2012). *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917* [Música de piano rusa para niños escrita entre 1878 y 1917] (tesis doctoral). University of Washington, Washington D. C., United States of America.
- Monzón, M. (2013). *Chopin y Liszt: Pianistas románticos, análisis técnico-interpretativo comparado con una selección de sus obras* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Neus, J. (2012). *Bajo las estrellas del romanticismo, un viaje a través de la noche* (tesis de maestría). Esmuc, Catalunya, España.

Pheasant, R. (2021). *Touch and articulation in piano playing. Ruth Pheasant piano lessons*

[Tacto y articulación en la interpretación pianística. Clases de piano de Ruth Pheasant]

<https://www.ruthpheasantpianolessons.com/touch-and-articulation.html>

Rutherford, T., Kennedy, J. y Kennedy, M. (2013). *Oxford Dictionary of Music* [Diccionario de música de Oxford]. Oxford University Press.

Scholtz, H. (1905). *Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I* [Obras completas para piano, volumen I].

C.F. Peters, n.d. [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP34916-PMLP02312-Chopin\\_Klavierwerke\\_Band\\_1\\_Peters\\_Nocturnes\\_Op.9\\_1200dpi.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP34916-PMLP02312-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_Nocturnes_Op.9_1200dpi.pdf)

Sotelo Huertas, M. (2015). El siglo XIX, el piano romántico. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, (33), 1 – 8.

Tchaikovsky, P. (1980). *Album for de Young* [Álbum para los jóvenes]. En P. Lukyanchenko, (Ed.) Muzyka. [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP422176-PMLP19418-Tchaikovsky\\_Children's\\_Album\\_Muzyka\\_1980.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP422176-PMLP19418-Tchaikovsky_Children's_Album_Muzyka_1980.pdf)

Tchaikovsky, P. (1904). *Album for de Young* [Álbum para los jóvenes]. En A. Ruthardt (Ed.) New York: G. Schirmer. [https://us.imslp.org.ong/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP07996-Tchaikovsky\\_-\\_Op.39\\_-\\_Album\\_for\\_the\\_Young.pdf](https://us.imslp.org.ong/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP07996-Tchaikovsky_-_Op.39_-_Album_for_the_Young.pdf)

Tomaszewski, M. (s. f.). *Nocturne in E flat Major* [Nocturno en Mi bemol mayor]. <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/154>

Von Sauer, E. (1913). *Original Kompositionen für Klavier zu zwei Händen, Klavierwerke Band 5* [Composiciones originales para piano a dos manos. Piano Works Volumen 5]. Edition

Peters, n.d. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP91543-PMLP02592-Liszt\\_Klavierwerke\\_Peters\\_Sauer\\_Band\\_5\\_09\\_Consolations\\_filter.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP91543-PMLP02592-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_5_09_Consolations_filter.pdf)

Yamaha Musical. (2000). *50 Éxitos para piano*. Yamaha Musical Media Corporation.