

**MÚSICA PIANISTICA, HERENCIA ROMANTICA
RECITAL DE PIANO**

CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2009**

**MÚSICA PIANISTICA, HERENCIA ROMANTICA
RECITAL DE PIANO**

CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA

**Proyecto de grado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

Director:

JAIRO CALDERÓN HERRERA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2009

CONTENIDO

	Pág.
PRESENTACION	1
Objetivo General	3
Objetivos Específico	4
INTRODUCCION	5
EL RECITAL	6
LUDWIG VAN BEETHOVEN	8
FRANZ PETER SCHUBERT	10
FRIEDERICK CHOPIN	10
FRANZ LISZT	13
CLAUDE DEBUSSY	15
ANALISIS DE LAS OBRAS	17
<i>Sonata quasi una fantasia</i>	17
<i>Impromptu Op 90 No 2</i>	23
<i>Impromptu Op 142 No 2</i>	25
<i>Estudios de Chopin</i>	26
<i>Estudio de concierto un sospiro</i>	28
<i>Reflets dans l'eau</i>	29
<i>Burlesca</i>	29
El Piano	31
La Sala	31
Anexo	32
Bibliografía	34

RESUMEN

TITULO: MÚSICA PIANISTICA HERENCIA ROMANTICA RECITAL DE PIANO*.

AUTOR: CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA**

PALABRAS CLAVES: RECITAL, PIANO, MÚSICA, ROMANTICISMO, INTERPRETACIÓN.

DESCRIPCION:

Este trabajo recoge, uno de los periodos más significativos de la literatura pianística dado que es aquí donde el piano empieza a reflejar los cambios en la manera de ver la música de los intérpretes más destacados de ese momento histórico. A través del recital el intérprete retrata las formas, sonidos y alcances que pianistas como Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin y Debussy, plasmaron en la literatura del piano.

Mágicos toques de majestuosa técnica, conjugados con la profunda esencia del ser humano, es lo que recoge la obra de Carlos Andrés Corena, quien a través de la figura del recital didáctico, nos regala un fantástico viaje por la técnica y formas musicales características del periodo romántico, mediante la interpretación de las obras de los compositores antes mencionados.

En el texto el autor esboza ampliamente los conceptos expuestos en el recital, expone brevemente cada una de las obras desde la perspectiva técnica y la lírica de las mismas, explica la forma en que fueron compuestas y los alcances de la ejecución, reexpone la idea de que la pasión en la interpretación y la técnica perfecta van de la mano, y demuestra como en este periodo, estos grandes interpretes navegaron por un cúmulo de sensaciones y emociones logrando plasmar en sus obras tales sentimientos confundiéndolos con pasajes de técnica simplemente perfecta.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Licenciatura en Música. Director: Jairo Calderón Herrera

SUMMARY

TITLE: PIANO MUSIC ROMANTIC LEGACY, PIANO RECITAL*.

AUTHOR: CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA**

KEY WORDS: RECITAL, PIANO, MUSIC, ROMANTICISM, PERFORMANCE.

DESCRIPTION:

This work, to compile, one of the most significant of the pianist literature, in this moment, the piano begins to reflect the chances, in the way to feel and see music, of the most prominent in this historic moment.

The piano concert reflects, the forms, sounds, that pianists like Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin and Debussy, thought the piano music.

Touches of magic, and majestic technique, conjugate with deep essence of the human , that is collected in the Carlos Andrés Corena's work, who trough the didactic piano concert, give us, a fantastic trip for the technique and musicals forms, typical in romantic period, this author plays works of the interpreters exposes before.

In the text the Author sketches widely, the concepts exposed in the piano concert, he portrays each work, from the perspective of the technique and lyric, he explains the way that were composed, and the scope of the performance, he reexposes, the idea that passion in the perfect performance goes together, and the Author shows us how in this period, those big interpreters sailed fey a cumulus of sensations and emotions getting translate in their works those feelings confusing them with passages of perfect technique .

* Project of Grade

** Ability of Human Sciences. School of Arts Degree in Music. Director: Jairo Calderón Herrera

MUSICA PIANISTICA HERENCIA ROMANTICA

PRESENTACION

El interprete es un comunicador es el medio que el compositor utiliza para hacer saber al mundo de su lenguaje (*Martha Argerich*)

Este proyecto tiene por objeto, presentar la obra para piano de algunos de los compositores más relevantes del periodo romántico, incluyendo al heredero a mi parecer más significativo de esta tradición Debussy.

Me mueve el deseo de acercar el auditorio no al pianista a la música que interpreta, más allá de lo hermoso, sensible, está el arduo trabajo que para el interprete representa cada una de las obras. El auditorio, además de experimentar el mar de emociones que suscita la música, puede acceder a desarrollar intelectualmente el concepto armónico y estructural de cada una, pues el intérprete es el medio a través del cual, las notas de cada obra y su forma sistemática, ingresan al entendimiento del que escucha con una lógica trascendente.

El recital didáctico, permite que el auditorio previa exposición de la obra, entienda la ordenación de la misma y el sentido que el compositor quiso darle.

Entender la música permite que los dos hemisferios del cerebro se desarrollen, es ideal para los niños en los primeros años.

Comprender la música más allá del sonido mismo o la sensación que evoca, desarrolla posibilidades inimaginables, tanto en la percepción como en el conocimiento.

Es mi deseo que el auditorio descarte la idea de que la música clásica es odiosa, pesada, e incluso adormecedora, conceptos arraigados en el tiempo, y acuñados en el intelecto humano debido a la falta de conocimiento de las obras.

Siguiendo la tradición romántica se incluyó dentro del programa una obra original, escrita sobre el lenguaje que los compositores del periodo romántico desarrollaron, desde luego con una identidad característica, muestra la tendencia hacia lo romántico, con la evolución propia de mi técnica.

Objetivo General

- Promover, por medio del recital didáctico, el acercamiento, a la música para piano de algunos de los compositores más relevantes del periodo romántico, no sólo desde el plano meramente musical, además, aproximar a la audiencia al sentido técnico de las obras, lograr que el escucha entienda de forma lúdica y práctica la estructura técnica de las obras.

