

RECITAL DIDÁCTICO: CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO

LEONARDO FABIO LÓPEZ PORRAS

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

2014

RECITAL DIDÁCTICO: CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO

LEONARDO FABIO LÓPEZ PORRAS

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciado en Música**

Directora

NATALIA AVELLA RAMÍREZ

Pianista U. Nacional de Colombia

M.A. Universität Augsburg

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2014

DEDICATORIA

El presente proyecto quiero dedicarlo a Jesucristo, el artista por excelencia; él es quien transforma mis horizontes en poesía. A mi madre Leonor Porras Gómez, quien es un ejemplo de vida a seguir; a mis hermanas Nilhen López y Alime López quienes incondicionalmente han apoyado mi carrera, Dios recompense su gran apoyo. A mi esposa Sindy Dayana Basto Quintero, eres el lago que refresca mi espíritu, gracias por tu amor.

Finalmente, quiero dedicarlo a cada uno de los profesores que han hecho parte del proceso educativo que me formó como licenciado en música.

AGRADECIMIENTOS

Este es uno de los espacios en los cuales los autores de proyectos que concluyen grandes etapas, como el presente, reconocen que definitivamente su obra no hubiese sido posible sin la inspiración ni la colaboración de determinadas personas, ni por la ausencia de la inspiración que alimenta su fe. La fe es la virtud que consiste en obrar en base a un resultado el cual se espera con paciencia, aun cuando el resultado tarde más de lo esperado, aun cuando el horizonte al cual nos enfrenta la vida no sea el más favorable. Esta es la virtud de la cual una persona se aferra en un mundo que cierra sus puertas ante la necesidad latente de un verdadero y sincero sentido de hermandad y convivencia.

La fe en Jesucristo ha sido el motor que ha motivado y seguirá motivando cada uno de los futuros proyectos, a él le debo todo lo que soy.

También reconozco la ardua labor que han realizado todas y cada una de las directivas de esta universidad, los profesores y todo el personal que diariamente se preocupa por ofrecernos bienestar dentro del alma mater; resalto el alto grado de compromiso de todos y cada uno de los profesores que con sus enseñanzas lograron formar en mi un espíritu sensible al conocimiento y me enseñaron el camino que se dirige hacia la realización profesional.

Especialmente agradezco a la maestra Irina Sachly, quien logró influenciar en gran manera la técnica que poseo en el piano, a la maestra Natalia Avella por sus valiosas enseñanzas y a Andrés Corena por su apoyo durante toda mi carrera. Finalmente, agradezco de manera especial el amor, la comprensión y la ayuda que me ha brindado mi esposa en todo este tiempo que hemos compartido juntos así como la invaluable ayuda de mi familia en cada momento de mi vida, sin ella talvez no hubiese llegado hasta aquí.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN.....	15
1. FUNDAMENTACIÓN.....	17
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	17
1.2 OBJETIVOS.....	18
1.2.1 Objetivo General.....	18
1.2.2 Objetivos Específicos	18
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	18
1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	19
1.4.1 Etapas del proyecto.....	21
1.4.2 Recursos.....	23
2. MARCO REFERENCIAL	24
2.1 MARCO LEGAL.....	24
2.2 MARCO DE ANTECEDENTES.....	27
2.3 MARCO CONCEPTUAL.....	29
2.3.1. Recital.....	29
2.3.2. El Piano.	35
2.3.2.1. Clasificación organológica.....	35
2.3.2.2. Descripción breve del piano.....	35
2.3.2.3. Origen y evolución del piano.....	39
2.4.1. El sonido y el universo.....	43
2.4.2. La música y la conciencia.....	44
2.4.3. La música y los sentimientos.....	47

3. CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO	51
3.1 EL PIANO POLIFÓNICO	51
3.1.1 Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 1685 - Leipzig, 1750)..	54
3.1.2 Análisis del Preludio y Fuga XXI, en Si bemol mayor, BWV 866. “El clave bien temperado”, Libro I.....	58
3.2. EL PIANO LÍRICO	63
3.2.1 Felix Mendelssohn-Bartholdy (Hamburgo, 1809 – Leipzig, 1847)..	66
3.2.5 Propuesta interpretativa del Rondo Capriccioso en mi menor, Op. 14.....	67
3.3 EL PIANO ORQUESTAL.....	72
3.3.1 Modest Mussorgsky (Karevo (Pskov),1839 - San Petersburgo, 1881).....	73
3.3.2 Propuesta interpretativa de <i>Promenade</i> en Si bemol Mayor y <i>Gnomus</i> en mi bemol menor, de la obra Cuadros de una exposición.....	74
3.4 EL PIANO NACIONALISTA.....	76
3.4.1 Jesús Alberto Rey Mariño (Pamplona, 1956 – Bucaramanga, 2009).....	77
3.4.2 Análisis de la obra Dos impresiones andinas. <i>Itinerante</i> , pasillo de estudio en re mayor y <i>Virtual</i> bambuco en fa menor.	78
4. RECOMENDACIONES PARA EL MONTAJE.....	83
5. CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA.....	87
ANEXOS	90

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Partes del piano	36
Figura 2. Mecanismo del Piano	37
Figura 3. Registro del Piano	38
Figura 4. Inicio preludio XXI	59
Figura 5. Exposición en la Fuga XXI (Compases 1-16)	60
Figura 6. Desarrollo de la fuga XXI (Compases 17-36).....	61
Figura 7. Reexposición de la fuga XXI, BWV 866 (compases 37 hasta el final)	62
Figura 8. Inicio de la sección <i>Andante</i> del <i>Rondo Capriccioso</i>	68
Figura 9. Inicio del <i>Rondo</i> (sección A y B).....	70

LISTA DE TABLAS

	pág.
Tabla 1. Análisis formal del Preludio XXI, BWV 866	59
Tabla 2. Análisis formal de la fuga XXI, BWV 866.....	63
Tabla 3. Análisis formal de la sección ANDANTE	69
Tabla 4. Análisis formal de la sección RONDÒ	72
Tabla 5. Análisis formal de <i>Promenade</i>	75
Tabla 6. Análisis formal de <i>Gnomus</i>	76
Tabla 7. Análisis formal de la obra <i>Itinerante</i> . Estudio del pasillo	80
Tabla 8. Análisis formal de la obra <i>Virtual</i>	82

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. <i>Preludio y fuga XXI, BWV 866</i>	90
Anexo B. Partitura de la obra <i>Rondo Capriccioso, Op. 14</i>	94
Anexo C. Partitura de <i>Promenade y Gnomus</i> de la obra <i>Cuadros de una exposición</i>	105
Anexo D. Partitura de la obra <i>Dos impresiones andinas</i>	111

PRÓLOGO

Este proyecto se gesta debido a la necesidad de mostrar al público un panorama más amplio del que ha estado acostumbrado a percibir en la música instrumental. Cuando de alguna manera una persona aprecia un fragmento musical, en ese mismo instante puede llegar a experimentar una desconexión con la realidad que le rodea ante la belleza y complejidad de ciertas sonoridades. Estas sonoridades cumplen ciertas leyes que se encuentran en la naturaleza, han sido teorizadas durante siglos, con el fin de sumergir al oyente en un mundo sonoro que influye en el estado de ánimo. Toda persona es afectada de manera inconsciente por los beneficios de la música, es por esto que proporcionarle al público un acercamiento al pensamiento del compositor, a su obra, su estilo, la razón de ser de la obra, su contexto y sus repercusiones, es más significativo que ofrecer datos históricos, organológicos y analíticos que solo entiende una persona que como mínimo ha efectuado un proceso educativo de varios años en el instrumento.

El autor se propuso ahondar sobre este tema, sobre el cual concluyó, a partir de su experiencia como docente del instrumento, que el público no erudito comprendería mejor la música erudita desde su labor como docente mediador, a partir de su relación con la música de piano y su relación con la música en general. Seguidamente, con la ayuda de la maestra Natalia Avella se llevó a cabo una valoración de sus habilidades técnicas e interpretativas para realizar un recital didáctico, seguido de una identificación de las obras de las facetas del recital, con el fin de realizar una búsqueda de la literatura que relacione cada una de las cuatro facetas del piano con el pensamiento de la época en la cual fueron concebidas y finalmente hacer el montaje del repertorio seleccionado, de acuerdo con aspectos técnicos e interpretativos acordes con el estilo compositivo de cada obra, con el cual coloca en práctica lo aprendido en su carrera de Licenciatura en Música de la UIS.

RESUMEN

TÍTULO:

RECITAL DIDÁCTICO: CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO*.

AUTOR:

LÓPEZ PORRAS, LEONARDO FABIO**.

PALABRAS CLAVES:

Recital didáctico, Piano, facetas del piano, recursos lingüísticos, aspectos interpretativos.

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo de grado tiene como propósito general presentar un recital didáctico en el cual se expone una visión general de cuatro facetas del piano manifestadas en determinadas líneas de desarrollo compositivo e interpretativo.

En cuanto a la metodología, se han planteado seis etapas que fueron: Identificación del perfil del proyecto, identificación de las obras, búsqueda de la literatura, montaje del repertorio seleccionado, etapa de ensamble de la competencia comunicativa con la competencia interpretativo-musical y sustentación.

También se ofrece una visión estética, histórica y social de las cuatro facetas interpretativas de la literatura pianística que se exponen en el documento. Éstas comprenden básicamente algunos apuntes sobre el estilo compositivo propio de la época en la cual fue escrita la obra, datos biográficos sobre el autor y una apreciación objetiva de la pieza musical con el fin de ilustrar el funcionamiento de ciertos aspectos estético-musicales en cada una de las obras.

A lo largo de este trabajo se establece el procedimiento a seguir de un recital didáctico en el cual se empleen recursos lingüísticos como analogías y metáforas entre la música y el pensamiento humano. Esta labor mediadora es la que permite despertar en el público no conocedor de la música erudita un interés significativo hacia la literatura pianística.

El presente documento junto con su sustentación pretende generar espacios para la reflexión y la libre expresión de opiniones tanto en el público no conocedor de la música erudita como el público conocedor a partir de un enfoque práctico donde el resultado del estudio de varios años, como estudiante en la carrera de licenciatura en música de la UIS fue fundamental durante todo el proceso de elaboración del recital didáctico.

*Proyecto de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Directora: Natalia Avella Ramírez.

ABSTRACT

TITLE:

DIDACTIC RECITAL: FOUR PERFORMANCE FACETS OF PIANO*.

AUTHOR:

LEONARDO FABIO LÓPEZ PORRAS**.

KEYWORDS:

Didactic recital, Piano, Piano facets, linguistic resources, interpretive aspects.

DESCRIPTION:

The general purpose of this degree project is to present a piano recital offering an overview of four different compositional and performing styles.

In regards to the methodology, six stages have been raised, they are: The project profile identification as well as the identification of the musical pieces, the search of literature, selecting and set up the musical repertoire, the communicative competence ensemble with the musical interpretative competence and the project support.

Also, it is intended to show an esthetic, historical and social vision four pianistic literature facets which are included on this project. Basically, there are some notes about the compositional style that belongs to that epoch when it was written, as well as biographical information about the author, and an objective appreciation of the musical piece in order to expose how some musical esthetic aspects function in every musical work.

Along this work, it is given the procedure of a didactical recital in which some linguistic resources are used such as analogies and metaphors between music and human thinking. This mediating role really allows the listener who does not know about the scholarly music, now to get interested in the pianistic literature.

This document has the purpose of not only supporting a paper but also creating spaces for reflection and expressing opinions freely; it means, for both, the public not familiar with the classical music and the knower. All of this, from a practical approach due to the result of several years of being student of bachelor degree in Music at UIS; this process has been crucial as well as the building process of the didactic recital.

*Degree Project

**Faculty of Human Sciences. Bachelor of Music School. Directress: Natalia Avella Ramírez.

INTRODUCCIÓN

Ofrecer un amplio panorama sobre las obras que interpreta el autor en el recital didáctico, como secuencia de un proyecto configurado en torno a externalidades musicales, implica la reconstrucción de eventos singulares que puedan dar orientación al espectador acerca del contexto y los conocimientos que se requieren para proyectar una interpretación honesta del pensamiento del autor de cada obra.

De igual modo, se hace necesario vincular un esfuerzo interdisciplinar en el cual la historia, la estética y el análisis musical cumplen una función decisiva en aras de asignar valores habituales al producto de nuestra civilización. Es por ello que el autor ha recurrido a fundamentar cada interpretación sobre el contenido externo de cada obra en autores de prestigio internacional como lo fue el italiano Enrico Fubini, quien revela a la humanidad una estructurada cultura musical al tiempo que reconstruye grandes líneas de pensamiento multiforme del fenómeno musical, invaluable labor que proyecta en su libro *“La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”*.

También se establece una disertación objetiva acerca de la función que desempeña el sonido en el universo, así como del transfondo que existe en el estudio del sonido como objeto de conocimiento a partir de pensadores decisivos en la historia de la música, quienes fueron desarrollando críticas asertivas en temas como la armonía y ornamentación musical, el cultivo e innovación de tendencias morfológicas.

A pesar de que hayan pasado varios siglos después de que los grandes autores de cada una de las obras hubiesen proyectado a la humanidad el resultado de su profunda relación con el lenguaje musical, hoy se conoce con mayor profundidad

el panorama socio-cultural al cual pertenecieron, debido a que el conocimiento objetivo es un espejo que se repliega sobre sí mismo, permitiéndonos comprender con mayor exactitud su génesis. En otras palabras, de la misma manera en que conocemos la edad de un pino o un sauce por la forma y tamaño de sus ramas así mismo la cultura humana puede ser entendida como un patrón de crecimiento, una ramificación de acción artística, intelectual y política.

Este trabajo de grado está dividido en tres capítulos, que estructuran el proceso de una investigación tanto compleja como apasionante. La organización de este trabajo es de la siguiente manera:

Capítulo 1: Presenta la fundamentación de la tesis que está compuesta por la delimitación del problema, los objetivos, su justificación y aspectos metodológicos.

Capítulo 2: Contiene el marco referencial; este comprende los antecedentes, el marco legal, el origen de conceptos como recital, recital didáctico, interpretación y datos relevantes sobre el origen y la evolución del piano. Este capítulo finaliza con una disertación a cerca de el arte musical como reflejo de la realidad.

Capítulo 3: Se presenta el componente discursivo del recital didáctico.

Por último, se presentan las conclusiones y las recomendaciones para el montaje con el fin de orientar una metodología para quienes deseen replicar el recital didáctico presente.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Existe la necesidad de mostrar al público un panorama más amplio del recital didáctico de piano, con el fin de invitar al ciudadano mayor de edad, que probablemente conozca muy poco sobre la música clásica, a tener un acercamiento significativo que eventualmente lo lleve a reflexionar acerca de su posición frente a la música erudita.

También existe la necesidad de exponer en un concierto didáctico determinados factores que influyen en la formación del discurso musical y la búsqueda de sus equivalentes, en relación al discurso lingüístico aplicado a cuatro facetas de la literatura pianística.

Problema Principal

¿Cómo se presenta un recital didáctico que exponga una visión general de cuatro facetas del piano, manifestadas en determinadas líneas de desarrollo compositivo e interpretativo?

Problemas Específicos

¿Cuál es el proceso metodológico a seguir en un recital didáctico, en el cual se empleen recursos lingüísticos como analogías y metáforas, que otorguen mayor significatividad al mismo?

¿Cuáles son los aspectos interpretativos y compositivos propios de cada faceta en las obras que se interpretarán en el recital?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General

Presentar un recital didáctico en el cual se exponga una visión general de cuatro facetas del piano, manifestadas en determinadas líneas de desarrollo compositivo e interpretativo.

1.2.2 Objetivos Específicos

1. Establecer el proceso metodológico a seguir en un recital didáctico, en el cual no solo se divulguen algunos recursos propios del instrumento, sino también se empleen recursos lingüísticos como analogías y metáforas que otorguen mayor significatividad al recital.
2. Establecer relaciones entre las obras musicales a interpretar en el recital didáctico y las líneas del pensamiento representativas de cada periodo a las cuales pertenecen: el barroco, el romanticismo y el nacionalismo.
3. Identificar aspectos interpretativos y compositivos propios de cada faceta propuesta en las obras a interpretar.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La música posee rasgos que configuran su naturaleza semiótica, esto se evidencia en su capacidad para evocar sentimientos que nos transportan hacia un mundo de sensaciones, permitiéndonos experimentar estados de serenidad, exuberancia, pesar, triunfo, furor y sosiego. Es esta naturaleza de evocar sentimientos la que permite al oyente no músico tener un determinado acercamiento a la música instrumental.

Precisamente la gran mayoría de los compositores durante toda la historia de la humanidad han tomado como punto de referencia esta naturaleza del discurso musical para relacionar su música con el pensamiento característico de la época en la cual vivieron. Fue así como eclosionaron estilos compositivos cada vez que una nueva filosofía de vida era aceptada en determinada sociedad.

En consecuencia, a lo largo de este trabajo se establecerá el procedimiento a seguir en un recital didáctico, en el cual se empleen recursos lingüísticos como analogías y metáforas entre la música y el pensamiento humano. Esta labor mediadora es la que permite despertar en el público no conocedor de la música erudita un interés significativo hacia la literatura pianística erudita.