Objetivos Específico

- Realizar un análisis técnico de las obras interpretadas en el recital.
- Exponer algunas de las estructuras utilizadas en las obras, apoyándose en el piano.

INTRODUCCION

El uso vernáculo del término "música romántica" se aplica a la música que evoca una atmósfera suave o de ensueño. Este uso está arraigado en las connotaciones de la palabra "romántico" que fueron establecidas durante este periodo, pero no todas las piezas "Románticas" se ajustan a esta descripción. En cambio, la música que es "romántica" en el moderno uso cotidiano de la palabra (que es, el relacionado con el sentimiento del amor) no se encuentra necesariamente relacionada con el periodo Romántico.

El término romántico tiene su base en el francés *romant*, que con el significado de novela (historias largas de aventuras) se contraponía a *nouvelle*, novela corta de origen italiano.

Fue en Inglaterra donde se acuñó, dándole el significado de amoroso y emocionante, mas adelante y precisamente en siglo XIX el término romanticismo se asoció a la nueva tendencia en las artes y letras.

La música de este periodo, se caracteriza principalmente, por la necesidad de exponer los sentimientos puros, del artista, es decir, la música con un contenido patético, infundiendo emociones vehementes y particulares, de la alegría a la tristeza y desolación; en contraste, con el movimiento inmediatamente anterior el clasicismo, que buscaba, la perfección en la estructura y la forma musical, sin alimentar el discurso desde el plano meramente ontológico, sostiene que no toda la verdad puede deducirse de los axiomas, que había realidades ineludibles, que podían ser sólo alcanzadas a través de la emoción, el sentimiento y la intuición.

Lo expuesto se ilustra con el panorama de la Europa del siglo XIX, enmarcada por la ruptura de los estereotipos, del clasicismo, la ilustración y el racionalismo, la libertad auténtica es la búsqueda constante, se extendió desde Alemania, pasando por Francia, Italia, incluso llegó a Latinoamérica, cabe resaltar que éste no es un movimiento unitario, todas las artes exploraron su influencia.

De lo anterior se colige, que el artista romántico, dispone su ser a la música, siendo ésta el herramienta idónea, mediante la cual expresa sus emociones; la mayoría de compositores del romanticismo, encontraron en el piano, el instrumento, esencial del fin último de su inspiración, el ideal del pianista romántico, es en esencia, ensoñador, poético y quijotesco.

EL RECITAL

La palabra recital nació en la voz del célebre pianista Franz Liszt, (1810- 1886), quien contra las costumbres de la época, tocó solo. Inicialmente Liszt, llamaba, a sus presentaciones en público, *soliloquios*, *reflexión en voz alta*, pero después del comentario de una de las oyentes (“maestro usted recita con el piano”), Liszt decidió cambiar éste por la palabra recital, otorgándole al piano un lugar preponderante, téngase en cuenta que antes de Liszt, el piano sólo era un instrumento participe en los conciertos.

Contrario a Liszt y sus recitales majestuosos, Chopin, concibió, el recital, como un acto de intimidad, donde el artista ejecutaba, para un público reducido, aún en éstos tiempos, el recital sigue la vieja usanza de estos dos grandes.

El pianista acostumbraba a interpretar en el recital, principalmente, obras propias, fantasías e improvisaciones, de temas populares y de óperas, y daba a conocer la obra de otros compositores.

Mi recital pretende ser una emulación de lo que fue otrora el recital en el romanticismo, desde luego no deseo hacer una copia directa sino más bien un esbozo muy personal del concepto.

La idea de hacer un recital sobre el periodo romántico nació incluso desde el principio de mi carrera pues desde niño la música para piano del romanticismo ocupó un lugar preponderante en mi formación, que estuvo alimentada siempre por el afecto que mis maestros sentían por este lenguaje además de las enormes enseñanzas pianísticas que esta música procura pues el piano encontró su desarrollo máximo en este periodo.

Para la selección del programa del recital recurrí a diversos tópicos tales como:

- Ubicación espacio-tiempo del instrumento.
- Compositores relevantes.
- Obras cumbre de la literatura romántica.
- Cronología y espacialidad del compositor.
- Aportes pianísticos y musicales de las obras.
- Sensibilidad y gusto propio frente a las obras.

Siguiendo estos parámetros se llegó a un listado inicial de obras y compositores que resultó bastante extenso pues no se podía descartar casi a ninguno ni a ninguna de las obras. Sin embargo fue necesario hacer una selección de obras y compositores que en

ningún momento pretende demeritar o excluir la obra de los que no figuran sino que se atiende aquí a razones de tiempo, en palabras del Maestro Pablo Arévalo docente de piano retirado de la Universidad Nacional de Colombia *“un programa no debe exceder de la hora y media”*.

Entonces se llegó a un listado final de once obras de seis compositores incluyendo la propuesta de una obra original como se expuso en la presentación.

LUDWIG VAN BEETHOVEN Alemania (1770- 1827)

EL núcleo de la obra para piano de Beethoven es su asombrosa colección de 32 sonatas, en las que uno puede seguir su desarrollo emocional estilístico e instrumental, las sonatas más célebres, se conocieron después de la muerte de este compositor, gracias a interpretes que se preocuparon por divulgar su obra.

Beethoven revolucionó con sus sonatas el lenguaje musical, partiendo de las innovaciones de compositores menores como Clementi y Dussek, llevándolas a un nivel de dificultad extrema. Beethoven confirió a sus obras, un sentido propio; le devuelve importancia, a la mano izquierda, en donde ésta deja de ser un mero acompañante de melodía e inicia, con intrincadas figuraciones, que desembocan en contramelodías cercanas a la escritura Bachiana (de contrapunto).

La riqueza de articulaciones, da la posibilidad de contraste entre lo sutil y lo enérgico, en todas sus sonatas, el tema A siempre es fuerte y voluntarioso, mientras que el tema B se torna lírico y expresivo. Otra característica predominante en sus últimas sonatas es la amplitud del registro creando, espacios intermedios en el teclado, de esta manera el dramatismo se agudiza.