De esta manera, se expondrán determinados factores que influyen en la formación del discurso musical y la búsqueda de sus equivalentes en relación al discurso lingüístico tomando como referencia cuatro facetas interpretativas del piano:

- 1) El piano polifónico
- 2) El piano lírico
- 3) El piano orquestal
- 4) El piano nacionalista

1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

La elaboración de un recital didáctico de piano exige un desarrollo técnico y a la vez crítico. Este desarrollo técnico se define como el conjunto de herramientas que se obtienen a partir de una exploración objetiva por parte del intérprete, que tiene como finalidad conocer a profundidad el funcionamiento del sistema motriz en la elaboración del sonido, en aras de lograr la sonoridad requerida por el estilo del autor de la obra a interpretar.

Esta exploración objetiva, realizada por el pianista desde de que inició su proceso de aprendizaje gracias a la labor mediadora de sus profesores y maestros en el instrumento, implica numerosos aspectos como la posición corporal, el armado de la mano, los tipos de ataque*, la manera como se debe utilizar cada uno de los tipos de ataque, la articulación en cada tipo de toque, la digitación, el tempo de estudio, el control rítmico (de cada mano y las dos juntas), la lectura, la asimilación y memorización de cada uno de los aspectos anteriores aplicados a la obra que se va a interpretar, el estudio de las dinámicas, el estudio de las agógicas, la identificación de los aspectos morfológicos de la obra y la búsqueda constante de puntos de relajación al interpretar la obra¹.

Todos estos aspectos básicos pueden variar considerablemente de una obra a otra, incluso de una pequeña frase o adorno a otro. Algunos de ellos requieren un estudio íntegramente teórico, como es el caso de la lectura y del estudio de la morfología de la obra, los cuales fundamentan el desarrollo del juicio crítico.

Todos estos aspectos se irán asimilando sistemáticamente a partir de una sabia distribución del tiempo del cual dispone diariamente el instrumentista**² (sin contar las horas destinadas a la aprehensión de cada una de las herramientas de asimilación el componente teórico de una obra como es el caso de la gramática musical, la lectura y su análisis morfológico; y una imprescindible asesoría sistemática y recurrente de un pianista licenciado en pedagogía de la música.

El desarrollo crítico en la elaboración del componente discursivo del recital didáctico es un proceso cognitivo que tiene como objeto analizar la estructura, el

* Según el pianista Otto Ortmann, fundamentándose en la técnica pianística de Chopin y en estudios fisiológicos sobre el funcionamiento motriz en la producción de sonido, menciona en su obra "*The physiological Mechanics of the Piano Technique*", cinco tipos de ataques básicos en la técnica pianística: Ataque de dedo, de muñeca, de antebrazo, por rotación de antebrazo y de brazo superior (húmero).

** Virtuosos y pedagogos del piano como Chopin siempre recomendaron a sus estudiantes practicar no más de tres horas diarias de manera disciplinada. En cada sesión de entrenamiento se debe dar prioridad a la solución del problema más recurrente en el proceso de aprendizaje.

¹ Castro, M. R. Enseñanzas de un gran maestro, Vicente Scaramuzza. Buenos aires: Ossorio. 1973. pp.7-36.

² Chiantore, L. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial. 2001. p. 566.

contenido de la obra y la manera en la cual se articulan diferentes aspectos comunes a las obras que se proyectan en el recital. Este análisis proviene únicamente de procesos educativos que tienen como prioridad un enfoque teórico-práctico, el cual incluye básicamente tres factores: Fomento del desarrollo de estructuras de asimilación del objeto de estudio, acceso a contenidos y mediación de oportunidades y contextos para colocar en práctica los conocimientos.

En pocas palabras, desde un punto de vista práctico, el desarrollo crítico se define como una valoración del objeto en cuestión en la cual se utiliza, de manera inteligente, la información externa e interna del objeto en cuestión con el fin de encontrar una posición razonable y justificada sobre su contenido.

Es necesario recordar al estudiante que inicia su proceso de aprendizaje en el instrumento, que muchos de estos aspectos básicos se logran dominar algún tiempo después de haber iniciado su proceso, mientras cumpla con los dos requisitos más importantes: la asesoría sistemática y recurrente de un pianista intérprete de música erudita, licenciado y conocedor del desarrollo técnico de la interpretación pianística; y una disciplina rigurosa que le permita elaborar una rutina diaria de entrenamiento sistemático, siguiendo detalladamente sus indicaciones del profesor.

1.4.1 Etapas del proyecto. Para alcanzar el desarrollo de los objetivos específicos del presente proyecto se han planteado seis etapas:

- 1) *Identificación del perfil del proyecto:*** El proyecto inició gracias a la valoración tanto de las habilidades técnicas que posee el autor para realizar un recital didáctico como para elaborar un discurso objetivo en torno al análisis externo y teórico de cada una de las obras que se pretende mostrar en el recital. Esta valoración fue llevada a cabo por la maestra Natalia Avella, pianista internacional quien ha realizado estudios de Maestría en

Música en la prestigiosa Universidad de Augsburg, Alemania. La maestra Natalia Avella, además, ha aportado su valiosa experiencia como intérprete y pedagoga del instrumento, al proporcionarle al autor herramientas tanto para mejorar su técnica en el instrumento como para ampliar su perspectiva analítica frente a cada una de las obras.

- 2) **Identificación de las obras:** En esta etapa fue indispensable una nueva valoración, ya que todas las obras que se presentaban en el recital didáctico con el fin de demostrar cada faceta de la literatura pianística debían estar totalmente asimiladas por el autor. En esta etapa también fue de vital importancia la asesoría de la maestra Natalia Avella.
- 3) **Búsqueda de la literatura:** Ya que en el discurso se relacionó cada una de las cuatro facetas de la literatura pianística con el pensamiento estético de la época en la cual fueron concebidas, se procedió a buscar la literatura pertinente. Aquí también se buscó afianzar los conocimientos teóricos que ayudaran a ofrecer un análisis formal y externo de cada obra. Fue de vital importancia escoger literatura de autores académicos reconocidos, (historiadores, biógrafos, teóricos, filósofos, etc), con el fin de ofrecer un relato, un análisis y una apreciación musical honesta.
- 4) **Montaje del repertorio seleccionado y del discurso:** Después de tener todo el material que fundamenta el recital didáctico, el autor inició un riguroso estudio, tanto de las obras que se presentarían en el recital didáctico, como del análisis teórico que compone la competencia discursiva del recital.
- 5) **Etapa de ensamble de la competencia comunicativa con la competencia interpretativo-musical:** Se efectuó el ensamblaje final, en el cual se tiene en cuenta el tiempo del cual se dispone para efectuar el recital

didáctico (45 minutos). También el autor efectuó algunos simulacros privados, con el fin de perfeccionar los materiales didácticos como la presentación audiovisual que ayuda a dinamizar considerablemente la puesta en escena. En esta etapa se elabora el folleto que incluye la programación general del recital, los apuntes más importantes de todo lo que se va a exponer en el recital y finalmente un glosario.

6) *Sustentación:* Presentación final del recital didáctico.

1.4.2 Recursos

- ✓ Un piano
- ✓ Un computador con el software de reproducción de diapositivas Prezi
- ✓ Un video beam
- ✓ Una consola de audio
- ✓ Las respectivas líneas de alimentación y conexión de cada uno de los recursos
- ✓ Un auditorio o sala de conferencias

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO LEGAL

Las leyes y normatividades contempladas en la constitución política nacional fueron diseñadas para propiciar la paz, la justicia, la equidad, la libertad y la armonía en la población en general. Para lograr este fin el estado debe velar para que sean cumplidas por personas naturales y jurídicas independientemente de la naturaleza de sus actividades. Está previsto que su aplicación sea proporcional a las circunstancias y necesidades de cada organización particular.

Con el propósito de exponer el papel protagónico que desempeña la educación artística en aras de construir una sociedad sensible a las actividades culturales y a sus beneficios a nivel individual y colectivo, papel que le otorgan las instancias jurídicas de la nación a la educación artística; así como exponer las bases jurídicas que soportan la realización del presente proyecto se presenta la siguiente normatividad:

Según la Declaración Universal de los Derechos Humanos:

ARTÍCULO 19: Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitaciones de fronteras, por cualquier medio de expresión.

ARTÍCULO 29: Toda persona tiene deberes respecto a la comunidad, puesto que solo en ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad.

ARTÍCULO 67: “Cada mujer, hombre, joven y niño o niña tienen el derecho a la educación integral, capacitación e información; así como a otros derechos

humanos fundamentales para la realización plena de su derecho a la educación. El derecho de todas las personas a la educación integral se encuentra establecido en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, Pactos Internacionales, la Convención de los Derechos del Niño y otros tratados y declaraciones internacionales; todas éstas forman parte de herramientas poderosas que deben ser puestas en marcha para el goce del derecho a la educación para todos”.

El Derecho a la Educación tiene cuatro características esenciales:

1) Disponibilidad: Debe haber escuelas o instituciones educativas que cubran la totalidad de la población.

2) Aceptabilidad: los programas de estudio tienen que ser adecuados culturalmente y de buena calidad, aceptables por los titulares del derecho: alumnos y padres.

3) Adaptabilidad: esto significa que los programas deben adecuarse a los cambios de la sociedad.

4) Accesibilidad: no se puede prohibir el acceso a la educación ya sea por color de piel o religión que ejerza o por razones culturales o físicas.

Según, la Constitución Política de Colombia:

En el título II de los derechos, las garantías y los deberes contemplados en el Capítulo uno, de los derechos fundamentales:

ARTÍCULO 27. El Estado garantiza las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra.

En el título II de los derechos, las garantías y los deberes contemplados en el capítulo 2. de los derechos sociales, económicos y culturales:

ARTÍCULO 67. La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social: con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura.

La educación formará al colombiano en el respeto a los derechos humanos, a la paz y a la democracia; y en la práctica del trabajo y la recreación, para el mejoramiento cultural, científico, tecnológico y para la protección del ambiente.

El Estado, la sociedad y la familia son responsables de la educación, que será obligatoria entre los cinco y los quince años de edad y que comprenderá como mínimo, un año de preescolar y nueve de educación básica.

La educación será gratuita en las instituciones del Estado, sin perjuicio del cobro de derechos académicos a quienes puedan sufragarlos.

Corresponde al Estado regular y ejercer la suprema inspección y vigilancia de la educación con el fin de velar por su calidad, por el cumplimiento de sus fines y por la mejor formación moral, intelectual y física de los educandos; garantizar el adecuado cubrimiento del servicio y asegurar a los menores las condiciones necesarias para su acceso y permanencia en el sistema educativo.

ARTÍCULO 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El

Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

ARTÍCULO 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Según el Consejo Superior de la Universidad Industrial de Santander:

Mediante el Acuerdo 004 de 2007, que modifica el reglamento estudiantil de Pregrado en su Título V Capítulo IX, estipula un nuevo marco normativo para la realización “Del Trabajo de Grado”, para algunas de sus carreras académicas. En este acuerdo se establece como requisito para la obtención del título profesional la realización, por parte del estudiante, de un trabajo especial que se denomina “Trabajo de Grado”. Este trabajo brinda al estudiante la oportunidad de realizar un ejercicio de análisis y aplicación de los conocimientos, habilidades y valores adquiridos durante su proceso de formación, además de proponer aportes o alternativas de solución a problemas o necesidades de la región o el país³.

2.2 MARCO DE ANTECEDENTES

Desde el segundo semestre de 2009 hasta el primer semestre de 2014 más de siete colegas han realizado recitales con fines didácticos en sus proyectos de grado, organizados cada uno de ellos de manera similar al presente proyecto, con cierta inclinación hacia determinados aspectos de la música, por ejemplo, alguno

³ CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Acuerdo no. 004 de 2007. (Febrero 12). Por el cual se modifica el Reglamento Académico Estudiantil de Pregrado, en su Título V, Capítulo IX .

se inclina hacia la organología, hacia la historia de la música, hacia el análisis compositivo, etc. Algunos de ellos fueron los siguientes:

Uno de los más recientes fue el trabajo de grado RECITAL DIDÁCTICO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, COMO HERRAMIENTA DE DIVULGACIÓN SOCIO-CULTURAL EN BUCARAMANGA, del licenciado en música Erwin Leonardo Parra, quien realizó un recital didáctico centrado en las cualidades expresivas de instrumentos de percusión como el timbal sinfónico, la caja clara y la marimba. En este proyecto el autor también expuso el origen y la evolución de dichos instrumentos.

El proyecto de grado RECITAL COMO HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN, DIVULGACIÓN Y MOTIVACIÓN PARA EL ESTUDIO Y EJECUCIÓN DEL CORNO FRANCÉS EN BUCARAMANGA, del licenciado Jesús David Quiñónez Carvajal consistió en la realización de tres recitales didácticos en dos colegios de la ciudad y la sustentación final en uno de los auditorios de la UIS. Su trabajo consistió, principalmente, en ofrecer un acercamiento significativo hacia la organología del instrumento, su historia y su evolución, así como el de ofrecer las cualidades expresivas del instrumento.

Otros proyectos incluyeron un recital didáctico en su proceso de elaboración. Aunque el objetivo general del trabajo ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA IMPROVISACIÓN DE INSTRUMENTOS MELÓDICOS EN EL JAZZ, del licenciado William Fabián Moyano, consistió esencialmente en ofrecer una propuesta pedagógica que incentive a la enseñanza básica de la improvisación en el Jazz, la sustentación final que realizó de este trabajo consistió en un recital en el cual expuso aspectos históricos y compositivos del género de una manera didáctica.

Otros proyectos fueron concebidos esencialmente como recitales de piano por pianistas que mantuvieron una actitud pedagógica en cada uno de sus documentos; estos fueron los pianistas: Carlos Andrés Corena Perea, cuyo título de proyecto fue “MÚSICA PIANÍSTICA, HERENCIA ROMÁNTICA. RECITAL DE PIANO” y Andrea Buitrago Quiñónez con su proyecto: “RECITAL DE PIANO: ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA SOBRE SEIS ESTILOS MUSICALES”.

El proyecto del pianista Andrés Corena se fundamentó en uno de los periodos mas significativos de la literatura pianística, el romanticismo. Fue durante la eclosión y desarrollo de tal estilo artístico donde se reflejan cambios sustanciales en la manera de ver la música de los intérpretes más destacados de ese momento histórico. A través del recital, el intérprete retrata los estilos, sonidos y alcances de pianistas como Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin y Debussy, plasmaron en la literatura del piano.

El trabajo de grado de la pianista Andrea Buitrago fue construido bajo las experiencias alcanzadas en el proceso de realización del recital de grado, abordando como tema central, los estudios funcionales de la técnica pianística que se aplicaron para el desarrollo de las obras dentro de seis estilos musicales; el barroco, el clasicismo, el romanticismo, el expresionismo, la música moderna y el nacionalismo.

2.3 BREVE HISTORIA DEL RECITAL Y DEL RECITAL DIDÁCTICO

Desde 1672, año en que el concierto de música erudita deja de ser exclusivo para las cortes del antiguo régimen, hasta 1839, año en el cual Franz Liszt (1811-1886) ofrece el primer concierto de música de un solo género, el concierto musical tuvo casi la misma programación, se presentaban diversos formatos, entre los cuales se encontraban duetos instrumentales, sinfonías, una coral, un solista, canciones

populares, etc. Esta programación debía tener una duración aproximada de tres horas. Ningún músico logró desmitificar la ecléctica programación del concierto público hasta finales del siglo XIX⁴.

Fue necesario el movimiento virtuosístico que inspiró el periodo tardío de Beethoven, iniciado por grandes virtuosos como Niccoló Paganini (1782-1840), para cautivar a todas las esferas sociales hacia el disfrute del desplique técnico del solista. Franz Liszt no fue ajeno a la necesidad de cambiar el paradigma del concierto, para transformarlo en una actividad que la disfrutara la razón antes que el instintivo visceral. Fue por esta razón que, desde sus inicios como concertista virtuoso, llamó a sus conciertos *soliloquios* (reflexión en voz alta), término que reemplazó por recital después de escuchar un comentario por parte del público que le escuchaba asombrado⁵.

El recital didáctico nace a partir de la necesidad de aculturar las conciencias grandes y pequeñas acerca de la manera como se debería apreciar la música erudita, además de algún otro aspecto musical en particular. Aunque probablemente ya se habían realizado recitales con fines pedagógicos en alguna que otra ocasión, esta clase de recitales fue llevado a cabo magistralmente por eruditos del siglo XX como Carl Orff, a quien se le debe honrar por su extensa producción pedagógica diseñada especialmente para niños de muy corta edad. Actualmente, son famosos los conciertos didácticos de Leonard Bernstein, quien fue pionero en la materia cuando en los años cincuenta, con la orquesta Filarmónica de Nueva York, comenzó a realizar los Conciertos para jóvenes, que eran retransmitidos, por televisión, para todos los Estados Unidos.

Ofrecer una fecha en la cual se haya realizado el primer recital con fines didácticos desde 1886, año en el cual adquiere su forma actual el departamento de

⁴ Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. pp. 544-546.

⁵ Cortázar, I. Historia de los grandes compositores clásicos Tomo IV. Barcelona: Olimpo. 1993. Pp 213-228.

Santander, implica una labor investigativa muy compleja ya que no se tienen registros sino de algunos datos históricos relevantes a nivel socio-político. Los primeros registros históricos del departamento a nivel musical se encuentran plasmados en las obras de literatos colombianos como, Pedro Gómez Valderrama(1923-1992) quien comenta en su novela "*La otra raya del tigre*"(1977) la manera como los comerciantes provenientes de Alemania, Dinamarca y otros países europeos traían entre sus enceres pianos europeos transportados a lomo de mula desde el valle del río Grande de la Magdalena, luego de un viaje por mar desde Europa hasta los puertos del Caribe colombiano.

En Cien años de soledad, Gabriel García Márquez nos relata "el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola. La llevaron a pedazos, empacada en varios cajones ... la casa importadora envió por su cuenta un experto italiano, Pietro Crespi, para que armara y afinara la pianola" (...). Al cobijo de las modas de los inmigrantes europeos que llegaron a Bucaramanga, los pianos se encontraron en la salas de las villas de las familias pudientes de Bucaramanga, San Gil, Socorro y Barichara.

Hasta bien entrado el siglo XX, las señoritas amenizaban las tardes de visita, con melodías aprendidas de oído o en clases con maestros particulares, en veladas por lo general familiares o para un pequeño grupo de personas que habitualmente asistían a estos eventos de "música de salón". Algunas de las jóvenes lograban adelantar estudios que incluían en el currículo estudios de piano o clavicordio: "El diploma que la acreditaba (a Meme) como concertista de clavicordio fue ratificado por el virtuosismo con el que ejecutó temas populares del siglo XVII". En su mayoría mujeres, las pianistas "seguía(n) ofreciendo conciertos en bazares eclesiásticos y veladas escolares" o en la época navideña. Estas actividades enriquecieron la

tradición musical santandereana, tradición que dio al país uno de los más insignes compositores de música para piano, el maestro nacido en Gámbita Luis Antonio Calvo (1882-1945), y uno de los más recordados intérpretes, Oriol Rangel(1916-1977)⁶.

Estos fueron los inicios del legado pianístico creado y promovido por pianistas de la región. En 1984, se dá inicio al Festival Internacional de Piano, uno de los proyectos culturales más relevantes del país. Desde sus inicios este festival tuvo como objetivo enriquecer la cultura de la región a partir socialización y la puesta en escena del lenguaje propio de la música para piano. La programación de este festival, cada año, durante los meses de agosto y septiembre, convoca a la ciudadanía en general a participar de una experiencia única con la música erudita y popular interpretada por pianistas reconocidos a nivel internacional. Es importante resaltar que estos pianistas invitados también se han preocupado por ofrecer talleres de técnica interpretativa en el instrumento, algunos de ellos, incluso durante sus recitales, llegan a ofrecer detalles sobre las particularidades del programa que presentan. A partir del año 2003, se celebró el primer Festival Infantil de Piano en el marco de la realización del Festival Internacional el cual impulsa hasta hoy la labor docente y los procesos de aprendizaje en los niños y jóvenes de la región.

Como se mencionó en el marco de antecedentes, el programa de Licenciatura en Música de la misma universidad también ha desempeñado un papel importante en la historia de los recitales con fines didácticos en el departamento de Santander. Después de aprobarse el proyecto que dio inicio a la labor educativa que ha estado efectuando la Escuela de artes de la UIS con el programa de Licenciatura en Música, más de nueve colegas han realizado recitales didácticos en diferentes instrumentos organizados de manera similar al presente proyecto.

⁶ Dirección cultural de la Universidad Industrial de Santander. Festival internacional de piano [en línea]. (s.f.). [Citado el 10 de Agosto de 2014] . p. 2. Disponible en: <http://cultural.uis.edu.co/piano.php>

2.4 INTERPRETACIÓN

Según la Real Academia Española, el término interpretar significa explicar, declarar o expresar el sentido de algo. Todo concepto o acción que haga uso de algún sistema de lenguaje es propenso a ser interpretado, por esta razón este término es utilizado en filosofía, derecho, sociología, lenguas extranjeras y las artes en general.

En el argot artístico, interpretar implica básicamente expresar las intenciones estéticas que el autor plasmó en su obra. En este sentido, sólo una persona que conoce a profundidad el lenguaje particular del arte del cual hace uso la obra artística (sea pictórico, poético, teatral, musical, etc) puede llevar a cabo una interpretación honesta de ella.

Conocer a profundidad el lenguaje musical en aras de ofrecer una buena interpretación implica, como mínimo, tener un dominio técnico de las distintas cualidades expresivas del instrumento, es decir, de las distintas clases de articulaciones (legato, non legato, portato, staccato, etc), dominio de escalas, arpeggios, ornamentaciones, etc; conocer y replicar las características tímbricas de los instrumentos en los cuales el autor se inspiró, hacer uso de una partitura que ofrezca el “texto” original del autor y conocer los usos gramaticales y sintácticos utilizados por el autor⁷.

Por otra parte, la rama de la filosofía que estudia la esencia y los principios de la belleza, la estética, ofrece una interpretación verbal y un análisis filosófico de las obras artísticas en general. Esta interpretación que hace la estética sobre la obra de arte es una interpretación externa de la obra, la cual juzga desde aspectos como la variedad de la “excitación emocional” que reviste el contenido de la obra de

⁷ Dart, T. La interpretación de la música. Madrid: Mínimo tránsito. 2002. pp. 21-30

arte hasta aspectos complejos como la magnitud del mensaje de la obra de arte desde la óptica de la teoría basada en sistemas cibernéticos: La Teoría de la Información⁸.

Aunque no es el objetivo de este recital didáctico presentar interpretaciones o análisis filosóficos, sí contiene las ideas centrales sobre interpretaciones realizadas por reconocidos filósofos que le han otorgado al arte musical un lugar importante en sus sistemas filosóficos, por ejemplo, en la página 58 se hace referneca a los planteamientos centrales sobre este tema elaborados por Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Arthur Schopenhauer.

Según estas tesis, toda obra musical erudita se considera un lenguaje cerrado, un sistema orgánico, autosuficiente; en ella opera un lenguaje expresivo, inefable, desprovisto de traducción, cuyo sentido es inmanente a la obra en sí, por tanto, no refleja simplemente un estado psicológico del autor, sino más bien una unidad cerrada de sentido donde confluyen diversas intensiones de orden psicológico⁹.

Finalmente, dado que la obra de arte es un sistema orgánico desprovisto de una traducción concreta, la interpretación subjetiva cumple un lugar importante a la hora de valorar una obra artística. El presente recital también ofrece interpretaciones subjetivas del autor del proyecto al ofrecer su punto de vista, por ejemplo, de lo que la obra *Rondo Capriccioso* Op.14 de Felix Mendelssohn puede llegar a evocar. De este tipo de interprtación también hace alusión el adjetivo “intepretativas” contemplado en el título del presente recital didáctico.

⁸ Gennari, M. La educación estética: arte y literatura. Barcelona: Paidos. 1997. pp. 113-126.

⁹ Fubini, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música. 2005. p. 376.

2.5 EL PIANO

(Italiano: Pianoforte; Inglés: Piano; Alemán: Klavier; Francés: Piano.) El piano se ha constituido a través de los últimos 250 años en un instrumento indispensable en innumerables espacios destinados al deleite del intelecto. Siendo las cualidades expresivas del piano uno de los temas centrales de este trabajo a continuación se exponen aspectos generales pertinentes al instrumento.

2.5.1. Clasificación organológica. Según la clasificación organológica Sachs-Horbonstel propuesta por los musicólogos Curt Sachs y Erich Moritz von Horbonstel en 1914, el piano es un instrumento cordófono que pertenece a la familia de las cítaras, percutidas a partir de un complejo mecanismo de tecla manual¹⁰.

2.5.2. Descripción breve del piano. Un piano de concierto actual está constituido de varios tipos de madera: roble, peral, carpino y nogal, entre otros, además de poseer más de 3000 piezas manufacturadas que influyen en la producción del sonido. Estos son los elementos básicos que hacen parte del piano de cola:

Bastidor (arpa) en hierro fundido, para soportar una tensión aproximada de 25 toneladas del clavijero sobre las cuerdas.

Tabla armónica en madera de abeto, para amplificar el sonido generado en las cuerdas gracias a la transmisión de las ondas sonoras provocada por el puente.

¹⁰ Arce, J. P. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Revista musical chilena. vol.67 no.219 Santiago. 2013. [Citado el 12 de Julio de 2014]. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902013000100003&script=sci_arttext

Figura 1. Partes del piano



Fuente: <http://www.pianos-afinador.com/?page%20id=1660>

Puente, especie de cejilla de gran tamaño sobre la tapa armónica para transmitir a ésta las vibraciones de las cuerdas.

Caja de resonancia laminada en arce o caoba, que conforma toda la parte externa del piano y además tiene la función de amplificar el sonido.

Teclas en madera con revestimientos blancos o negros 20 cm de longitud.

Mecanismos de escape y **doble escape**, decenas de piezas fabricadas en cobre, madera, fieltro y piel, que permiten que el martillo vuelva rápidamente a su posición inicial después de que golpea la cuerda, además de permitir la vibración de la cuerda mientras la tecla se encuentra presionada.

Un **martillo** para cada tecla hecho en madera de caoba y recubierto de fieltro.

Figura 2. Mecanismo del Piano



Fuente: <http://museovirtual.csic.es/salas/acustica/sonido2/f11.htm>

Tres **pedales**, cuyo mecanismo está construido en acero y madera. El pedal izquierdo (“una corda”, “celestes” o “de expresión”), desplaza los macillos de modo que golpeen solo una o dos cuerdas con el fin de producir un sonido más delicado; el pedal central (“tonal”) prolonga únicamente el sonido de las teclas que están presionadas en el mismo momento en que se acciona, y el pedal derecho (“sostenido” o pedal “fuerte”) levanta los apagadores, prolongando de esta manera el sonido de todas las cuerdas. En el piano vertical el pedal central normalmente desempeña la función de “sordina” que precisamente ensordece total o considerablemente las cuerdas.

Dos o tres **cuerdas** de acero para cada tecla. Pueden ser sencillas o entorchadas en cobre y otra sencilla, dependiendo del registro en que se encuentren.

Apagadores, almohadillas de fieltro montadas sobre una pieza de madera, cuya función es apagar el sonido cuando la tecla es liberada por el dedo.

Clavijero, base de madera maciza en la parte superior del bastidor, donde se ubican las clavijas, una especie de tornillo de donde se sujetan y tensionan las cuerdas.

El registro del Piano de concierto abarca desde el la de la subcontraoctava hasta el do de la quinta octava:

Figura 3. Registro del Piano

The diagram illustrates the piano register across five octaves, divided into three sections:

- Subcontraoctava (Sub-octave):** Shows the notes LA and SI in the bass clef.
- Contraoctava (Contra-octave):** Shows the notes DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI in the bass clef.
- Gran octava (Great octave):** Shows the notes DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI in the bass clef.
- Pequeña octava (Small octave):** Shows the notes do, re, mi, fa, sol, la, si in the treble clef.
- Octava prima (First octave):** Shows the notes do¹, re¹, mi¹, fa¹, sol¹, la¹, si¹ in the treble clef.
- Octava segunda (Second octave):** Shows the notes do², re², mi², fa², sol², la², si² in the treble clef.
- Octava tercera (Third octave):** Shows the notes do³, re³, mi³, fa³, sol³, la³, si³ in the treble clef.
- Octava cuarta (Fourth octave):** Shows the notes do⁴, re⁴, mi⁴, fa⁴, sol⁴, la⁴, si⁴, do⁵ in the treble clef.

Fuente: Grabner, 2001, p. 37.

Desde que **Bartolomeo Cristofori** inventó en 1695 el primer prototipo del instrumento que hoy conocemos como piano, los luthiers de este instrumento los han fabricado de diversas formas y tamaños. Los más usuales en la actualidad son:

Piano de cola: Las cuerdas se extienden de manera horizontal, paralelas al teclado; el extremo contrario al teclado termina en un pronunciado estrecho a manera de cola. De acuerdo a su longitud se clasifican en: piano Baby grand o

Mignon (hasta 130 cm), cuarto de cola (130 a 190 cm), media cola (190 a 225 cm), tres cuartos de cola (225 a 255 cm) y gran cola o de concierto (a partir de 255 cm).

Piano vertical: Las cuerdas se encuentran de manera perpendicular respecto a las teclas. Según su altitud se clasifican así: espineta (hasta 100 cm), consola (100 a 110 cm), de estudio (110 a 120 cm), profesional (120 a 130 cm) y grandes (a partir de 130 cm).

2.5.3. Origen y evolución del piano. El instrumento que da origen a la línea evolutiva del piano es la cítara, que aparece durante la edad de bronce (año 3000 a.C.)¹¹. Al igual que en el piano, la cítara sigue el mismo principio acústico en el cual el sonido es propagado a partir de la caja de resonancia sobre la cual se encuentran tendidas todas las cuerdas, sin necesidad de modificar su altura a partir de un mástil como el laúd antiguo. Se diferencia del arpa y la lira, ya que éstos tienen su caja de resonancia a un extremo de las cuerdas. Hasta la edad media surgieron cientos de instrumentos similares a la cítara. Un ejemplo de ellos es el salterio, un instrumento portátil clave en la tradición judía.

Durante la edad media, las escuelas monásticas incluían en sus oficios litúrgicos varios instrumentos cordónofos, como el salterio pinzado mediante púas y el dulcemel percutido, a los cuales le fueron añadiendo mecanismos con teclado originándose así la primera simiente directa del piano: el dulcemel, el virginal, la espineta, el clavicordio y el clave. Los dos últimos tienen su aparición en el año 1360 y 1440 respectivamente¹². El sonido del clavicordio se produce por una percusión tangencial de las cuerdas provocado por púas de metal, mientras que en el clave la cuerda es accionada por un movimiento pinzado (transversal) provocado por una púa de pluma de ganso, de cuervo o cóndor, llamada plectro. Es por esto que el clavicordio es considerado el predecesor directo del piano.

¹¹ Randel, D. M. Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza editorial. 1997. p 250.

¹² Tranchefort, F.R. Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial. 1996. p. 196.

El luter de violines y clavicordios veneciano Bartolomeo Cristofori (1655-1732) fue llamado a la corte del Duque de Toscana (Italia), Fernando II de Médici, quien le ofrece el cargo de luter oficial de la corte, a cargo de operaciones de mantenimiento, fabricación e invención de instrumentos de cuerda y teclado. Bajo este mecenazgo, Cristofori diseña en 1690 un novedoso instrumento con un mecanismo de escape, empleando martillos recubiertos de cuero y cuerdas hechas de vísceras de animal (como todos los instrumentos de cuerda de la época), llamando a este nuevo instrumento “*gravicembalo col piano e forte*”, que traduce “*clave con suave y fuerte*”. Este ingenioso mecanismo permitía que los martillos percutieran perpendicularmente las cuerdas con una intensidad relativa a aquella con que se pulsaba la tecla, además de permitirle al intérprete una duración de sonido a su gusto. Años más tarde su nombre sería reemplazado por el de “*fortepiano*”.

Los músicos de la primera mitad del siglo XVIII realmente anhelaban el perfeccionamiento del fortepiano, ya que era el instrumento más apropiado para conquistar nuevas fronteras estilísticas. Un compositor que da fe de esta expectativa por partes de los grandes compositores e instrumentistas de la época es Francois Couperin en un comentario que hizo en 1713:

“El clave es perfecto en relación con su registro y brillante por sí mismo, pero como no pueden graduarse ni disminuirse sus sonidos, le estaré eternamente agradecido a aquellos que con infinitas penalidades y guiados por el gusto tengan éxito a la hora de conseguir que este instrumento cuente con capacidades expresivas”¹³.

En ese mismo año instrumentistas como Pantaleon Hebenstreit (1669-1750) eran populares en toda Europa con interpretaciones virtuosísticas en un sofisticado

¹³ Randel, D. M. Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza editorial. 1997. p. 797.

refinamiento del dulcemel percutido comentado líneas más arriba. Este dulcemel (del año 1700 aprox; era percutido por macillos) carecía de apagadores para articular los finales de nota, era un instrumento dinámicamente expresivo de tal popularidad que reconocidos luthiers como Gottfried Silbermann (1683-1753) fabricaron y vendieron cientos de dulcemeles.

Durante los siguientes cuarenta años aparecieron numerosos instrumentos experimentales inspirados en el fortepiano, todos ellos con una deficiencia notable en la calidad del sonido, que radicaba en la ausencia de un mecanismo que permitiera que el macillo se alejara rápidamente sin bloquear ni alterar la vibración de las cuerdas. Por esta razón, ninguno de estos instrumentos era digno para proyectar el lenguaje musical en su máxima expresión.

En 1730 el luthier Gottfried Silberman fabrica el primer fortepiano en Alemania con el mismo mecanismo de Cristofori, al cual califica J. S. Bach como “un teclado pesado, poco fiable y de registro agudo muy opaco”. Es a partir de esta fecha cuando se da inicio a una verdadera evolución del instrumento, donde cientos de sus piezas y mecanismos son perfeccionados. No obstante, las primeras composiciones inspiradas en las cualidades particulares del fortepiano fueron concebidas por Ludovico Giustini en 1732 cuando publica sus 12 sonatas para piano, las cuales no tuvieron gran acogida por el público debido a su extrema sencillez y falta de coherencia en la unidad motívica en varias secciones.