Formalmente, Beethoven, fue el primer compositor en utilizar la forma cíclica, es decir unir varios movimientos sin independencia el uno del otro. Creaba una entidad sonora única, indicándole al ejecutante, mediante la palabra “*atacca*” que debía unir un movimiento tras otro, vemos como en la *Sonata Op. 27 No 1* y *Op. 27 No 2*, utiliza este recurso; otra de sus técnicas consistía en utilizar, en un movimiento temas o ideas de uno anterior, como se observa el *Sonata Op. 101*.

Su interpretación al piano era similar a la de una bola de fuego, muy alejada de idea Mozartiana “*las notas deben fluir como aceite*”; Beethoven fue el primer pianista que dominó a su público, los introducía en un espiral de emociones haciéndolos conmover hasta las lágrimas.

Beethoven, hizo ver al piano, como una orquesta, utilizando todos los recursos tímbricos y colorísticos; exigía a los fabricantes de instrumentos ampliar el registro a más de cinco octavas, reforzar el arpa del piano y en general hacerle mejoras en pro de un sonido lleno y voluminoso que pudiera dominar las salas del momento.

FRANZ PETER SCHUBERT (1797- 1828)

Schubert era un pianista íntimo, jamás le preocupó, dar grandes conciertos, sus ejecuciones se reducían a las casas de amigos, y a cafés donde hubiere un piano, pues no tenía dinero para comprar uno. Fue un compositor precoz, a los 31 años, había escrito la totalidad de su obra, su capacidad creativa, lo llevaba, a escribir casi inmediatamente sus ideas musicales, de forma correcta, y natural, era improvisador sin igual.

Entre sus aportes encontramos, el tratamiento de la línea melódica *cantabile*, Schubert fue el mejor compositor de *Lieds*, desarrolló para el canto melodías de belleza sin igual, trasladándolo a las obras para piano

Este compositor fue el genio de la modulación, en todas sus obras, atraviesa por varios estados de ánimo, representados en las distintas progresiones armónicas que utilizaba, era capaz de modular, en pasajes cortos yendo a tonalidades lejanas, sin ningún tipo de distorsión, en el lenguaje.

Cimentó las bases de la pieza breve, dándole un tratamiento similar al que Beethoven, dio en sus sonatas para piano, es decir dos temas que se contraponen, y se desarrollan en una sola estructura.

FRIEDERICK CHOPIN (1810- 1849)

Como pianista Chopin fue un caso de generación espontánea, pues sus primeras lecciones, las recibió de la mano, de su hermana Luisa, posteriormente, de Adalbert Zywny, quien era violinista y finalmente de Joseph Elsner quien se ocupó de instruirlo en otras materias musicales.

Su técnica era completamente novedosa, poseía una mano especial, magnífica en su conformación general, sus dedos estaban dilatadamente separados, sus articulaciones eran robustas, y poseía una energía particular en sus tendones y músculos.

La escritura pianística de Chopin, es la primera en la historia musical que recurre, a las grandes extensiones tanto en la izquierda como en la derecha antes de él, los compositores sólo utilizaban en los arpeggios la extensión de la octava (*salvo Beethoven en el acompañamiento, del compás 79 y 80 de la Sonata Op. 14 No 1 ó en los saltos de la mano izquierda de algunas de sus obras. Figuraciones predominantes en la música de Carl María Von Weber son las grandes extensiones pero solo en algunos pasajes mas no en todos ni en todas las obras*), con Chopin se abordan posiciones inimaginables, que superan la decima de extensión.

Sus obras, requieren de una extrema flexibilidad, exigen al ejecutante, estirar y encoger las manos en pasajes de velocidad, en algunos casos, pasa el cuarto dedo por encima del quinto con ataques simultáneos de acordes tal como se ve en el *Estudio No 2 del Op. 10*.

Chopin agotó el recurso de la polirritmia, entre las dos manos, sus obras están llenas de melismas y de figuraciones irregulares, desarrolló el *tempo rubato*, (*en palabras de Chopin el tempo rubato se explica así: la mano derecha quiere decir evidentemente el canto puede desviarse del compás, pero la mano acompañante ha de tocar con apego a él. Imaginemos un árbol con sus ramas agitadas por el viento: el tronco es el compás inflexible, las hojas que se mueven son las inflexiones melódicas*).

Confirió a sus melodías un carácter cantáble, similar al de Schubert y al bel canto, comparado con otros compositores, él consideraba que la belleza de una obra estaba en su melodía, esto no quiere decir que su armonía no fuera atractiva; Chopin creó un mundo sonoro completamente nuevo, donde abundan las disonancias, acordes alterados cromáticamente, y como diría Debussy “*Chopin ya lo hizo todo y desde el piano*”.

Chopin fue un revolucionario, en cuanto a la postura frente al instrumento, recomendaba siempre, iniciar el estudio de las escalas por la tonalidad de Si mayor, Re bemol mayor, Do sostenido mayor, Fa sostenido mayor, las cuales contienen todas las alteraciones, obligando a los dedos a estar estirados y flexibles, pues creía que al iniciar el estudio de las escalas por Do mayor, los dedos adquirirían una curva antinatural la cual no permitía la correcta soltura y agilidad manual.

Formalmente, no fue necesariamente un romántico, pues conservó estructuras del pasado con las cuales se identificaba, sin embargo, gracias a su pluma, algunas formas que estaban en poca estima, como en el caso de la forma *Estudio*, adquirieron un nivel sin precedentes, de la misma manera otras formas como el *Nocturno* presenciaron los momentos más bellos de toda la literatura pianística.

Cabe precisar que la creación del *Nocturno* se atribuye a Jhon Field, (pianista y compositor Irlandés 1782-1837) aunque en el renacimiento y en el barroco, la estructura llamada *Notturni* hacía parte de las serenatas a las damiselas.

FRANZ LISZT (1811- 1886) Hungría

La figura Lisztiana representa al pianista, fue Liszt quien cimentó las bases del concertismo, al él se le deben casi todas las innovaciones.