La primera vez que las cualidades expresivas del fortepiano verdaderamente cautivaron a la humanidad fue en Inglaterra en 1768, año en el cual Johann Christian Bach ofrece el primer concierto monumental en este instrumento, mientras que su hermano Carl Philipp Emmanuel Bach será el primer compositor de renombre para este instrumento, al cautivar tanto al público como a la crítica por sus novedosas sonatas y por su técnica virtuosa en cada una de sus improvisaciones.

Algunos de los avances que definitivamente dieron origen al piano actual fueron los siguientes: la inclusión del pedal “fuerte” en 1783 por la firma Broadwood, el perfeccionamiento del mecanismo de pulsación de la tecla gracias al novedoso mecanismo de doble escape propuesto por el francés Sebastian Erard en 1823, y la construcción del bastidor en hierro fundido para sostener las cuerdas gracias la firma Steinway en 1859, que también supuso un enorme avance en la calidad tímbrica del instrumento¹⁴.

2.6 EL ARTE MUSICAL COMO REFLEJO DE LA REALIDAD

Con el fin de otorgar significatividad a la acción contemplativa del espectador puede ser de gran ayuda una disertación inicial en torno a la labor del artista como creador y mediador de realidades, de la cual deviene un cierto número de relaciones que representan así mismo realidades presentes en nuestro entorno y en la misma naturaleza humana. Esta disertación también tiene el objetivo de ofrecer los criterios sobre los cuales la música ha sido valorada de distintas maneras a través de la historia humana, así como también ofrece una respuesta objetiva a cerca de el papel que ha estado cumpliendo la música erudita en la sociedad actual.

A lo largo de la historia humana, distintas sociedades le han concedido un lugar especial a la música debido a los efectos que la música puede llegar producir a nivel emocional. Esto se debe a que la música, ya sea vocal o instrumental contiene una propiedad única que la hace distinta de las demás artes, la cual le confiere una fuerza única para comunicar su contenido. Esta fuerza radica en tres relaciones cosmológicas:

¹⁴ Siepmann, J. El piano: su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Robinbook. P. 21.

El sonido y el universo, la música y la conciencia, la música y los sentimientos.

2.5.1. El sonido y el universo. La música nos refleja constantes universales tan solo al contemplar su unidad elemental: el sonido, objeto de estudio tanto por la física mecánica fundamentada en las primeras investigaciones científicas de Isaac Newton en el siglo XVI, como por la reciente física cuántica sustentada por Albert Einstein a inicios del siglo XX. Estas dos grandes vertientes de la física han concluido que el sonido es una onda sinusoidal que se propaga tridimensionalmente a través de un medio elástico como la materia y la atmósfera. Este principio permite que la onda se transmita entre las moléculas y partículas que hacen parte del medio elástico creando un efecto dominó de trayectoria infinita; incluso cuando el sonido se propaga en la atmósfera terrestre éste siempre saldrá al espacio siguiendo su curso. Aun fuera de la atmósfera sigue proyectándose dado que el espacio exterior también se encuentra compuesto de moléculas aunque se encuentren muy separadas. De esta manera encontramos reflejado en el sonido una constante en el universo: la elasticidad, principio que nos hace pensar en un cosmos continuo¹⁵.

No obstante, las leyes que se cumplen en el mundo de lo perceptible, estudiado por la mecánica clásica, no tienen aplicación en el mundo de lo imperceptible estudiado desde 1920 por la mecánica cuántica. La mínima expresión de la materia, el Quartz, no se constituye como tal, sino que cambia su naturaleza espacio-gravitacional por la de hilos de energía vibrante. Esta observación nos sumerge en la pregunta metafísica: ¿qué somos? Lo que perciben nuestros sentidos no es una realidad perfecta y absoluta, es por esto que nuestra conciencia llega a concebir el universo como un holograma decodificado por nuestro cerebro¹⁶.

¹⁵ Discovery Channel. Teoría de la relatividad y la mecánica cuántica [video]. 2010. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tTfGktuJ_5s

¹⁶ Discovery Channel. Teoría de la relatividad y la mecánica cuántica [video]. 2010. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tTfGktuJ_5s

Inspirado por estas observaciones Pitágoras concibió el concepto de cosmos como el conjunto de leyes armónicas que rigen el mundo de lo perceptible propenso a ser decodificado mediante números, de la misma manera que otras civilizaciones antiguas como los sumerios y babilonios, incluidas las de nuestros ancestros suramericanos, las cuales también consideraron la música como uno de los ejes centrales de la cosmogonía y la metafísica de su doctrina religiosa y política¹⁷.

Ahora bien, si el sonido hace parte de las leyes de la naturaleza, ¿de qué manera la subjetividad de la conciencia humana que controla las emociones está relacionada con las leyes que constituyen la armonía en el universo?

2.5.2. La música y la conciencia. La elaboración de un recital didáctico como el presente requiere un gran despliegue cognitivo tanto para efectuar los análisis de cada una de las obras y ofrecer algunos detalles sobre los ideales de la época en que fueron escritas como para efectuar la interpretación musical de cada una de estas obras. Con el propósito de resaltar solo los aspectos más importantes de la relación entre música y conciencia se procede a delimitar el concepto de conciencia: ¿Qué es la conciencia?, y ¿cuál es su lógica de operación?. La filosofía y la ciencia han buscado resolver estos dos interrogantes durante toda su historia.

Actualmente existen varios paradigmas científicos que han estudiado con suma profundidad el mecanismo en que opera la conciencia. Jean Piaget, el psicólogo que fundamentó la epistemología genética y la psicología evolutiva, definió la conciencia como artífice de la realidad que opera mediante un proceso al cual llamó equilibración. Aunque el objetivo de este discurso no es profundizar en el objeto de estudio de la epistemología genética la cual tiene como horizonte el estudio del incremento del conocimiento objetivo partiendo de su mínima

¹⁷ Fubini, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música. 2005. P.57

expresión hasta configurar los paradigmas científicos actuales, es pertinente a esta disertación exponer la idea principal de su teoría sobre la construcción de la realidad.

En un documental realizado en Ginebra, Suiza, en 1977 el científico expresó: “El conocimiento no está preformado ni en el objeto ni en el sujeto, es una continua construcción y reconstrucción de la realidad llevada a cabo por la consciencia a través de determinadas operaciones lógicas sobre el objeto de estudio¹⁸.”

No está de más saber que algunas de las ideas centrales de este planteamiento fueron expuestas por el mismo Platón en *El Símil de la Línea*¹⁹, hacia el año 370 a. C. Así mismo, *El mito de la caverna*, que se encuentra en la misma obra, es una de las primeras hipótesis que sustenta la lógica mediante la cual opera la consciencia. Este mito propone que el hombre, en su sentido más existencialista, el cual sólo se preocupa por sobreponerse a las exigencias del medio, difícilmente puede construir estructuras a partir de las representaciones que dan cuenta de la realidad, puesto que sólo se ocupa de la solución inmediata a los fenómenos que le afectan.

Desde este punto de vista, todo lo que el hombre hoy ha logrado a nivel científico, los inconmensurables hallazgos que han dado como resultado el sistema de vida en el cual estamos inmersos, han sido el resultado de su constante búsqueda en la naturaleza, la cual le ha provisto en un primer momento de ideas aisladas. De estas ideas, al ser relacionadas con observaciones que conllevan procesos sistematizados hacia el objeto de conocimiento, se infieren conceptos que luego son contrastados, hasta el punto en que la gran cantidad de esquemas conceptuales develan leyes universales.

¹⁸ Yale University design estudio. Piaget explica a Piaget [video]. 2010. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=NuDjscvqE08>

¹⁹ PLATÓN, República, Libro VI, 504 e - 511 e; Libro VII 514a-517c (Trad. C.Eggers Lan). Madrid, Gredos, 1992, pp. 326-432.

Siguiendo con el proceso filosófico de aclaración, el aspecto que dimensiona la relación de la música con la conciencia radica en el hecho de que finalmente la música, en su máxima expresión, es el resultado de la observación autoconsciente ante el sonido del mismo modo que lo es la tecnología. En otras palabras, de la misma manera que la tecnología y las técnicas de enseñanza-aprendizaje, como las que sustenta el Constructivismo, han sido el producto de investigaciones que han perdurado por décadas, así mismo lo fueron las técnicas interpretativas, compositivas, los materiales y mecanismos que constituyen los instrumentos musicales, los componentes gramaticales propios del lenguaje musical que facilitan su aprehensión teórica y las teorías que facilitan su aprendizaje, entre otros aspectos concernientes a la música.

Ahora bien, todos estos intentos por hacer de la música un lenguaje cada vez más expresivo han ido configurando estructuras que le otorgan una semanticidad especial al lenguaje musical. Esta semanticidad, presente en toda obra musical, se evidencia claramente en la obra *Rondo Capriccioso* en mi menor, Op. 14 de Felix Mendelssohn. Esta obra puede representar una razonable estructura narrativa en la cual se aprecia, en su primera sección, un preámbulo sublime a una situación enérgica esbozada en el rondó de carácter virtuoso, el cual narra ciertas escenas tanto dramáticas como líricas las cuales desembocan en un final profundamente dramático.

Este atisbo de semanticidad característico del lenguaje musical fue considerado por músicos eruditos como Carl Philipp Emmanuel Bach para representar una razonable estructura narrativa, bien articulada y suficientemente compleja configurando, de esta manera, una de las formas musicales más elocuentes de la historia de la música: La sonata.

Esta forma musical, es la primera que encarna una estructura narrativa muy similar a la novela moderna, en la cual existe una primera exposición del tema principal de la obra, luego existe un desarrollo para finalmente volver sobre la primera exposición (reexposición) y ofrecer un final a la historia²⁰. Es necesario recordar que los ideales musicales de la famosa Camerata Fiorentina* en la Italia de finales del s. XVI²¹ también influyeron en la configuración de esta nueva forma musical.

Todas estas connotaciones circundantes a la actividad musical definitivamente le otorgan a la música un gran contenido cognoscitivo, como de igual manera lo tienen las matemáticas, el lenguaje, la sociología, etc.

2.5.3. La música y los sentimientos. Dimensionada someramente la relación entre la conciencia como constructora de la realidad y la música, es tiempo de contemplar la relación entre la música y las sensaciones que experimenta el oyente en la audición de una obra instrumental.

A lo largo de nuestra existencia podemos notar que nuestra conciencia buscará equilibrarse de manera inconsciente. Si observamos a los niños, ellos siempre buscarán participar de un juego en particular, o de una ronda, para hallar cierto grado de placer, o tan solo unos instantes para imitar el mundo que le rodea. Ésta es, por cierto, una de las actividades que más le permite reconocer el papel que cumple en la sociedad, ya que al imitar por ejemplo el rol que cumple su propia mamá o su papá en el núcleo familiar, está reconociendo como es él mismo, como

²⁰ Fubini, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música. 2005. pp. 258-264

²¹ *Ibid.* pp.149-152.

* La Camerata Fiorentina fue una asociación de literatos, filósofos y músicos que vieron la necesidad de delimitar los efectos de la poesía y la música cuando actuaban de manera conjunta en la ópera. Precisamente se inspiraron en los relatos de los antiguos filósofos griegos en los cuales mencionaban la importancia de que la música estuviera ligada a la retórica. El resultado de este estudio interdisciplinario fue una profunda renovación del ideal que concebía la música como subordinada de la poesía al reunir las dos artes en un mutuo acuerdo, en el cual la música debía guardar cierta semejanza con los tonos del habla humana cuando quien habla está bajo la influencia de una emoción en concreto. Fue así como se originó el nuevo género musical de la época: el melodrama.

se comportaría en otro contexto, además de reflexionar sobre lo que le haría falta para llegar a ser como otras personas.

De manera similar, el adulto busca espacios como los que brindan los diferentes estilos de música para hacerlo, ya que una de las características esenciales del hombre es precisamente identificar su naturaleza humana, sus virtudes, sus habilidades y debilidades en lo que le rodea²². De esta manera, la conciencia busca equilibrarse de manera inconsciente.

Ahora bien, no todo lo que el hombre determine realizar es producto de una reflexión de su propia conciencia, ya que ésta se encuentra ligada a los sentimientos, estas respuestas emocionales pueden llegar a silenciarla.

Según Eduard Punset, divulgador científico oficial de las neurociencias contemporáneas, la conciencia, además de efectuar procesos cognitivos, también es afectada por una serie de respuestas inconscientes que provienen en gran parte del sistema nervioso cuando recibe determinado estímulo externo²³.

Toda la información que decodifica nuestro cerebro, a partir de lo que perciben nuestros sentidos, de manera instantánea tiene una determinada respuesta emocional originada inconscientemente por nuestro sistema límbico, que es el encargado de elaborar las respuestas emocionales somáticamente. Cada sonoridad, ya sea simplemente de tipo interválico o más elaborada como una progresión melódica o armónica, puede resultarnos en mayor o menor medida alegre, triste, sublime, equilibrada, desequilibrada, etc. Esto quiere decir que este sistema es el más afectado en la audición de cierta música instrumental.

²² Gadamer, H.-G. Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos. 1996. pp 129-136.

²³ Redes, Divulgación y Cultura. Cuando el cerebro se emociona. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HfmsSI15Zd0>

Una de las conclusiones de todo lo que se ha expuesto hasta el momento sobre esta relación es el hecho de clasificar la música en dos grandes vertientes: una que satisface en mayor medida nuestras emociones, y otra que la disfruta más nuestro intelecto. En cualquiera de los dos casos puede llegar a ocurrir una anhelada pérdida de la conciencia de sí, de la misma manera que la experimentamos en el juego. Por eso sería absurdo pensar que una persona sienta el mismo deseo de bailar mientras escucha una sonata clásica que mientras escucha un instrumental de salsa cubana, por ejemplo.

Una de las investigaciones científicas que comprueban los efectos de la música sobre los sentimientos fue realizada en varias mujeres en estado embarazo. Ellas, desde sus primeros días de gestación debían acercar a su vientre reproductores de música erudita tonal. Los resultados se hicieron notar después de que cada niño cumpliera cinco años de edad: estos niños eran más atentos y reflexivos que los niños que no lo hicieron²⁴.

Estos efectos de la música sobre la conducta también habían sido considerados por los filósofos griegos. Es por esto que en el concepto de Estado propuesto por Platón se incluye la actividad artística musical, concebida, más que como una actividad hedonista, como factor esencial en el desarrollo ético y cognoscitivo del civita (ciudadano), de la cual el estado debía preocuparse por regular.

El pensamiento de Breton ilustró este dualismo (conciencia-sentimientos) al referirse al contenido que encierra una obra artística basándose en el planteamiento de Hegel:

“El objeto de arte se encuentra en un lugar intermedio entre lo sensible y lo racional, el objeto de arte es algo de naturaleza espiritual que reviste

²⁴ Miranda, Luna; Jone y; San Martín, Pza. Aproximación antropológica al uso terapéutico de la música en un grupo de mujeres embarazadas de Bilbao. Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos. 2011.

apariencias materiales, el arte y la poesía crean en tanto se dirigen a los sentimientos o a la imaginación un mundo de sombras, de fantasmas, de representaciones ficticias, y no cabe, basándonos en tal hecho, acusarles de ser impotentes para producir algo que no sea formas sin contenido”²⁵.

Este ha sido el foco de discusión que en cada época estilística ha sufrido grandes sismas en torno a la interpretación del contenido de la música y seguirá siéndolo en la interpretación externa de cada una de las obras a interpretar.

²⁵ Gómez Moreno, Pedro Pablo. El surrealismo pensamiento del objeto y construcción de mundo. Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) ;; Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Bogotá (Colombia). Edición: 1a ed. Editor: Bogotá Fondo de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas 2004. p.90

3. CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO

La música, en su dimensión estética y en relación al contexto histórico y social, varía en su forma, mas no en el contenido. El contenido siempre será el impacto afectivo que la obra instrumental produzca en la conciencia del oyente, ya sea por su contenido sonoro o por su trasfondo teatral; la forma en una composición obedece a la manera en la cual se estructura el conjunto de relaciones melódicas, armónicas y rítmicas de una obra musical²⁶.

Cada una de las cuatro facetas interpretativas de la literatura pianística que se expone a continuación comprenden básicamente algunos apuntes sobre el estilo compositivo propio de la época en la cual fue escrita la obra, datos biográficos sobre el autor y finalmente una apreciación objetiva de la pieza musical con el fin de ilustrar el funcionamiento de ciertos aspectos estéticos y musicales en cada obra.

3.1 EL PIANO POLIFÓNICO

La melodía es la esencia de la música, en ella se condensan conceptos rítmicos y estéticos que le otorgan relevancia. La melodía es la idea musical que más fácilmente recordamos después de escuchar algún fragmento musical. Esta idea la exteriorizamos simplemente al tararear, silbar o cantar. Al estar acompañada de un texto, se convierte en una puerta con la cual el alma se conecta con la armonía del universo. Este hecho le otorga un lugar importante en los ritos litúrgicos que han existido a través de los siglos.

El concepto de polifonía en la teoría musical tiene básicamente dos significados: en su nivel más elemental supone la superposición de notas con sentido musical,

²⁶ Randel, D. M. Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza editorial. 1997. P.404.

es decir la emisión de varios sonidos con cierto grado de consonancia. El otro concepto es más explícito al referirse a la superposición de melodías que guardan una unidad armónica. En el sentido más amplio no se establece la frontera entre homofonía y polifonía, puesto que homofonía es la yuxtaposición de una línea melódica principal y un acompañamiento sincrónico con el único fin de resaltar la melodía. En el sentido más restringido supone una textura única hilvanada en la superposición de melodías lograda únicamente a partir de un estudio contrapuntístico profundo²⁷.

La polifonía, entendida como la superposición de melodías que guardan una unidad armónica, nace en siglo XI d.C. en los grandes conservatorios monásticos. De la misma manera que la gramática musical fue la solución a los problemas que representaba el modelo predominantemente nemotécnico en la enseñanza musical de la alta edad media, la polifonía fue la solución a la necesidad de añadir mayor expresividad al lenguaje musical. Antes del siglo XI se hablaba mayormente de un acompañamiento de una o dos voces que cantaban en intervalos de octava y quintas paralelas. Debido a su naturaleza polifónica, los instrumentos de teclado que precedieron al piano como el clave, clavicordio, el órgano, el salterio, y otros como el laúd, también fueron cruciales en el momento del estudio de la polifonía por parte de los teóricos monásticos y profanos de la época²⁸.

Aunque la polifonía de la edad media se encontraba desprovista de los elementos que hoy hacen de la música un arte expresivo en extremo, fue la polifonía religiosa de la época la que inspiró los primeros tratados musicales que fueron configurando paulatinamente las características propias de la armonía tonal europea. Este interés por hacer de la música un arte de mayor expresividad se acrecentó hasta dar origen al Ars Nova en el siglo XIV, un movimiento estilístico que dio origen a los primeros tratados de música tonal, los cuales configuraron

²⁷ Randel, D. M. Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza editorial. 1997. p. 812.

²⁸ Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. p. 193.

aspectos teóricos, gramaticales y contrapuntísticos. Este mismo sentir de traspasar las fronteras expresivas, propias de la época, fue inspirado en las primeras ideas que retoman el pensamiento antropocentrista griego al referirse a la conciencia humana como única fuente del conocimiento. Estas nuevas ideas dieron fin al dominio del pensamiento dogmático configurador de toda la cultura medieval, configurando así el nuevo ideal del renacimiento.

Durante el Renacimiento, la cultura aristocrática definitivamente reafirmó con vehemencia los ideales de la Grecia Clásica, los cuales incluían la música y la danza en casi todas las actividades sociales importantes, con cierta preferencia hacia la música vocal, así como un profundo respeto a la naturaleza tal cual como la perciben los sentidos. Fue en esta nueva perspectiva cultural que instrumentos como el clave se convirtieron en el instrumento predilecto en los palacios de los grandes monarcas, así como en la burguesía de la época.

Así como tomó fuerza el nuevo sentir, por parte de los pintores del renacimiento, de representar la realidad tal cual como la percibe el ojo, también la música renacentista tenía como objetivo representar un diálogo coherente. Esta nueva concepción musical tuvo su origen en los ideales de la Camerata Fiorentina en la Italia de finales del s. XVI. Fue una asociación de literatos, filósofos y músicos que vieron la necesidad de delimitar los efectos de la poesía y la música cuando actuaban de manera conjunta en la ópera*. Precisamente se inspiraron en los relatos de los antiguos filósofos griegos en los cuales mencionaban la importancia de que la música estuviera ligada a la retórica²⁹.

*No será inoportuno recordar que numerosas culturas extraeuropeas conservan una música instrumental (incluida la de nuestros ancestros sudamericanos) que presenta una conexión con la lengua hablada aún más estricta que la nuestra. En muchas regiones de África Occidental, la música instrumental posee una serie de "modelos" o "patrones" rítmico-melódicos directamente conectados con la sonoridad de su idioma, del cual reproducen fielmente las cadencias, los ritmos y las alturas. Dado que la pronunciación de cada palabra está caracterizada por una sonoridad peculiar, que la hace inconfundible, escuchar la música producida por un instrumento permite "leer" dentro de ella un texto –nunca casual, sino siempre coherente con el significado de la obra– que constituye la verdadera "columna vertebral de la ejecución.

²⁹ Chiantore, L. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial. 2001 p. 95-96.

El resultado de este estudio interdisciplinario fue una profunda renovación del ideal que concebía la música como subordinada de la poesía al reunir las dos artes en un mutuo acuerdo, en el cual la música debía guardar cierta semejanza con los tonos del habla humana. Estos se evidencian cuando quien habla está bajo la influencia de una emoción en concreto. Fue así como se originó el nuevo género musical de la época: el melodrama.

En esa época también surgió una admiración profunda hacia el improvisador. El laúd, instrumento predilecto del renacimiento, siempre se encargó de adornar las canciones con su singular timbre suave y penetrante. Sobre esta idea de ornamentación se fundamentó toda una amplia técnica del tratamiento de disonancias, como queda plasmado en tratados como *The school of musicke*, escrito por el famoso laudista Thomas Robinson en 1603³⁰.

El desarrollo musical siguió su curso en la búsqueda de nuevas experiencias estéticas, que siguieron una misma línea de pensamiento hasta llegar al barroco, cuando las preferencias estilísticas fueron ampliadas y fundamentaron toda una teoría para su correcta utilización haciendo uso de un elevado sentido musical. Lo que querían demostrar los artistas del barroco con esta tendencia era el grado de cohesión y lucidez de la filosofía de la Grecia clásica, la cual la representaban con un extenso uso ornamentístico, así como con la teatralidad³¹. El barroco tendría su cúspide estilística en la música de Johann Sebastian Bach.

3.1.1 Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 1685 - Leipzig, 1750). El autor de la primera pieza del recital didáctico es el alemán Johann Sebastian Bach, uno de los compositores e intérpretes más representativos del barroco. Sus primeras composiciones, así como muchos datos históricos, dan fe de que durante su infancia y su juventud tuvo siempre una inclinación hacia la música para

³⁰ Randel, D. M. (1997). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial. P. 759.

³¹ Burkholder, P. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza editorial. 2008. P. 345.

órgano. Bach fue el digno representante de todo un legado predominantemente organístico y vocal heredado desde varias generaciones atrás, sin contar el legado profundamente religioso que siempre plasmó en su música y en cada una de sus relaciones sociales³².

Después de invertir varios años en su proceso de composición, a sus 45 años de edad culmina una de las obras cumbres de la literatura para instrumentos de teclado, la cual tituló “El clave bien temperado”. Esta obra contiene dos libros con 24 preludios y 24 fugas.

Uno de los objetivos que Bach alcanzó con esta obra fue el de componer una obra en la cual los estudiantes avanzados de clavicordio, fueran incrementando sistemáticamente sus habilidades interpretativas en el instrumento. Esto lo logró debido que cada preludio tiene un carácter de estudio. El significado del término estudio en el argot musical denota una composición destinada a mejorar la técnica de un intérprete instrumental mediante el aislamiento de dificultades especiales y la concentración de sus esfuerzos en superarlas³³.

Además, su título hace referencia a una invitación que Bach hace a los compositores y músicos de su época para que definitivamente utilicen el temperamento igual*, con la plena confianza de que los afectos o sentimientos que por siglos se han despertado a partir del temperamento mesotónico queden intactos en cada una de las 24 tonalidades.

Toda la música hasta mediados del siglo XVIII, así como la gran mayoría de los instrumentos de teclado estaban afinados en el sistema mesotónico basado en una teoría propuesta por Pitágoras, según la cual las sonoridades de varios

³² Forkel, J. Juan Sebastian Bach. En J. Forkel, Juan Sebastian Bach (págs. 33-37). México: fondo de cultura económica. 1998. pp.33-40.

³³ Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. P. 514 .

*En el idioma español la palabra “temperamento” indica un sistema de igual valor para cada una de las partes en las que éste se divide. El adjetivo “igual” sería una redundancia, aunque precisamente se utiliza este adjetivo para diferenciarlo del temperamento “mesotónico”, el cual aparenta ser temperado.

acordes eran muy agradables al oído gracias a ciertas alteraciones conocidas como comas pitagóricas. Esta sensación agradable se “perdía” cuando los músicos afinaban sus instrumentos en el sistema temperado. Lo que pasaba con esta afinación mesotónica era que, aunque poseía unas tonalidades centrales con ciertos acordes más agradables al oído, más de la mitad de las tonalidades mayores y menores que existen suenan muy desafinadas.

Este nuevo temperamento ya había sido propuesto por teóricos como Pietro Aron (1480-1550) en el año 1510 sin lograr ninguna aceptación por parte de sus contemporáneos³⁴. Fue precisamente J. S. Bach quien definitivamente rompió con el paradigma del uso exclusivo de las tonalidades “centrales” del sistema mesotónico en una pieza musical, objetivo que logró magistralmente con “El clave bien temperado”.

En esta obra, cada preludio y fuga se consideran una sola pieza compuesta de dos movimientos contrastantes en una de las 24 tonalidades. El preludio es una forma muy libre, donde el intérprete hace gala de sus dotes virtuosísticas en la interpretación de arpeggios, escalas y adornos de diversa índole, siendo ésta una de las formas musicales que tradicionalmente se interpretaban como preámbulo o intermedio de una obra teatral u orquestal. La fuga es una forma más restringida, consistente en un diálogo contrapuntístico entre mínimo dos voces, siguiendo una serie de reglas compositivas.

El conjunto de Preludio y Fuga conforma una analogía con el arte dramático de la Grecia clásica al representar el drama característico de las famosas tragedias griegas, en las cuales se muestra al público la inminente adversidad que suponen las limitaciones de la condición humana. Era la costumbre en esta civilización iniciar una obra teatral con una canción u obra instrumental; a esta canción se le llamaba preludio. Los compositores del renacimiento recrearon este preludio

³⁴ Grabner, H. Teoría general de la música. Madrid: Akal. 2001. P. 417.

griego con una forma libre desprovista de indicador y barras de compás en muchos casos³⁵.

El papel que desempeña la fuga en la analogía con la tragedia griega es el de reemplazar el discurso de la obra teatral en sí. El término “Fuga” fue utilizado por los compositores del renacimiento para resaltar su principal característica: el movimiento constante de una frase específica interpretada por cada una de las voces que hacen parte de la obra. Esta forma musical ha sido empleada para diversos formatos que van desde la gran orquesta sinfónica, hasta duetos vocales. Los compositores que la recrean en base a los recursos de los que dispone un buen teclista prefieren la participación de dos a cuatro voces. El discurso contrapuntístico que ofrece esta forma musical tiene el objeto de ilustrar diversas escenas en las cuales cada una de ellas toma cierto protagonismo.

Según Grabner³⁶, estas escenas se estructuran en torno a tres secciones:

1) Exposición: Una de las voces presenta una frase llamada *sujeto*, sin acompañamiento alguno de las demás voces. Inmediatamente finaliza el sujeto, otra de las voces que hacen parte de la fuga presenta esa misma frase transpuesta a la dominante utilizando un recurso llamado transposición, el cual consiste en transponer cada una de las alturas que hacen parte de la frase a otro grado de la escala respetando en su mayor parte su interválica. A esta nueva presentación del tema transpuesto a una cuarta o quinta ascendente se denomina *respuesta*. La respuesta es acompañada por la primera voz, la cual realiza un contrapunto llamado *contrasujeto*. Todas las voces restantes se van presentando en este mismo orden de sujeto-respuesta. Después de que cada una de las voces ha presentado el tema concluye la exposición.

³⁵ Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. p. 346 y 363.

³⁶ Grabner, H. Teoría general de la música. Madrid: Akal. 2001. P. 209.

2) Desarrollo: El esquema de esta sección es libre, aquí se realizan experimentaciones contrapuntísticas con motivos pertenecientes al sujeto o al contrasujeto, en las más diversas tonalidades haciendo uso de recursos compositivos como la inversión o la aumentación. Estas experimentaciones son llamadas *divertimentos*. Luego la idea principal del sujeto reaparece, pero siempre en tonalidades diferentes la tónica original, a esta sección se le llama *estrecho*. Hacia el final del desarrollo se alcanza una modulación a la dominante, para preparar el regreso a la tónica.

3) Reexposición y final: Comienza con el retorno del sujeto en la tónica original, pudiendo o no presentar el sujeto en su totalidad. A partir de aquí no se realizan modulaciones a tonalidades lejanas, sino que permanece en alguno de los grados principales de la tonalidad (tónica, dominante o subdominante) hasta el cierre en la tónica original. La reexposición puede incluir una coda.

3.1.2 Análisis del *Preludio y Fuga XXI*, en Si bemol mayor, BWV 866. *El clave bien temperado*, Libro I. En este preludio, el intérprete hace gala de su técnica en la ejecución de escalas con ritardandos y acelerandos a relativamente libres. Inicia con una melodía cantada por la mano izquierda, la cual es adornada con motivos isorrítmicos en la mano derecha. Esta melodía es intr interrumpida por una escala ascendente en el tercer tiempo del compás tres (Ver figura 4).

Estas dos primeras intenciones (frases A1 y A2) serán desarrolladas durante todo el movimiento haciendo uso de su manera de armonizar, utilizando magistralmente armonías muy ricas. Encontramos, por ejemplo, el uso de la novena bemol como en los compases 10 (en el cuarto tiempo), 11 (en el tercer y cuarto tiempo) y 16 (tercer y cuarto tiempo), progresiones como la conocida progresión característica básica ii7-V7-I desde el compás 13 hasta el primer tiempo del compás 15, y progresiones cromáticas haciendo uso de un bajo caminante (tercer tiempo del compás 6 hasta el primer tiempo del compás 7). Otro acorde inusual es el acorde

de séptima en primera inversión ($\frac{6}{5}$) en modo mayor y menor en el primer y cuarto tiempo del compás 10 respectivamente, sin faltar acordes disminuídos con séptima disminuída (cuarto tiempo del compás 15 y cuarto tiempo del 18).

Figura 4. Inicio preludio XXI

PRAELUDIUM XXI.

Tabla 1. Análisis formal del Preludio XXI, BWV 866

Movimiento	PRELUDIO							
SECCIÓN	PRIMERA PARTE				SEGUNDA PARTE			FINAL
Frases	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	Cadencia
Compás	1-2.5	2.5-4.5	4.5-7	8-10	11-12	13-14	15-17	18-20
Armonia relevante	I-vi-IV- V-I	vi-II- iii/v-iii	I-V-I-II-iii V/V ₅ ⁶ -V-ii-	V-I- V/V ₅ ⁶ -I ₉ ^{maj} V ₉ ⁹ ii ₅ ⁶ -V	I ₅ ⁶ -ii/V ₅ ⁶ -ii	ii ₇ -V ₇ -I	IV/V ₇ -IV- V/vii ^o ₇ -V ₇ - V ₉ ^o -V ₆ ⁴ -V ₇	I ₇ -IV/vii ^o ₇ -IV ₆ - V-I

Fuente: Buitrago, Andrea. 2013.

En esta fuga, el sujeto hace su primer aparición en la soprano, a partir del quinto grado de la tonalidad (la dominante), luego la respuesta se presenta en el contralto en el primer grado de la escala (la tónica). Al terminar esta respuesta entra el tenor iniciando en el quinto (sujeto) grado para dar paso a la respuesta en la soprano que finaliza la exposición en la tónica original (Ver figura 5).

Figura 5. Exposición en la Fuga XXI (Compases 1-16)

En el desarrollo inicia un primer divertimiento que parte de una transposición de los dos últimos compases del contrasujeto hacia el III grado mayor (re mayor) para dar inicio al tema del divertimiento en sí. Este tema proviene del *sujeto*, pero de una manera inversa en la voz tenor a partir del sexto grado de la tonalidad (sol menor). Al tenor lo acompaña únicamente la soprano. Luego, en el estrecho, el motivo principal del sujeto reaparece en la dominante de sol menor y vuelve a aparecer

en la dominante de do menor. Seguidamente, inicia el segundo divertimiento con un contenido armónico en el que predominan disonancias como el tritono. Este divertimiento inicia en la segunda inversión de do menor (la supertónica) con el mismo tema del primer divertimiento, pero esta vez es a tres voces y la soprano es quien llevará la melodía principal. Inmediatamente se repite este mismo tema a partir del compás 33, pero esta vez la contralto lleva la melodía iniciando en si bemol como tercer grado del acorde de superdominante hasta el compás 35. Aquí la contralto retorna al motivo principal pero como una modulación transitoria hacia do menor (Ver figura 6).

Figura 6. Desarrollo de la fuga XXI (Compases 17-36)

The image displays a musical score for the development of Fuga XXI, measures 17 through 36. The score is presented in five systems, each with three staves: soprano (red), alto (blue), and tenor (yellow). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is annotated with several sections:

- Primer divertimiento:** Measures 17-20. The soprano part is highlighted with red dots.
- Estrecho:** Measures 21-24. The alto part is highlighted with blue dots.
- Estrecho:** Measures 25-28. The tenor part is highlighted with yellow dots.
- Segundo divertimiento:** Measures 29-32. The soprano part is highlighted with red dots.
- Estrecho:** Measures 33-36. The alto part is highlighted with blue dots.

Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the bottom of their respective systems.

La reexposición comienza en el compás 37 cuando la soprano retorna al motivo del sujeto en si bemol como dominante del cuarto grado. Luego la contralto le responde en la subdominante (compás 41). La fuga finaliza con una coda en la

tónica (compás 45), el motivo principal de la coda es una transposición de los dos últimos compases del sujeto donde fluctúan la dominante y la tónica hasta el final (Ver figura 7).