La mayoría del repertorio de Liszt, posee un espíritu evocador, están compuestas sobre un programa específico, un paisaje, una evocación pictórica, el título de alguna obra literaria o simplemente un título sugerente, como resultado una enorme variedad de efectos sonoros, y de nuevas posibilidades tímbricas, como el incesante galopar de los caballos *Gran Galop Cromático*, el tañido de las campanas *la campanella*, el trueno y el huracán *estudio trascendental No 12 barrenieves* o el respiro suave de la soledad, *studio de concierto un sospiro*

Contario a Chopin Liszt revelaba directamente, los sucesos de su vida como artista, un rasgo eminentemente romántico, un buen número de composiciones suyas se asemejan, a un diario de confesiones o a los recuerdos de un viajero, para mencionar algunos, *los tres cuadernos de años de peregrinaje y las armonías poéticas y religiosas inspiradas en versos de Lamartine*.

Liszt llevó el concepto del virtuosismo a límites inimaginables utilizando todos los recursos técnicos posibles, extremó las posibilidades del instrumento, pareciera que en cada una de sus obras se reuniera la totalidad de dificultades posibles.

Liszt en términos modernos fue un “*Show man*”, en sus recitales ejecutaba obras que hacía que las señoritas enloquecieran, pero más allá de esta banalidad se escondía el secreto de un intérprete verdaderamente formado, fue el primero en tocar de memoria un

programa completo abarcó todo el material pianístico conocido hasta entonces, fue el primer pianista en colocar el piano en los ángulos rectos del escenario, de modo que al abrir la tapa el sonido se proyectaba hacía el público, también fue el primero en tocar para una audiencia de más de 3000 personas.

Liszt fue un gran profesor acogió a los alumnos de todas las latitudes del globo, de hecho, junto con Chopin fue el primer maestro en diseñar un sistema pedagógico coherente que dimensionaba obras en grados de dificultad, de la misma manera es considerado un mecenas de la música que el mismo llamaba "*del Porvenir*".

La técnica moderna del piano le debe mucho a este compositor, utilizó por primera vez la potencia del torso, el arqueado del brazo, manejó la varilla de espalda (en relación a la postura erguida), lo anterior para maximizar la sonoridad y posibilitar una ejecución sensible y apasionada.

Prácticamente se puede afirmar que sin el aporte técnico de Liszt el piano moderno no hubiese evolucionado.

En 1873 Liszt confesó a Vincent d' Indy que deseaba suprimir la tonalidad prueba de esto es la *Bagatela sin tonalidad*, siendo el primer caso, de una obra escrita en un lenguaje atonal.

Como transcriptor Liszt aunque no fue el primero en su género si desarrolló esta tendencia, transcribió en su totalidad las nueve sinfonías de Beethoven, hecho que representa para el lenguaje pianístico la posibilidad de simplificar una masa orquestal en el instrumento, no solo fueron transcritas las sinfonías, Liszt creó un nuevo género en la literatura pianística la paráfrasis de concierto (la cual comprende temas

o secciones de obras específicas desarrolladas y sobre las cuales se improvisaba en el más brillante virtuosismo), prueba de ello tenemos momentos memorables como *Reminiscencias de Don Juan ó la muda de Portici*, Algunas transcripciones de carácter ultra virtuoso como *La Obertura de Tannhauser* y el hermoso poema *Isolde's liebestod*.

Jamás envileceremos el futuro, confesó en una ocasión a Richard Wagner, para muchos Liszt fue el primer impresionista, utilizó los recursos pianísticos como un paleta descriptiva, como se puede percibir en los *Juegos de agua en la Villa del este*, obra que parafrasea las palabras del evangelio según San Juan “*el agua que le doy se convertirá en él una fuente centellante de la vida eterna*”, Bartok afirmaba que sin esta página profética ciertas composiciones de Debussy, serán impensables.

CLAUDE DEBUSSY (1862- 1918) Francia

Cuando a los trece años Debussy presentaba un ejercicio de armonía para la clase de su maestro *marmontell*, éste le dijo con furia Claude, estás destruyendo la armonía a lo que sarcásticamente Debussy le respondió esa es la idea maestro.

Debussy fue el primer compositor del posromanticismo en crear un mundo sonoro completamente nuevo su concepción del piano era la de un instrumento sin martillos y para lograrlo debía confiar en las propiedades colorísticas de los pedales, lo cuales hasta entonces sólo se consideraban como un abrir y cerrar de los apagadores. Para Debussy los pedales poseen muchos grados e infinitas posibilidades de

combinación, se puede decir que casi ninguna obra de este compositor puede ejecutarse sin ayuda de los pedales.

La originalidad como compositor emerge en piezas como *claire de lune*, la tercera de la suite *Bergamasque*, donde los paisajes oníricos, los extendidos pianísimos y las brumosas armonías conducen a un mundo completamente nuevo.

Debussy reprodujo en su música los efectos que los pintores impresionistas acusaban en sus obras pictóricas, por esta razón, se le llamó un músico impresionista término que el detestaba, pues prefería ser llamado Colorista, evidentemente su música sobre todo la pianística da la sensación de vislumbrar atmósferas coloridas.

Debussy fue un subversivo no solo en el plano armónico también en el plano estructural su música no se basa en el desarrollo de una frase, ni si quiera en el desarrollo de un tema específico, sus líneas melódicas son de tal libertad, que presentan una sensación flotante, el timbre del instrumento cambió completamente gracias a sus constantes descubrimientos en la pulsación, plantea la idea de que el sonido no es la acción del martillo sino la acción directa del dedo sobre la tecla, pensaba que era necesario poseer una técnica similar a la mozartiana donde la música se entretejía en líneas aterciopeladas.

Si Debussy no hubiera existido los compositores del modernismo, no hubieran visto la luz, este compositor es para la música moderna lo que Beethoven para la música romántica.

ANALISIS DE LAS OBRAS

Se consigna el nombre completo de las obras y el idioma en el cual fueron publicadas, no se pretende hacer una disertación de formas musicales, sino más bien un análisis orientado hacia la interpretación práctica de las obras para efectos de la difusión en vivo es decir para el recital.

Las obras aquí presentadas son descritas desde el punto armónico y estructural, teniendo como base las opiniones no solo de los textos especializados sino también el criterio de intérpretes que se han dado a la tarea de reflexionar sobre el quehacer musical.

- *Sonata quasi una fantasia per il clavicémbalo o piano- forte, con posta e dedicata a la Damigella Contessa Giulietta Guiccardi, da Luigi Van Beethoven. Opera 27 No 2. (otros editores subtitularon esta sonata “Claro de luna”)*

Esta sonata en el catalogo de las 32, es la número 14 y es la única escrita en la tonalidad de do sostenido menor, fue compuesta por Beethoven a los 31 años, y en efecto es una obra que confiesa el profundo dolor de la soledad y aparentemente, de la ruptura amorosa, con la condesa a la cual fue dedicada. El poeta amigo de Beethoven, *Rellstab* creyó ver en el primer movimiento, el reflejo de la luna sobre las aguas, del lago Lucerna.

Esta obra, es la primera estructura con intenciones románticas, pues aquí el compositor desecha la idea de hacer música por música, y concibe la música desde el por qué y para qué. Evidentemente, el rasgo

emocional está presente en toda la sonata con un primer movimiento, en forma de Lied, con un canto melancólico y sombrío como un anuncio de los nocturnos de Chopin, las romanzas de Mendelssohn y algunos de los poemas de Liszt.

El segundo movimiento, un *menuet*, concebido desde la formalidad del clasicismo, y finalmente, el movimiento que anuncia el pianismo de bravura, del que Franz Liszt, fuese exponente, con ráfagas de furia y sexualidad, éste aún mantiene, la brillantez cualidad propia del clasicismo, pero, con proyección a una intención romántica.

Estructuralmente esta sonata es la primera junto su compañera la *Op. 27 No 2* en alejarse del esquema clásico, claro Beethoven hace la aclaración “*quasi una fantasia*”.

Primer movimiento: Adagio Sostenuto

Como era costumbre durante el periodo clásico, el primer movimiento, de una sonata, se escribía en forma sonata, (a excepción de la *Sonata KV 331 de Mozart*, el cual es un tema con variaciones), Beethoven rompe con la tradición y escribe un movimiento similar a un preludio en el entendido de que esta figura es un dibujo continuo hecho sobre la misma figuración que en este caso es el tresillo. Este movimiento está lejos de ser como se cree, apacible aunque en toda su extensión sólo se mueve dinámicamente entre *PP* y *el P*, su intención es completamente melancólica, este dibujo constante de tresillos, simboliza la inestabilidad de la emoción, en música las figuras pares, se asocian con el orden con la estabilidad, mientras, las figuras impares con la inestabilidad, sumado a esto tenemos incipientes bajos en Octavas simbolizando la ausencia, después de la introducción de cuatro

compases entra sobre el cuarto tiempo, el tema principal que en Beethoven, se llama célula generadora, construido rítmicamente por una corchea con puntillo, una semicorchea y una blanca con puntillo, y melódicamente sobre una misma nota (sol sostenido primera octava).

De forma recurrente, este inciso aparecerá durante todo el movimiento, ante tanta monotonía el compositor recurre a la variedad armónica, de forma reiterada la pieza atraviesa, por varias modulaciones que desde luego no siempre son las esperadas, tal como ocurre en el compás 10 después de terminar sobre el primer tiempo del compás, nueve la frase principal en el acorde de Mi Mayor, Beethoven realiza una

Modulación abrupta hacia el relativo menor directo es decir mi menor.

La melodía progresa por intervalos cercanos mientras que el bajo, se permite en algunas ocasiones, dar saltos, abundan los acordes disminuidos; durante el periodo del clasicismo estos acordes se utilizaban para generar una tensión que inmediatamente debían resolverse, para Beethoven estas sonoridades representan, la vaguedad de un estado de ánimo, por ende su resolución no es inmediata ni la esperada, tal como ocurre en el amplio pasaje del compás 32 al compás 41 donde se esperaría escuchar por un momento algún acorde resuelto, solo hasta el compás 42 se retoma la idea del tema principal, para reexponerla en su totalidad.

El compás 46 análogo con el 9 sirve de enlace hacia el desarrollo final de la pieza, donde la tensión se acrecienta por las continuas progresiones de dominantes secundarias, finalmente el movimiento encuentra el reposo, en el compás 60 donde la célula generadora se oye en la izquierda, en los últimos compases Beethoven interrumpe el

dibujo de tresillos para terminar con el acorde de do sostenido menor y con la frase *attacca súbito il seguente*.

Segundo movimiento Allegretto

Los puristas, y los críticos aún no se ponen de acuerdo en definir si éste movimiento es un *Menuet* ó un *Scherzo*, Liszt prefería llamar a este movimiento una “*flor entre dos abismos*”

Esta es una estructura ternaria, tiene a su vez un carácter de danza, en contraste con sus dos hermanos está escrita en el relativo mayor es decir Re bemol Mayor, y asume un aire refrescante entre los dos movimientos; la técnica aquí utilizada es simple, sobre una frase principal cuadrática con inicio anacrúsico Beethoven varia sutilmente, el ritmo de la misma, la sincopa se torna entonces en el recurso constante.

En el *trío* el compositor no se aleja mucho del carácter esbozado con anterioridad sin embargo, su línea melódica es grandilocuente, en comparación con el tema, anterior. El *trío* se presenta muy breve, es gracias a las repeticiones que se oye un poco más extenso de lo que realmente es, aquí el compositor hace uso, de la modulación, pues las progresiones que se presentan en la segunda frase del *trío*, parecen tener cierta vaguedad armónica.

La repetición del allegretto se hace sin ninguna repetición algunas ediciones, colocan allegretto da capo, otras por el contrario escriben el trozo en su totalidad, pues al final lleva de nuevo la frase que enlaza “*attacca súbito il seguente*”

Tercer movimiento: presto agitato

Es en este movimiento, donde el compositor, utiliza la forma sonata, el tema A inicia en el acorde de do sostenido menor en una rápida figuración de arpeggios ascendentes, que terminan con dos golpes en corcheas, este dibujo, como es costumbre en Beethoven, se repite, sobre otros acordes, es decir sobre el quinto grado, luego en el quinto del cuarto, seguidamente el cuarto, y el quinto del quinto, concluyendo la idea dramáticamente sobre el quinto.

A manera de puente aparece la misma figuración rápida pero esta vez en el estilo de una tocata, donde la izquierda hace una contramelodía con la voz de la derecha, (en intervalos de sexta), finaliza violentamente, sobre el quinto grado.