Figura 7. Reexposición de la fuga XXI, BWV 866 (compases 37 hasta el final)

The image displays three systems of musical notation for the reexposition of the subject and answer in the Coda of Fugue No. 21, BWV 866. Each system includes a legend for the vocal parts: soprano (red dot), contralto (blue dot), and tenor (yellow dot). The first system, labeled 'Reexposición (sujeto)' in green, covers measures 37 to 40. The second system, labeled 'Reexposición (respuesta)' in red, covers measures 41 to 44. The third system, labeled 'Coda' in purple, covers measures 45 to 48. The notation is in G major, 3/4 time, and features a complex contrapuntal texture with multiple voices. The Coda section begins at measure 45 and concludes with a final cadence.

Tabla 2. Análisis formal de la fuga XXI, BWV 866

MOVIMIENTO	FUGA						
Macroestructura	EXPOSICION						
Microestructura	Sujeto	Respuesta	Sujeto	Respuesta			
Número de compases	4	4	4	4			
Voz	Soprano	Alto	Tenor	Soprano			
Armonía relevante	Dominante + Tónica	Tónica + Dominante	Dominante + Tónica	Tónica + Dominante			
Macroestructura	PRIMER DIVERTIMENTO						
Número de compases	5						
Armonía relevante	V - VI/V	VI - VI/V	VI - IV $\frac{6}{3}$	V-III	IV -II maj		
Macroestructura	ESTRECHO						
Microestructura	Sujeto		Respuesta				
Voz	Alto		Tenor				
Número de compases	4		4				
Armonía relevante	Dominante del Relativo + Relativo		Relativo + Supertónica				
Macroestructura	SEGUNDO DIVERTIMENTO						
Número de compases	7						
Armonía relevante	II $\frac{6}{3}$ - VII $\frac{6}{3}$	I $\frac{6}{3}$ - VI $\frac{6}{3}$	VII $\frac{6}{3}$ - VII $\frac{6}{7}$	VI $\frac{6}{3}$ - III $\frac{6}{7}$ /II $\frac{6}{7}$	III $\frac{6}{7}$ - II $\frac{6}{7}$ /VII $\frac{6}{7}$	II - V _{min}	I $\frac{6}{7}$ - IV
Macroestructura	REEXPOSICIÓN						
Microestructura	Sujeto		Respuesta				
Voz	Soprano		Alto				
Número de compases	4		4				
Armonía relevante	Tónica + Subdominante		Subdominante + Tónica				
Macroestructura	CODA						
Número de compases	4						
Armonía relevante	Dominante + Tónica						

Fuente: Buitrago, Andrea. 2013.

3.2. EL PIANO LÍRICO

Mientras que en el barroco existió una inclinación hacia la exaltación del sentimiento a partir de estructuras muy elaboradas, el ideal del romanticismo fue ilustrar el triunfo de la pasión sobre la razón a partir de estructuras más grandes donde prima la textura homofónica y las nuevas armonizaciones. El último de los grandes exponentes del periodo clásico sería Beethoven, después de que hubiese logrado lo que ninguno de sus predecesores alcanzó tanto por el número y la gran

extensión de sus obras, como por su manera de redefinir las formas y estilos musicales. Su legado se convirtió en el ideal de hombre libre, al plasmar en todas sus obras su carácter y pasión, siempre con una reflexión hacia las tradiciones y costumbres de la época.

Al final de la revolución francesa, las ideas revolucionarias que propugnaban igualdad, libertad y fraternidad frente a los abusos de autoridad del antiguo régimen tuvieron un éxito parcial como movimiento libertista, al ser eclipsadas por el despotismo ilustrado de la creciente burguesía que tomaba el poder. Los ideales deberían ser completamente renovados para avanzar hacia a un verdadero modelo de gobierno liberal. Por otro lado, la revolución industrial hace que se incrementen los avances tecnológicos los cuales configuraron el estilo de vida del hombre moderno.

Mientras se daba este giro político, los compositores no dejaron de proyectar sus experiencias musicales en formas como la sonata y el rondó. La diferencia radica en la nueva expresividad configurada por recursos armónicos y rítmicos novedosos. Estas nuevas fronteras en la lingüística musical se deben al movimiento virtuosístico que el estilo póstumo de Beethoven inspiró, sustentado magistralmente años más tarde por prodigios como el violinista italiano Niccoló Paganini y el pianista húngaro Franz Liszt. Finalmente, el horizonte eclipsado por el silencio fue intervenido para desmitificar la ausencia de genialidad cuando los oídos del mundo escucharon músicas totalmente revolucionarias en los violines de Paganini y en el pianismo único de Franz Liszt³⁷.

El romanticismo es un movimiento intelectual que tuvo su soporte filosófico en la filosofía cartesiana de Hegel, quien en sus *Ensayos sobre estética* (publicado con carácter póstmo en 1835) consideraba a las artes como la personificación de una entidad primordial (a la cual llamó *Geist*) que encerraba en sí misma la mente de

³⁷ Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. p. 666-669.

los hombres y al mismo universo. También le dio un lugar importante a la música ya que la música, más que expresar sentimientos y emociones, se encarga de elevar el alma hasta reconocerse a sí misma como entidad autoreguladora.

Por la misma época, el filósofo Arthur Schopenhauer enseñaba su teoría fundamental en la cual existen varios niveles de “realidad”. Los objetos tal y como los vemos, oímos y sentimos alrededor de nosotros son meros fenómenos –datos de percepción sensitiva- y por tanto incapaces de informarnos sobre la verdadera naturaleza de las cosas. En el otro extremo, y como entidad más real en el universo, Schopenhauer apunta a una fuerza elemental, ciega y poderosa que él llama Voluntad, la cual se encuentra representada en diferentes grados de imperfección en el cosmos, idea que tiene varios puntos de encuentro con el platonismo clásico, siendo la música; como objeto inteligible, lenguaje particular y naturaleza esencial del cosmos; una representación de uno de los niveles más altos del ente racionalizador, al cual llamó Voluntad³⁸.

Todas estas ideas ayudaron a reivindicar el papel funcional de la música en la sociedad en especial el papel del intérprete como mediador de realidades universales, así como la eclosión posterior de varios estilos artísticos como el cubismo, el impresionismo, el expresionismo, minimalismo, futurismo, etc. Durante este período, el piano desempeñó una función relevante, fue la época de la música de salón, del virtuosismo instrumental, del desarrollo técnico, de las piezas cortas y de los ciclos musicales como principales géneros musicales.

El adjetivo del título de la presente faceta de la literatura pianística hace referencia al concepto del lirismo como herramienta verbal propia de la poesía y la literatura, este exige al compositor expresar sentimientos profundos hilvanados en el amor, la fe y la esperanza. En música, el lirismo se traduce de la misma manera, solo que para identificarlo se tienen en cuenta aspectos como la variación melódica, las

³⁸ Fubini, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música. 2005. pp.281-296.

sonoridades armónicas y las dinámicas de expresión. El poder de la expresión lírica depurada por Franz Schubert la había comprendido muy bien otro gigante de la música, Felix Mendelssohn.

3.2.1 Felix Mendelssohn-Bartholdy (Hamburgo, 1809 – Leipzig, 1847). Tuvo una educación sólida desde su niñez, su padre, un acaudalado banquero siempre tuvo la convicción de que el estudio que le trajo a él horizontes prósperos, a pesar de haber tenido un padre con modestos ingresos, iba a formar en Felix Mendelssohn un gran espíritu emprendedor. Fue así como contrató varios de los mejores maestros en cada una de las áreas del conocimiento. Fruto de esta sólida educación fueron sus facetas como pintor, los estudios de estética y filosofía nada más y nada menos que con el gran filósofo George Wilhelm Friedrich Hegel en la universidad de Berlín, sus estudios en derecho y economía, además de una vida social inmersa en las altas esferas de la literatura y la filosofía³⁹.

Sus padres mantuvieron siempre una profunda fe judía la cual Mendelssohn nunca abandonó a pesar del radical antisemitismo que le rodeaba. Otro de los aspectos sociales que marcaron la vida del gran compositor fue una profunda unión familiar que fué más allá de una modesta amistad, sobre todo con su hermana Fanny Mendelssohn, quien inició precozmente una gran carrera pianística al lado de Felix Mendelssohn.

Para dar una idea del grado de precocidad compositiva de Félix Mendelssohn se hace necesario recordar que a sus escasos once años de edad ya componía piezas musicales en el estilo contrapuntístico más estricto, así como también es necesario mencionar la extensa y apasionada obertura de la novela de William Shakespeare *“Sueño de una noche de verano”*, que contiene una de las piezas

³⁹ Cortázar, I. Historia de los grandes compositores clásicos Tomo IV. Barcelona: Olimpo. 1993. P. 65-73.

más populares de la música erudita conocida actualmente como Marcha Nupcial; esta obra fue compuesta por Félix cuando apenas tenía 17 años de edad.

La siguiente descripción de una de sus obras maestras comprueba la ambigüedad lingüística con la cual puede equipararse un análisis externo de cualquier pieza musical. Esta característica fue aludida por Mendelsohn al referirse a una de sus obras maestras, “Romanza sin palabras”:

“La gente suele quejarse de que la música sea tan ambigua y de que sea tan confuso lo que han de pensar cuando la escuchan, cuando cualquiera entiende las palabras. Pero para mí es exactamente lo contrario, no sólo en el caso de discursos enteros, sino también de palabras individuales; éstas también parecen ambiguas, tan indefinidas en comparación con la buena música que llena el alma de uno con mil cosas mejores que las palabras. Lo que para mí expresa la música que amo son pensamientos no demasiado indefinidos con relación a las palabras, sino más bien demasiado definidos”⁴⁰.

3.2.5 Propuesta interpretativa del *Rondo Capriccioso* en mi menor, Op. 14. El término “caprichoso” es un término que los compositores de la época del siglo XIX designaban a las obras virtuosas de corta duración. El rondó es una forma musical antigua similar a una ronda infantil, la cual consiste básicamente en la repetición de una misma frase o un mismo conjunto de frases que puede considerarse estribillo o coro, después de hacer otras frases que pueden ser totalmente disímiles, intercalándose a manera de estrofas.

⁴⁰ Carta de Mendelshon a Marc-André Souchay, 15 de octubre de 1842 En: Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. p. 695.

El Rondo Capriccioso de Mendelssohn se compone de dos secciones: Andante y Rondó. La primera es una sección contrastante a manera de introducción al rondó. El carácter lírico de esta primera parte radica en la dulzura e intensidad armónica que se evidencian de principio a fin. Su introducción (compases 1-3) es una síntesis de la sección, que inicia con un bajo etéreo que conduce la melodía homofónica hilvanada en un sencillo acompañamiento isoritmico. A partir del compás cuatro inicia un cautivador lied (canción) en la voz superior.

Figura 8. Inicio de la sección *Andante* del *Rondo Capriccioso*

Edited by
 August Fraemcki

RONDO CAPRICCIOSO
 F. MENDELSSOHN
 Op. 14

Andante (♩ = 112)

● Melodía principal
 ● Acompañamiento
 ● Bajo

Aunque la música, evidentemente se encuentra desprovista de la semántica concreta que el lenguaje verbal configura, podría equipararse, con un poco de imaginación a ciertas escenas dramáticas. Por ejemplo, el canto con el cual inicia esta primera sección puede representar el sentimiento de una mujer que con ansias espera a su esposo, quien llegará en contados minutos después de hacerle frente a una batalla. En el compás 12 tiene un mal presentimiento de lo que le haya pasado a su esposo, expresado en el abrupto y efímero cambio a la tonalidad homóloga (mi mayor-mi menor). Ese presentimiento lo ahoga con una

súplica al Creador para que lo traiga con bien, al modular inmediatamente al sexto grado (do mayor).

En el tercer tiempo del compás 15 retoma la tonalidad inicial, pero con un desequilibrio expresado en la primera inversión de la tónica, lo que conlleva a una escena totalmente nueva. En este mismo compás aparecen dos cañones que anuncian el anhelado regreso lo cual hace que incrementen sus ansias de verlo (desde el cuarto tiempo del compás 15 hasta el cuarto del 17). Los últimos dos compases son los puntos suspensivos a lo que va a pasar.

Tabla 3. Análisis formal de la sección ANDANTE

Movimiento	ANDANTE						
SECCIÓN	PRIMERA PARTE				SEGUNDA PARTE		FINAL
Frases	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	Cadencia
Compás	1 - 3	4 - 7	8 - 11	12 - 14	15 - 19	20 - 24	25 - 26

El rondó inicia con un motivo que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de todo el rondó (dos semicorcheas y dos corcheas). Este motivo puede ser interpretado como el sentimiento que dilata la emoción del enamoramiento entre pareja. Este motivo principal aparecerá inactivo cada vez que se repita la sección A, la cual aparece tres veces durante toda la obra. En el compás 40 se encuentra el primer suspiro profundo que subyace en la alegría del encuentro para finalmente volver al primer sentimiento (figura 8).

Figura 9. Inicio del Rondo (sección A y B)

The image displays a piano score for the beginning of a Rondo, starting at measure 27. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 104 beats. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two main sections: Sección A (highlighted in light blue) and Sección B (highlighted in light green). The piece begins with a 'Motivo principal' (main motif) in the right hand, which is then mutated in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *cresc.*, and *mf*. Fingerings and articulation marks are provided throughout. The score is divided into measures 27-30, 31-34, 35-38, 39-43, 44-46, 47-50, and 51-54. A legend on the left side identifies the sections: a blue line for Sección A and a green line for Sección B. Annotations include 'Motivo principal' and 'Mutación del motivo principal' with arrows pointing to specific notes in the score.

En el compás 66 inicia un diálogo en el que la esposa le expresa cuánto lo echaba de menos, además de los presagios que tuvo, mientras que el esposo

(interpretado por la mano izquierda) mantiene el diálogo con ella. Inmediatamente celebran el feliz desenlace (compás 75).

La melodía que se traslada a la mano izquierda en el compás 82 podría equipararse a una promesa por parte del esposo de nunca dejarla pase lo que pase. El encadenamiento armónico subsiguiente (desde la segunda mitad del compás 91 hasta el compás 100) puede ser interpretado subjetivamente como el paso de los años. La pareja nunca deja de apagar su enamoramiento en esta nueva etapa a pesar de las adversidades (compás 120). El compás 154 reviste de nuevas situaciones en la familia.

Finalmente, la historia de la pareja sigue su curso hasta su envejecimiento (compás 217-223). La vida de la mujer se extingue en el compás 224, la del hombre en el 226. La coda final puede ser interpretada como la moraleja de la historia: El verdadero amor nunca deja de ser, a pesar de que las circunstancias puedan cambiar.

Tabla 4. Análisis formal de la sección RONDÒ

Movimiento	RONDÒ (PRESTO)										
Macroestructura	A										
Microestructura	A1				A2				PUENTE		
compases	27-30				31 - 37				38 - 39		
Macroestructura	B										
Microestructura	B1				B2				TEMA ENLACE		
compases	40 - 43				44 - 49				48 - 51		
Macroestructura	A										
Microestructura	A1				A2				PUENTE		
compases	52 - 55				56 - 62				63 - 65		
Macroestructura	C										
Microestructura	C1	C2	C3	C4	CODA		TEMA ENLACE				
compases	66 - 74	75 - 81	82 - 90	91 - 96	97 - 100		101 - 110				
Macroestructura	A										
Microestructura	A1				A2				PUENTE		
compases	111 - 114				115 - 118				119 - 124		
Macroestructura	B										
Microestructura	B1				B2				TEMA ENLACE		
compases	125 - 128				129 - 132				133 - 138		
Macroestructura	D										
Microestructura	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	A1	A3	CODA1	CODA 2
compases	139-143	144-153	154-161	162-178	179-188	189-196	197-206	207-210	211-216	217-226	227-242

3.3 EL PIANO ORQUESTAL

El piano es uno de los pocos instrumentos que tienen la ventaja de representar, en una puesta en escena individual, una amplia gama de sonoridades similar al registro que una orquesta puede proyectar. Cada instrumento tiene una función clara en la orquesta; por ejemplo, una viola normalmente no puede sobrepasar la sonoridad de un violín, ya que el rol de la primera es resaltar precisamente la melodía principal a través del acompañamiento, mientras que el segundo la

mayoría de las veces se desempeña como el instrumento que realiza la melodía principal⁴¹.

Cada instrumento musical tiene una tesitura característica y un timbre especial que le otorga una función concreta, ya sea la de acompañar homofónicamente, la de realizar una melodía principal, o ser parte de determinado bloque armónico. Así mismo, cada parte de la obra, concretamente, cada una de las líneas melódicas y armónicas que hacen parte de ella, confieren al menos una de estas dos funciones a determinados registros del piano.

Es este aspecto el que hace que un pianista deba buscar la sonoridad de cada una de las líneas melódicas y armónicas de cada obra con un justo equilibrio, de la misma manera que un conjunto vocal u orquestal debe buscar la sonoridad que caracteriza a cada bloque instrumental con el fin de lograr una mayor claridad. En toda obra que se interprete en el piano este concepto de pensamiento orquestal es básico para lograr buenos resultados interpretativos.