Ya es habitual en Beethoven, la finalización de sus frases se da en notas largas, lo que genera expectación, el mismo dibujo ahora con carácter conducente, hacía el tema B, por naturaleza, lírico, a diferencia del anterior, no obstante Beethoven hace de este tema algo dramático donde abundan las sincopas acompañadas de un obsesivo *bajo de Alberti*, es preciso indicar que en un momento se oye el acorde de La mayor, como sexta napolitana, del quinto grado, sobre este acorde Beethoven despliega una amplia figuración de semicorcheas, conduciendo a la siguiente parte del tema B; escrita en sol sostenido menor, es un obstinado, dibujo en corcheas, refleja una angustia por algo o alguien, mas adelante hallamos el puente hacía la repetición de la exposición, construido sobre la misma figuración de bajo de Alberti, y sobre lo que pareciera ser la célula generadora del primer movimiento, cuando por segunda vez, se hace la repetición de la exposición, se halla un doble puente edificado sobre el dibujo del tema A, que conduce

al desarrollo escrito en fa sostenido menor, las ideas aquí desplegadas, pertenecen al tema B.

Inicialmente, se presentan los cuatro primeros compases del Tema B en la nueva tonalidad luego Beethoven invierte los papeles, y quien asume el canto es la mano izquierda desde luego el acompañamiento lo hace la derecha, en el compas 79, escrito en sol mayor se oye de vez en cuando un halo de luz, que pronto desaparece, por la insistencia de una figuración escrita en corcheas.

Es evidente, que Beethoven confería a sus obras la cualidad de confesión.

Dos acordes sobre el compás 100 y 101, sirven de puente hacia la reexposición, donde el tema A, aparece, junto con su segunda parte escrita a manera de tocata, en este punto no hay un pasaje conducente el tema B, entra en súbito piano ahora en la tonalidad principal, se expone nuevamente, con algunas variaciones melódicas, en especial al escuchar el Re Mayor, como acorde de sexta napolitana de do sostenido menor, de nuevo en su tercera parte se oye la insistencia del dibujo de corcheas, al finalizar el tema B, se escucha el doble puente, sobre do sostenido menor, el dibujo, de semicorcheas construido sobre el tema a es interrumpido violentamente sobre una figuración ascendente de arpegios disminuidos, que agregan inestabilidad, y producen ansiedad.

En el compás 167 inicia la enorme Coda, en súbito piano, que retoma el material de B, con el canto en la izquierda, para cuatro compases después la derecha, toma el canto en octavas, desde el compás 177 tiene un pasaje de fantasías donde figuraciones de arpegios

construidas sobre los acordes ya estudiados anteriormente, conducen a un ascenso cromático, terminado en un trino prolongado, que desciende sobre notas en signatura pequeña (idea tomada del primer movimiento), hasta finalizar en dos notas largas. Se escucha de nuevo, la idea del puente, que finaliza, en un torrente de arpeggios contruidos sobre do sostenido menor, Beethoven culmina esta monumental obra con dos acordes secos sobre el tono principal.

- *Impromptu Op 90 No 2 Franz Peter Schubert*

El profesor Martin Krause, consideraba, a los Impromptus de Schubert, el último escollo en la técnica pianística por su línea melódica natural, el tratamiento de la modulación, perfección en la forma, y la delicadeza de toque.

Esta obra escrita sobre la tonalidad de Mi Bemol Mayor y en compás de tres cuartos, presenta una estructura ternaria compuesta, favorita del compositor, donde el tema A escrito a manera de *moto perpetuo*, sobre una figuración incesante de tresillos, inicia de modo anacrúsico y progresa sobre la escala Mi Bemol Mayor, el bajo que acompaña, es un insinuante movimiento de *valse*. Schubert es el genio de la modulación, pues el A2 de la primera parte, modula hacia el relativo menor directo, mi bemol menor, donde el bajo aún insinuante, progresa sobre dominantes secundarias, esta sección sombría termina con el acorde de séptima disminuida, y de quinto con séptima para llegar al A3, que retoma la idea temática, pero en su segunda frase, iniciará una progresión cromática ascendente, acompañada también de dominantes

secundarias, llegando hasta el último fa agudo, después de oír el acorde de dominante, encontramos la coda del tema A, escrita también sobre mi bemol menor, sobre los compases 81 y 82 escuchamos el tercer grado de mi bemol menor, es decir Sol Bemol Mayor, que cumple una función de dominante, pues este acorde enarmónicamente viene siendo Fa sostenido Mayor, dominante de si menor, que es la tonalidad en la que el tema B se encuentra escrito, inmediatamente inicia el tema B con la indicación *ben marcato*, desde luego contrasta con el tema anterior, pues éste es dramático, en su naturaleza, sin embargo, aún se mantiene la insinuación del *valse*; técnicamente, éste tema posee una gran dificultad, ya que la melodía se sostiene, con el quinto dedo de la derecha, mientras los otros dedos, ejecutan una figuración de tresillos, sobre una *emiola*; Las modulaciones, hacen parte vital de esta sección, el tema B cierra, con una combinación del acorde de si menor, con el acorde de mi bemol menor, después de oír la dominante del tono principal, aparece de nuevo el A, para reexponerse, en su totalidad. Schubert escribe una gran Coda para cerrar la pieza, es interesante, ver como combina la armonía de si menor con mi bemol menor, ésta se encuentra construida sobre la idea del tema b, posee una gran dificultad, pues es necesario, mantener el balance, para que el discurso musical no caiga, a partir del compás 214 inicia el *acelerando*, que tanto ha inquietado a todos los pianistas de todas las generaciones, en esta obra el compositor utiliza todo el registro del instrumento que conoció y contrario a la costumbre, termina la pieza, sobre mi bemol menor, en vez de hacer sobre el tono principal, además genera un paralelismo, contrario a las reglas, entre el quinto grado, y el primer grado.