Debido a estas complejas texturas presentes en la escritura pianística, muchas obras originales para piano han sido orquestadas, adquiriendo incluso mayor fama en su nueva versión orquestal. Este no fue solo el caso de esta obra, también los *Etudes-Tableaux* de Rachmaninov orquestados por Respighi; las *Variaciones* de Brahms sobre un tema de Haydn orquestadas por el mismo compositor; *Petrushka* de Prokofiev, los últimos tres *Estudios Sinfónicos* de Schumann orquestados por Tchaikovsky, entre muchas otras obras.

3.3.1 Modest Mussorgsky (Karevo (Pskov),1839 - San Petersburgo, 1881). El panorama artístico de finales del siglo XIX fue claramente afectado por los ideales estéticos de un grupo de músicos rusos, quienes dieron grandes aportes al movimiento impresionista. Estos músicos, entre ellos Mussorgsky, lograron

⁴¹ Dart, T. *La interpretación de la música*. Madrid: Mínimo tránsito. 2002. P.63-67.

diseñar un nuevo lenguaje a partir de la inclusión sistemática de elementos musicales propios del folklore ruso.

Motivado por una exposición de cuadros en homenaje póstumo al artista plástico ruso Víctor Hartman, un gran amigo suyo, Mussorgsky compone diez danzas en las que describe musicalmente diez de los cuadros de su amigo. Entre ellas intercala cinco piezas más, estas representan la manera en que una persona mantiene una misma impresión del autor y de su exposición con algunas variaciones después de observar ciertos cuadros. Su forma novedosa de combinar una suite con un tema con cinco variaciones y su particular carácter programático sugiere una excepcional representación, tanto de los cuadros como del hecho contemplativo que se refleja en la obra.

A pesar de que su modesta educación artística se vió reflejada en su escaso legado musical, el virtuosismo pianístico de Mussorgsky logró representar magistralmente la estética musical rusa con esta obra. Debido a su gran contenido artístico, esta obra fue transcrita al lenguaje orquestal en varias ocasiones, siendo Maurice Ravel el compositor que con mayor precisión logró transcribir el pensamiento de Mussorgsky del lenguaje pianístico al lenguaje orquestal. La esencia del contenido de la obra maestra fue fielmente proyectada gracias a su ingeniosa manera de orquestar⁴².

3.3.2 Propuesta interpretativa de *Promenade en Si bemol Mayor y Gnomus en mi bemol menor, de la obra Cuadros de una exposición*. Para establecer la relación entre la literatura pianística y la orquestal se expone la conformación de la orquesta de Ravel para la interpretación de las dos piezas concretamente.

La instrumentación que Ravel utiliza para la orquestación de las dos primeras piezas de la obra llamadas “Promenade” y “Gnomo” es la siguiente:

⁴² Burkholder, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008. p. 786-792.

2 Flautas, Piccolo, 3 Oboes, 2 Clarinetes, Clarinete bajo, 2 Fagots, Contrafagot, Saxofón alto, Corno inglés, 4 Trombas, 3 Trompetas, 3 Trombones, Tuba, 2 Arpas, Timbales, Bombo, Platillos, Celesta, Caja clara, Xilófono, Campanas, Gong chino, Triángulo, Carraca, Látigo y sección de cuerda.

Tabla 5. Análisis formal de *Promenade*

	PROMENADE				
PERIODOS	A		B		A
FORMA	BINARIA		BINARIA		PERIODO NO REPETITIVO
FRASES	a	a1	b	c	a
COMPASES	1 a 4	5 a 8	9 a 13	14 a 21	21 a 24
NUMERO DE COMPASES	4	4	5	8	4

En el inicio del *promenade*, Ravel le asigna la melodía principal a la trompeta hasta el compás ocho. En el periodo A (compases 1-8), la trompeta se aprecia siempre de manera nítida a pesar de ser eventualmente acompañada por los metales (cornos, tubas, trompetas y trombones). En el piano se logra el mismo efecto colocándole un énfasis, a partir de un estudio sistemático y conciente, al apoyo del dedo meñique de la mano derecha que lleva la melodía principal. A partir del compás nueve entran todas las cuerdas por primera vez acompañadas sutilmente por las flautas y cornos. Aquí se aprecia claramente que la melodía principal la llevan los violines.

Otra sección particular de la orquestación se encuentra en el compás 84 al 95 de la pieza titulada "Gnomo". Aquí Ravel imprime su genialidad al proponer una variación en el timbre de los violines en las dos frases. Seguidamente, los violines representan el movimiento grotesco del gnomo al esconderse de un extremo a

otro. El piano debe resaltar la melodía principal afianzando sistemáticamente el apoyo del brazo derecho y a partir del compás 90 el izquierdo.

Cabe resaltar que existe una tendencia por parte de los pianistas a representar obras como esta en tempos más agitados que los de la versión orquestal, debido quizás al escaso contraste tímbrico con respecto al colorido timbre de la orquesta.

Tabla 6. Análisis formal de *Gnomus*

GNOMUS											
MACRO	A			B	A					B	CONCLUSIÓN
FORMA	BINARIA			SIMPLE	LIBRE POR SECCIONES					SIMPLE	
COMPASES	25 a 41			42 a 52	53 A 95					96 a 117	118 a 123
MICRO	Intro	a	a1	b	a2	c	c1	Transición	c2	b1	
COMPASES	25 a 27	28 a 34	35 a 41	42 a 52	53 a 61	62 a 70	71 a 79	80 a 83	84 a 95	96 a 117	118 a 123
NUMERO DE COMPASES	3	7	7	11	9	9	9	4	12	22	6

3.4 EL PIANO NACIONALISTA

El nacionalismo es una corriente estilística que toma por objeto de la representación artística elementos que identifican determinada comunidad. Esta idea nace a partir de la necesidad de llevar elementos folklóricos al lenguaje musical académico, propios de la pasión por establecer lazos de hermandad entre las personas que tienen en común un territorio y por consiguiente una ideología heredada históricamente.

Colombia, como todos los países, tiene una identidad musical propia que la distingue de otras culturas. Buscando esta identidad cultural, músicos como Manuel María Párraga llevaron por primera vez los “Aires neogranadinos” a ser parte del acervo musical académico durante la primera mitad del s. XIX.

La tradición de pequeñas obras para piano de corte nacionalista, fue una tendencia que empezó desde finales del s. XIX y comienzos del XX, con compositores que habían entrado en contacto con la cultura europea y con la

tradición romántica de la pieza de salón para piano. Si bien en Europa ya había terminado el romanticismo y se componían ya obras impresionistas, expresionistas, dodecafonistas, etc., en Colombia, compositores como Manuel María Párraga, Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín eran reconocidos por también por sus piezas nacionalistas, en la mitad del horizonte delimitado por la música folclórica y la música virtuosa de salón. Es esta corriente el antecedente directo de compositores postmodernos, como Jesús A. Rey, quienes además hacen uso de lenguajes como el jazz y la música atonal.

3.4.1 Jesús Alberto Rey Mariño (Pamplona, 1956 – Bucaramanga, 2009).

Jesús Alberto Rey, nace en una familia de músicos comprometida con una labor social en ciertas regiones del territorio norte-santandereano. Desde muy temprana edad tuvo una formación académica impartida por su padre, Carlos Julio Rey músico bohemio, docente y director orquestal.

Fue la labor docente que impartió en la Banda del Batallón de Pamplona, la que definitivamente logra formar en el arte que en pocos años hará de él una persona influyente en la sociedad. Alberto Rey nunca dejó apagar esa llama que le hacía expresar sus sentimientos con elementos propios de su cultura, elementos con los cuales se identificaba y le convertían en una utopía que por largos momentos recreaban las conciencias errantes.

Este mismo fervor fue el que lo inspiró a hacer de la educación musical un rito purificador de pequeñas y grandes conciencias, a las cuales enseñó a sentir cada enseñanza con las fibras más íntimas de la conciencia. Esta también fue la razón por la cual realizó una de las recopilaciones de música popular de mayor calidad artística y pedagógica en la historia de Colombia, la obra “*De negros y blancas en blancas y negras*”.

3.4.2 Análisis de la obra *Dos impresiones andinas. Itinerante, pasillo de estudio en re mayor y Virtual bambuco en fa menor.* La primer obra es un estudio de pasillo. Como se mencionó anteriormente, el término estudio en el argot musical denota una composición destinada a mejorar la técnica de un intérprete mediante el aislamiento de dificultades especiales y la concentración de sus esfuerzos en trascender el lenguaje artístico. Debido a la gran elaboración compositiva encuadrada bajo la forma ABAC, tradicional del pasillo y el bambuco, este estudio de pasillo se debe clasificar dentro de categoría de estudio de concierto debido a su gran riqueza melódica, la cual es ornamentada de manera elegante sin quitarle su carácter evidentemente elocuente. El compositor la dedicó a su gran amigo el maestro Fernando León Rengifo, bandolista, investigador y arreglista de proyección internacional.

El ritmo de pasillo oriundo de la región andina se caracteriza por la ausencia en el ataque en el segundo tiempo y de una melodía fácilmente apreciada en el contexto del compás de $\frac{3}{4}$. Existen básicamente dos clases de pasillo, Lento y fiestero. El pasillo lento siempre tuvo una connotación de lamento, de añoranza mientras que el fiestero debe reflejar un ambiente festivo, picaresco; aún así, la célula rítmica del acompañamiento es la misma en las dos clases de pasillo.

A pesar de que su indicación de tempo aparentemente no revista la pieza de mayor dificultad, se debe tener cuidado de nunca desdibujar el ritmo característico realizado por la mano izquierda y al mismo tiempo respetar el fraseo de la mano derecha. Esto sólo se logra con un estudio sistemático de cada uno de estos dos aspectos y de las particularidades que cada uno implica. Por ejemplo, se debe tener en cuenta que los acordes (sobre todo los de la mano izquierda) nunca deben sobrepasar la sonoridad del bajo, el cual se encuentra en segunda instancia con respecto a la sonoridad de la melodía principal.

En cuanto a su aspecto armónico, se aprecia su sección A en tonalidad de Re mayor en su totalidad con algunas modulaciones transitorias como el iv menor (Sol

menor) en el compás 11 y el III bemol en modo mayor (Fa mayor). Esta primera sección también tiene como característica principal dos introducciones muy semejantes, además de un arpeggio elaborado a partir de un cromatismo en el compás 11 y una hermosa escala a manera de adorno en el compás 13.

La sección B se encuentra en la tonalidad de sol menor, esto reviste la sección de un carácter un poco nostálgico. En el compás 27 se encuentra un valioso adorno compuesto por un gran arpeggio en fa menor producto de una modulación hacia mi bemol mayor a partir del recurso armónico ii7- V7- I.

A partir del compás 31 aparece una progresión armónica cromática propia del jazz conocida como bajo caminante, esta se caracteriza por el movimiento cromático del bajo el cual camina desde re hasta si bemol mayor. Este si bemol decanta finalmente una cadencia perfecta.

La sección C se puede decir que es más nostálgica todavía que la sección B ya que, además de que la sección se encuentra en tonalidad de sol menor, la mano izquierda ofrece cromatismos a partir de un acompañamiento característico de los nocturnos de Federic Chopin.

Tabla 7. Análisis formal de la obra *Itinerante*. Estudio del pasillo

DANZA	ESTUDIO DE PASILLO (ITINERANTE)			
Macroestructura	A			
Microestructura	INTRO	A	INTRO2	A2
compases	1	2 - 9	9	10 - 22
Macroestructura	B			
Microestructura	b	c	b	c1
compases	23 - 30	31 - 38	23 - 30	31 - 35 y 39 - 41
Macroestructura	A			
Microestructura	INTRO	A	INTRO	A2
compases	1	2 - 9	9	10 - 22
Macroestructura	C			
Microestructura	d	d1	d	d2
compases	43 - 50	51 - 58	43 - 50	51-55 y 59-63

El bambuco “Virtual”, que dedica a su esposa Gabriela Echeverry, recalca su intención dancística. El bambuco tradicional se considera un ritmo amalgamado, ya que su melodía se aprecia fácilmente dentro de un compás de $\frac{3}{4}$, mientras que en el ritmo del acompañamiento se puede apreciar un compás de $\frac{6}{8}$ intercalado con uno de $\frac{3}{4}$ como lo indica la cifra de compás.

Al igual que el pasillo “*Itinerante*” este bambuco posee una gran elaboración compositiva encuadrada bajo la forma ABAC, tradicional. La parte A de este bambuco se encuentra en tonalidad de fa menor. Inicia con una introducción en fa menor que contrasta con el contenido dancístico de la obra. La melodía inicia en el compás 7 a manera de suspiro para entrar con hábil sutileza a la danza a partir del arpegio rítmico que inicia en fa menor, se convierte luego en si bemol disminuido siete y termina en el tensionante acorde de Sol bemol nueve. Este acorde sirve de

bisagra para ofrecer una elaborada melodía que se entreteje desde el mi bemol menor siete que vuelve sobre el acorde de sol bemol disminuído, sustituto tritonal de la dominante de fa mayor.

Este fa mayor (compás 13) se convierte en dominante de si bemol mayor siete iniciando un melódico arpeggio en compás acéfalo. Este silencio de corchea en el primer tiempo del compás 14 reviste la frase de gran elocuencia. Este si bemol siete pasa a la segunda inversión del acorde de mi bemol mayor a través de el La, que actúa como nota de paso (compás 15). En el compás 16 hay un mordente superior que resalta la melodía porque se prepara para su primer clímax en el compás 19.

La parte B se encuentra en tonalidad de sol bemol mayor. Esta sección, en el compás 43, también posee el mismo recurso armónico con el cual Alberto Rey enriqueció de vitalidad el pasillo anterior. Este recurso consiste en la progresión armónica cromática conocida como bajo caminante, en este caso el bajo camina desde sol bemol hasta mi bemol menor, el cual decanta finalmente hacia la bemol mayor (compás 48) que luego dá paso a la dominante de la tonalidad (Re bemol mayor) para volver a repetir la parte B.

Aunque la parte C posea la armadura de tonalidad de mi bemol (que es la misma de do menor), posea algunos compases donde aparezca el mi bemol mayor y finalice precisamente en mi bemol mayor, desde su inicio (compás 58) la obra mantiene un carácter modal en el cual toman cierto protagonismo armonías alrededor de fa mayor (segundo grado de mi bemol mayor). Esta, a pesar de que se debe interpretar a la misma velocidad que las demás secciones posee un carácter menos festivo ya que inicia con el acorde de sol menor siete. Aquí toman cierto protagonismo acordes tensionantes como el La natural disminuído, concretamente en compás 66 y el acorde de fa mayor novena menor (compás 70)

la mano izquierda vuelve a tener cierto protagonismo con los arpeggios de acompañamiento.

La coda con la cual finaliza la obra, (desde el compás 77) es tratada de nuevo con el recurso del bajo caminante, el cual se desplaza por semitonos desde el la disminuído hasta el fa menor siete del compás 81 en el compás 82 aparece el acorde tendionante de do sostenido mayor-novena menor, el cual actúa como sustituto del acorde de fa menor siete (ii grado) para definir con una cadencia perfecta (V7-I).

Tabla 8. Análisis formal de la obra *Virtual*

VIRTUAL																						
MACRO	INTRO	A				B					A				C			CODA				
FORMA		TERNARIA				BINARIA					TERNARIA				BINARIA							
MICRO		a	b	a	Conclusión	c	d	c	d1	Puente	a	b	a	Conclusión	e	f	e	f1				
TONALIDAD	Fm	Fm	C	Fm	Db	Gb	Gb	Gb	Gb	Bb	Fm	C	Fm	Db	Gm	Fm	Gm	Fm	Gm			
COMPASES	1a6	7a19	20a29	7a19	31a34	35a42	43a51	35a42	43a47	v52a54	55	7a19	20a29	7a19	31a32	v36v57	58a65	66a74	58a65	66a72	v75a76	77a87

4. RECOMENDACIONES PARA EL MONTAJE

Con el objeto de orientar al pianista que quisiera replicar un recital didáctico similar al presente, el autor del proyecto ofrece la siguiente metodología y algunas sugerencias:

1) *Evaluación del recurso humano que participa en el recital didáctico:* El proyecto debe iniciar por una valoración tanto de las habilidades técnicas e interpretativas que posee el pianista para realizar un recital didáctico, como para elaborar un discurso objetivo en torno al análisis externo y teórico de cada una de las obras que se pretende mostrar en el recital. El discurso lo puede elaborar el mismo pianista o puede ser otra persona que haya estudiado profundamente aspectos históricos y teóricos de la música erudita, además de tener un gran espíritu investigativo. Para lograr una valoración honesta, se debe buscar la ayuda de un pianista académico que conozca profundamente la literatura pianística erudita, para que evalúe tanto al instrumentista como a la persona que va a elaborar el discurso, si es el caso, y además les ofrezca alternativas para ofrecer un recital didáctico honesto de música erudita.