- *Impromptu Op 142 No 2*

Parece ser que éste segundo cuaderno de *impromptus* fue compuesto en el último año de vida del compositor, el lenguaje de éste *impromptu*, es un poco más espiritual, conserva la estructura ternaria, y parece ser que por la calidez del tema A y la indicación el tema B (trío), se asemeja a un *menuet*, el tema A, que inicia de modo anacrúsico, en compás de tres cuartos y sobre la tonalidad de la bemol, es una especie de coral, donde la voz superior, declama una noble melodía, rítmicamente, es interesante, puesto que la sutil síncopa sobre la cual está construida le confiere un carácter de danza, en su parte central, éste tema progresa, sobre armonías lejanas, tanto así, que llegamos a escuchar, después del clímax, el acorde de re bemol menor, después de una reexposición de la primera frase, con variaciones cromáticas en el bajo, culmina la sección e inicia el *trío*, de nuevo una figuración de tresillos, incesante, con una sugerencia del *valse* por parte de la mano izquierda, nos lleva sobre la tonalidad de Re bemol Mayor, justo como está escrito este *trío*; Schubert en su naturaleza romántica, reflejaba en su música su personalidad ciclotímica, pues en la segunda sección de *trío*, se oye abruptamente, el acorde de re bemol menor, cambiando inmediatamente la atmósfera de la pieza, una cadena de modulaciones corta pero bien pensada, permite que la sección encuentre el punto climático, sobre el acorde de La Mayor, aprovechando de nuevo los recursos tímbricos, el compositor contrapone los dos ángulos del registro la sonoridad grave y la aguda, un trino, en la izquierda, entre sol sostenido y fa sostenido sobre el registro más grave, permite la entrada hacia la modulación para reexponer la idea principal del *trío*. La coda de esta sección recoge la idea armónica tensionante, al oírse el acorde de dominante y en la melodía el mi bemol como nota pivote, permite la

entrada a la reexposición total del tema A, una breve coda, cierra la pieza, en un reposo, casi espiritual.

- *Estudios de Chopin.*

Dentro de toda la literatura del piano romántico no existen obras tan completas en su estructura y tan bien logradas en su intención como los estudios de Chopin.

Para apreciar lo extraordinario de la serie del Op. 10 hay que tener en cuenta que fueron escritos entre 1829 y 1831 cuando su autor tenía entre 19 y 21 años, es de tener en cuenta que los estudios compuestos por Czerny, Clementi y Cramer carecían de la musicalidad y originalidad que estas piezas poseen pues se remitían a un simple entrenamiento sobre una dificultad específica, pero no había demasiada preocupación por la belleza y por el sonido. Con la siguiente serie del Op. 25 el compositor retoma otras dificultades sin embargo, en esta oportunidad se torna más inspirado.

Formalmente, el estudio es una estructura simple donde un dibujo se repite a manera de *"moto perpetuo"* su objetivo es ayudar a superar una o más dificultades.

Todos los estudios salvo el No 3 del Op 10 y el No 10 del Op 25 presentan una forma primaria.

Aparentemente Chopin concebía como un todo estas piezas, dada la relación tonal que existe entre ellas, pero hoy día es común interpretarlas separadamente.

- *Etude No 1 Op.10 Frederick Chopin.*

Dificultades particulares:

Firmeza de los dedos, extensión del pulgar, posiciones de arpeggios abiertos, fuerza de toque, claridad en los arpeggios, *legato-cantabile* sobre la izquierda.

- *Etude No 10 Op.10 Frederick Chopin.*

Dificultades particulares:

Desarrollo de la extensión, firmeza de ataque del quinto dedo, perfección en el toque de acordes, flexibilidad de la muñeca, independencia rítmica.

- *Etude No 12 Op.10 Frederick Chopin.*

Dificultades particulares:

Velocidad en la izquierda, posiciones disímiles en la izquierda, firmeza de toque, correcto fraseo, claridad en el *legato-cantabile*.

- *Etude No 1 Op.25 Frederick Chopin.*

Extensión en ambas manos, sonoridad delicada y flotante, el canto del quinto dedo en la derecha, delicadeza de pedal derecho, inspiración en el fraseo.

- *Etude No 2 Op.25 Frederick Chopin.*

Poliritmia entre ambas manos, figuraciones cromáticas en la derecha, velocidad de toque, amplitud en la izquierda, claridad en el legato, manejo adecuado de la dinámica, control y balance.

- *Estudio de concierto un suspiro Franz Liszt*

El genio creador, hizo que la forma que Chopin, había hecho célebre fuera exaltada al llevar el estudio al nivel de concierto.

De los tres estudios subtítulos caprichos poéticos, es este el más original, combina el acompañamiento en arpeggios y la melodía entre las dos manos, en realidad la idea es muy sencilla pero está hermosamente concebida, el tema está construido sobre la escala pentatónica, algo que le otorga cierta vaguedad medida que el estudio progresa, las dificultades aumentan, en realidad el estudio expone una sola idea temática, sin embargo Liszt recurre a la variación y a la modulación para hacer que el estudio crezca, musicalmente.

El virtuosismo es evidente, contrario a muchas de sus obras, éste, además de brillante, es virtuosismo al servicio de la poesía; la intención del compositor, va más allá de hacer un estudio para cruzar las manos, exaltó un sentimiento o inspiración, consignada en una estructura, como la del estudio, en palabras de Hans Von Bulow *“ésta obra revela la verdadera ciencia del teclado, temible a primera vista, pero no tan difícil como parece”*.

- *Reflets dans l'eau Claude Debussy*

Esta es la primera pieza del primer cuaderno de *images*, contiene toda la sapiencia de su arte, es una obra descriptiva, el compositor, utiliza los recursos tímbricos que el instrumento posee para sumergirnos en una atmósfera, acuática y ensoñadora, el tema consta de 3 notas sencillas, la bemol, fa, mi bemol, que se oyen lejanamente, pues una textura de acordes se sobrepone entre ellas, Debussy explota los recursos, de la escala cromática, la escala pentáfona, y la de tonos enteros al máximo, permitiéndole crear un lenguaje muy personal cargado de sutilezas descriptivas, en la sección central de la pieza la escala de tonos enteros imita, el correr del agua; formalmente, la obra es libre, pues no sigue un patrón establecido, lo importante no es el tratamiento formal que el compositor da, si no la paleta de colores que el presenta, como un cuadro pictórico al oído del escucha.

Técnicamente, es una obra bastante compleja pues reúne todos los artificios interpretativos propios del instrumento, además posee, una dificultad adicional el pedal debe manejarse con tal sutileza, que no confunda las hermosas armonías que Debussy construye.

En palabras del compositor “*esta obra vivirá y ocupará un lugar sea a la izquierda de Schumann, o a la derecha de Chopin*”.

- *Burlesca Andrés Corena*

Esta obra fue escrita en el lenguaje del romanticismo, aunque posee un toque del modernismo, su estructura, se acoge a la forma libre por secciones, donde un tema principal se desarrolla con el recurso de la

variación y entre la exposición y la subsecuente variación del mismo, aparecen otros temas secundarios que ofrecen variedad a la pieza.

Técnicamente la obra recoge todos los artificios del piano, está escrita, de modo brillante y efectista, como su nombre lo indica burlesca, posee un toque de sarcasmo, de la misma manera el acompañamiento a la manera de galop recuerda a las obras que se escribieron con este mismo acompañamiento y que tenían como finalidad, ser parte de las justas pianísticas, muy de moda en el siglo XIX.

Se compone de 188 compases, con un tema A de 8 compases, se reexpone en su totalidad, es decir 16 compases como tema principal, inicialmente, se propone la tonalidad de Do Mayor, pero la melodía progresa cromáticamente, generando inestabilidad, el tema B, en el tono de do menor, inicia con un acorde de sexta aumentada, generando tensión, de forma progresiva, aparece el acorde de dominante con séptima manteniendo expectación, el artificio compositivo es sencillo, primero, se oye el acorde Plaque, y luego ésta misma figuración, en brisé, dentro del tema B, aparece abruptamente, otra frase escrita en Mi Bemol Mayor, y con una melodía construida sobre notas dobles, con un bajo acompañante.

Posteriormente recurre al cromatismo conservando la idea de las notas dobles, a continuación aparece la primera variación del tema A, la melodía es acompañada, por un ostinato, mientras que el bajo se torna amplio y sonoro, subsiguientemente se observa el tema C escrito en la tonalidad de La bemol Mayor, un poco más sutil y juguetón.

En el compás 56 se encuentra la segunda variación del tema A, donde la melodía pasa a la izquierda mientras que la derecha, sirve de

acompañamiento y a su vez de contramelodía, en el compás 63 se reexpone el tema C, en el compás 73 aparece la tercera variación del tema A, donde la izquierda realiza, un vertiginoso descenso cromático en Octavas, sobre el compás 81 el tema B es reexpuesto, en esta oportunidad con algunas variantes, que hacen más ampuloso el sonido.

Del compás 103 al 136, se encuentra la reexposición de primera variación del tema A, tema C, segunda variación del tema A, y tema C.

Del 137 a 147 hay un puente, construido, sobre la idea del tema A, el cual conduce a la gran Coda Epiloga, que recoge, todo el material temático, escuchado anteriormente, posee gran brillantez y termina, con el acorde de do menor con la adición de una séptima menor, sobre su melodía.

El Piano:

El piano, que usará para éste recital, fue fabricado por la casa Blüthner, caracteriza este instrumento el sonido se potencia, por medio de cuerdas que sin acción alguna, se mueven, y emiten por resonancia vibratoria, su timbre es ligero y metálico en comparación al de otros, fue encargado en el año de 1982, para el marco del primer festival de piano.

La Sala

El Auditorio Luis A Calvo, fue construido para rendir perene tributo al compositor Santandereano Luis Antonio Calvo, se inauguró el 07 de

Mayo de 1982, con 989 localidades, y con excelentes especificaciones acústicas acondicionado técnicamente para diversos requerimientos escénicos.

Anexo

Modificación a la primera propuesta: Inicialmente, el recital, excluía algunos compositores, relevantes, previa revisión del director del proyecto, se decidió incluir la *sonata Claro de luna*, como pieza clave de enlace, entre el clasicismo y el romanticismo.

Igualmente se circunscribe como pieza original, la obra *Burlesca*, escrita como un ejercicio práctico de aplicación de las formas y lenguaje del periodo musical aquí expuesto, todo lo anterior aprobado por el Director de proyecto profesor Jairo Calderón Herrera.

Se incluye un DVD con tres obras interpretadas el día del recital.

Fecha: Martes 01 de diciembre de 2009

Lugar: Auditorio Luis A Calvo Universidad Industrial de Santander.

Obras definitivas:

- Ludwig Van Beethoven

Sonata quasi una fantasía Op 27 no 2 (Claro de luna)

- Franz Schubert

Impromptu Op 90 No 2

Impromptu Op 142 No 2

- Frederick Chopin

Estudio No 1 Op 10

Estudio No 10 Op 10

Estudio No 12 Op 10

Estudio No 1 Op 25

Estudio No 2 Op 25

- Franz Liszt

Estudio de concierto “un sospiro”

- Claude Debussy

Reflets dans l’eau

- Andrés Corena

Burlesca

Bibliografía:

El piano, *Jeremy Siepmann, Carlton Books Limited.*

Armonía, *Walter Piston, Span press Universitaria.*

Contrapunto, *Walter Piston, Span press Universitaria.*

Curso de Formas Musicales, *Joaquín Zamacois, Editorial Labor, S.A.*

Tratado de Armonía, *Joaquín Zamacois, Editorial Labor, S.A.*

Teoría de la música, *Joaquín Zamacois, Editorial Labor, S.A.*

Chopin, *Jesús Bal Gay, Fondo de Cultura Economica.*

El devenir de las Artes, *Gillo Dorfles, Fondo de Cultura Ecomonomica.*

Liszt, *André Gauthier, Espasa Calpe, S.A.*

Historia de los Grandes Compositores Clásicos, *Isabel Cortázar, Ediciones Orbis.*

La interpretación de la música, *Thurston Dart, Mínimo Tránsito.*

Teoria de la música una guía, *Claude Abromont y Eugène de Montalbert, Fondo de Cultura Economica.*

El sonido es vida. El poder de la Música, *Daniel Barenboim, Grupo Editorial Norma.*

La moderna ejecución pianística, *Leiner-Giesecking, Editorial Ricordi.*