2) *Definir el público al cual va dirigido el recital:* Aunque el ciudadano promedio actual no conozca la música erudita para piano, posee una estructura adecuada para asimilar los conceptos básicos que se exponen en el presente recital, dado que el objetivo es lograr despertar en ellos un interés hacia la música erudita y a la vez permitirles comprender la gran estructura que compone el quehacer musical erudito. Hay que tener en cuenta que si el público al cual va dirigido son niños, aspectos como su nivel de estructura de asimilación y edad pueden ser determinantes a la hora de escoger un vocabulario a su alcance así como la cantidad de tiempo durante el cual van a escuchar y participar del recital, de acuerdo con el tiempo definido y la estructura de asimilación particular en cada

estadio de desarrollo. Este paso es vital, ya que el objetivo primordial del recital, así como toda la información que se va a presentar en el recital, debe ser entendido por el público asistente. El presente recital didáctico fué diseñado para el ciudadano promedio, mayor de 15 años de edad, que cumpla como requisito primordial una actitud propicia para el curso normal de una exposición oral de 45 minutos y una estructura de asimilación lograda a partir de los procesos educativos que brindan las instituciones de educación media del país. Estos requisitos primordiales pueden ocurrir independientemente de que sea adulto o no lo sea, conocedor o no conocedor de la música erudita.

3) *Identificación de las obras:* Estas deben demostrar cada faceta de la literatura pianística en el recital didáctico. En esta etapa también es de vital importancia la ayuda de un tutor con las mismas cualidades expuestas anteriormente.

4) *Búsqueda de la literatura:* El discurso debe relacionar cada una de las cuatro facetas del piano con el pensamiento estético de la época en la cual fueron concebidas. En esta etapa también se busca afianzar los conocimientos teóricos que ayudan a ofrecer un análisis formal y externo de cada obra. Es de vital importancia escoger literatura de autores académicos reconocidos, ya sean historiadores, biógrafos, teóricos, filósofos, etc; con el fin de ofrecer un relato, un análisis y una apreciación musical honesta.

5) *Montaje del repertorio seleccionado y del discurso:* De manera paralela a la búsqueda del material que fundamenta el recital didáctico, se adelanta un riguroso estudio de las obras y una detallada preparación del contenido y estructura del discurso. Aquí es vital escoger el tipo de contenido que se enseñará en el recital así como el tipo lenguaje que se vá a utilizar en el recital. No se le debería enseñar con el mismo lenguaje, el mismo contenido y las misma ayudas didácticas a un grupo menor a 8 años de edad que a otro grupo de niños que oscilan entre los 9 y los 13 años de edad, por ejemplo.

6)Etapa de ensamble de la competencia comunicativa con la competencia interpretativo-musical: Se efectúa el ensamblaje final, teniendo en cuenta aspectos como el tiempo y las condiciones específicas de las cuales se dispone para efectuar el recital didáctico. La duración de un recital didáctico debe ser escogida según la clase de público que asiste al recital (niños, jóvenes o adultos) y de acuerdo a las dinámicas que se pretenda emplear. Preferiblemente no debería exceder la hora y media haciendo uso de un receso de 15 minutos en la mitad del recital didáctico, en el caso de los adultos. En el caso de los niños menores de 7 años no se debería exceder los 45 minutos. Es de vital importancia hacer varios ensayos y simulacros con o sin público, para ofrecer la información estrictamente necesaria y no extender el tiempo que se ha establecido para el recital. Es importante recordar la elaboración de un folleto donde se evidencie la programación del recital didáctico y los aspectos más importantes que se dieron a conocer en él.

7)Presentación final del recital didáctico.

5. CONCLUSIONES

De acuerdo con el proceso de construcción y organización del recital didáctico *Cuatro Facetas Interpretativas del Piano*, se tienen las siguientes conclusiones:

1. La elaboración de un recital didáctico implica básicamente la elaboración de dos aspectos: la gestión de un proceso investigativo que tiene como objetivo proyectar los aspectos más representativos de la historia de la música erudita, y una demostración de la técnica en la interpretación de cada una de las obras. En aras de proyectar las cualidades expresivas de la música erudita, solo un gran espíritu investigativo, fundamentado en un desarrollo cognitivo potenciado por un riguroso programa académico como el que ofrece esta prestigiosa universidad, y además que haya efectuado un estudio objetivo de la técnica pianística, puede llevar a cabo un recital didáctico como el presente.

2. Es de vital importancia seleccionar los aspectos más importantes a la hora de elaborar el discurso para presentar al público, debido a la inmensa cantidad de información que puede sustentar cada faceta pianística. Esta selección se logró definir teniendo en cuenta el tipo de público al cual va dirigido el recital didáctico.

3. Finalmente, el análisis de las obras elegidas para el recital didáctico es un recurso valioso para establecer relaciones de semejanza e interpretativas de las obras, porque al pensar los elementos musicales que intervienen, la forma como se comunican y se establecen entre ellos, así como, los problemas técnicos, sus soluciones en el estudio, y la traducción del lenguaje metafórico al pensamiento propio del intérprete, es posible, codificar y estructurar herramientas concretas que fortalecen el pleno saber y conocer de la música y su puesta en escena. Además, esto permite una preparación más consciente para el recital final y fortalece la actitud del autor para afrontar todas las eventualidades que pudieran surgir en el recital de grado. Solo de esta manera se obtiene un nivel más alto de responsabilidad con las cualidades expresivas de la música en general.

BIBLIOGRAFÍA

ARCE, Juan Pablo. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Revista musical chilena. Vol.67 no. 219 Santiago. 2013. [Citado el 12 de Julio de 2014]. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902013000100003&script=sci_arttext

BUITRAGO QUINONEZ, Andrea. Recital de piano: estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales. Trabajo de Grado. Licenciatura en Música. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga. 2013.

BURKHOLDER, P. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza editorial. 2008.

CASTRO, M. R. Enseñanzas de un gran maestro, Vicente Scaramuzza. Buenos aires: Ossorio. 1973.

CHIANTORE, L. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial. 2001.

CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Acuerdo no. 004 de 2007. (Febrero 12). Por el cual se modifica el Reglamento Académico Estudiantil de Pregrado, en su Título V, Capítulo IX .

CORTÁZAR, I. Historia de los grandes compositores clásicos Tomo IV. Barcelona: Olimpo. 1993.

DART, T. La interpretación de la música. Madrid: Mínimo tránsito. 2002.

Dirección cultural de la Universidad Industrial de Santander. Festival internacional de piano [en línea]. (s.f.). [Citado el 10 de Agosto de 2014]. Disponible en: <http://cultural.uis.edu.co/piano.php>

FORKEL, J. Juan Sebastian Bach. En J. Forkel, Juan Sebastian Bach. México: fondo de cultura económica. 1998.

FUBINI, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música. 2005.

GADAMER, H.-G. Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos. 1996.

GENNARI, M. La educación estética: arte y literatura. Barcelona: Paidós. 1997

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. El surrealismo pensamiento del objeto y construcción de mundo. Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) ;; Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Bogotá (Colombia). Edición: 1a ed. Editor: Bogotá Fondo de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas 2004.

GRABNER, H. Teoría general de la música. Madrid: Akal. 2001.

MIRANDA, Luna; y SAN MARTÍN, Pza. Aproximación antropológica al uso terapéutico de la música en un grupo de mujeres embarazadas de Bilbao. Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos. 2011.

ORTMANN, O. The physiological mechanics of piano technique: an experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects thereof upon the piano key and the piano tone. Da Capo Press. 1981.

PLATÓN. República, Libro VI, 504 e - 511 e; Libro VII 514a-517c (Trad. C.Eggers Lan). Madrid, Gredos, 1992.

RANDEL, D. M. (1997). Diccionario Harvard de música. Madrid: Alianza editorial.

SIEPMANN, J. El piano: su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Robinbook.

TRANCHEFORT, F.R. Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial. 1996.

Ficha videográfica:

Yale University design estudio. Piaget explica a Piaget [video]. 2010. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=NuDjscvqE08>

Redes, Divulgación y Cultura. Cuando el cerebro se emociona [video]. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HfmsSll5Zd0>

Discovery Channel. Teoria de la relatividad y la mecánica cuántica [video]. 2010. Recuperado el 12 de Julio de 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tTfGktuJ_5s

ANEXOS

Anexo A. *Preludio y fuga XXI, BWV 866.*

74

PRAELUDIUM XXI.

The image displays the first eight measures of the Praeludium XXI, BWV 866, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 1 is marked with a '1' above the treble staff. Measure 2 is marked with a '2' above the treble staff. Measure 5 is marked with a '5' below the bass staff. Measure 6 is marked with a '6' above the treble staff. Measure 8 is marked with an '8' above the treble staff. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

B.W.XIV.

10

Musical notation for measures 10 and 11. The piece is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. Measure 10 features a complex texture with sixteenth-note runs in both the treble and bass staves. Measure 11 shows a continuation of this texture with some chordal blocks in the bass.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 continues the sixteenth-note patterns, while measure 13 features a more rhythmic, block-like texture in the bass with some melodic fragments in the treble.

14

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 has a prominent sixteenth-note run in the bass. Measure 15 features a series of chords in the bass, with some melodic movement in the treble.

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 is characterized by a dense sixteenth-note texture in both staves. Measure 17 shows a continuation of this texture with some chordal elements in the bass.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 features a sixteenth-note run in the bass. Measure 20 concludes the section with a final sixteenth-note run in the bass and a melodic flourish in the treble.

20

B.W. XIV.

FUGA XXI.

a 3.

The musical score for Fuga XXI, BWV 149, is presented in two systems of grand staff notation. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 24. The piece is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass clefs, a key signature, and a time signature. The music features a complex fugue structure with multiple voices and intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective lines.

B.W. XIV.

Musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 is marked with the number '25' below the bass staff. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 30 is marked with the number '30' below the bass staff. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical notation for measures 35-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 35 is marked with the number '35' below the bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 40-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 40 is marked with the number '40' below the bass staff. The music continues with complex rhythmic figures.

Musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 45 is marked with the number '45' below the bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 50-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 50 is marked with the number '45' below the bass staff. The music concludes with a final cadence.

B.W. XIV.

Anexo B. Partitura de la obra *Rondo Capriccioso*, Op. 14

865

Edited by
August Fraencke

RONDO CAPRICCIOSO

F. MENDELSSOHN
Op. 14

1 Andante (♩ = 112)
pp

4 *p* segue

8 *cresc.* *dim.* *p*

11 *f* *dimin.* *p* *cresc.*

562-13-CB

Copyright MCMX, by The University Society, Inc.

V

44

Measures 44-46. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 44 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex chordal texture with many notes, while the left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staff, there are markings: *Re. ** under measure 44, *Re. ** under measure 45, and *Re. ** under measure 46.

47

Measures 47-50. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 47 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand continues with complex chords, and the left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staff, there are markings: *Re. ** under measure 47, *Re. ** under measure 48, *Re. ** under measure 49, and *Re. ** under measure 50.

51

Measures 51-54. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 51 starts with a piano (*pp*) dynamic, which changes to mezzo-forte (*mf*) in measure 52. The right hand has complex chords, and the left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staff, there are markings: *Re. ** under measure 51, *Re. ** under measure 52, *Re. ** under measure 53, and *Re. ** under measure 54.

55

Measures 55-58. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55 starts with a piano (*p*) dynamic, which changes to mezzo-forte (*mf*) in measure 56. The right hand has complex chords, and the left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staff, there are markings: *Re. ** under measure 55, *Re. ** under measure 56, *Re. ** under measure 57, and *Re. ** under measure 58.

59

Measures 59-62. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 59 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has complex chords, and the left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Below the staff, there are markings: *Re. ** under measure 59, *Re. ** under measure 60, *Re. ** under measure 61, and *Re. ** under measure 62.

63

cresc. *scen* *do* *sf* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

67

con anima *sf* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. Ped.

71

Ped. * Ped. * Ped. *

75

sf *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

79

sf *sf* *sf* *sf*

Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

870

82

p sempre pp
marcato

Rea * Rea * Rea * Rea *

86

cresc. sf
sf

Rea * Rea * Rea * Rea *

90

sf
cresc. sf

Rea Rea Rea Rea

94

sf cresc.
sf

Rea Rea Rea Rea

97

ff
sf

Rea Rea Rea Rea Rea Rea *

6-562-13

101

tranquillo

Rea Rea *

106

p *ritard e dim.* *pp*
a tempo

Rea Rea * Rea * Rea

111

116

120

dim. *ritard. pp*

Rea Rea * Rea *

125

a tempo *cresc.* *f* *p*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

129

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

132

p *espress.* *f*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

136

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

140

espress. *f* *cresc.* *f*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped.

145 *leggiere*

p *f* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped.

150

cresc. *f* *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

155

p *f*

Ped. Ped. * Ped. * Ped.

159

p *pp*

Ped. * Ped. * Ped. *

163

f

Ped. Ped. * Ped. *

874

167

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

170

marc. f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

173

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

176

dolce poco ritard.

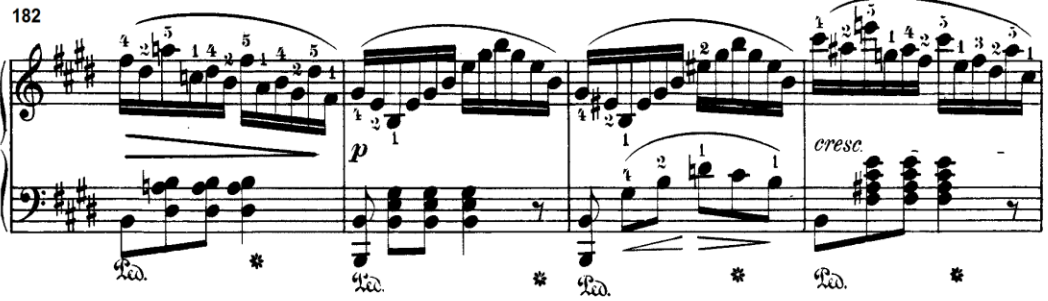
Ped. * Ped. *

179

pp leggiero

Ped. * Ped. * Ped. *

182



p *cresc.*

Red. *

186



poco *a* *poco* *f*

Red. *

189



cresc. *sf*

Red. *

192



ff *sf* *sf* *sf*

Red. *

195



f *ff* *sf* *sf* *p*

tranquillo.

Red. *

876

200

Musical score for measures 200-203. The system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 200 features a melodic line in the treble with a slur and a fermata over the final note, and a bass line with a slur. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk. Measure 201 continues the melodic and bass lines. Measure 202 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 203 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk.

204

Musical score for measures 204-207. The system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps. Measure 204 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "ritard." is written below the bass line. Measure 205 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "dim." is written below the bass line. Measure 206 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "a tempo." is written below the bass line. Measure 207 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "pp" is written below the bass line. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk.

208

Musical score for measures 208-211. The system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps. Measure 208 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "pp" is written below the bass line. Measure 209 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 210 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 211 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk.

212

Musical score for measures 212-216. The system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps. Measure 212 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 213 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 214 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 215 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 216 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk.

217

Musical score for measures 217-221. The system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps. Measure 217 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 218 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 219 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 220 has a slur and a fermata over the final note in the treble. Measure 221 has a slur and a fermata over the final note in the treble. The word "Ped." is written below the bass line with an asterisk.

12-562-13

221

Musical score for measures 221-224. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 224. Below the bass staff, there are five instances of the instruction *Rit. **.

225

Musical score for measures 225-228. The tempo is marked *a tempo*. The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *poco ritard.* (poco ritardando) instruction. The right hand has a melodic line with some triplets, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to *ff* (fortissimo) in measure 228.

229

Musical score for measures 229-232. The piece features a complex texture with many triplets in both hands. The dynamics are *poco* (poco) in measure 229, *a poco* (a poco) in measure 230, and *strin-gen-do.* (stringendo) in measure 232, indicating a gradual increase in tempo.

233

Musical score for measures 233-236. This section continues with a dense texture of triplets in both hands, maintaining the *stringendo* tempo instruction.

237

Musical score for measures 237-240. The texture becomes less dense, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a simple accompaniment. The dynamic is marked *ff* (fortissimo). Below the bass staff, there are seven instances of the instruction *Rit. **.

PROMENADE

Revised, phrased and fingered by O. Thümer

M. Moussorgsky

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto
♩ = 104

PIANO *f*

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

12

Musical notation for measures 12 and 13. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/4. Measure 12 features a treble clef with a dotted half note followed by a quarter note, and a bass clef with a dotted half note. Measure 13 contains a complex chordal texture in the treble and a bass line with eighth notes.

14

Musical notation for measures 14, 15, and 16. Measure 14 includes a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line. Measure 15 continues the bass line and adds chords in the treble. Measure 16 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line. Measure 18 continues the bass line and adds chords in the treble.

19

Musical notation for measures 19, 20, and 21. Measure 19 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line. Measure 20 continues the bass line and adds chords in the treble. Measure 21 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line.

22

Musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line. Measure 23 continues the bass line and adds chords in the treble. Measure 24 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note bass line.

1. GNOMUS

$\text{♩} = 120$
sempre vivo *meno vivo*

25 *ff* *sf* *p*

31 *ff* *sf* *sf* *sf* *ff*

36 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

43 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

49 *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *sf*

Detailed description: The score is for a piece titled '1. GNOMUS' in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It is written for piano and bass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is divided into five systems of music. The first system (measures 25-30) starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a 'meno vivo' section. The second system (measures 31-35) features a 'sempre vivo' tempo and includes a piano (*p*) section. The third system (measures 36-42) continues with a forte (*sf*) dynamic. The fourth system (measures 43-48) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *sf*. The fifth system (measures 49-54) includes a very forte (*ff*) section. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

56

Musical score for measures 56-61. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The music is written for piano with two staves. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

62 **Poco meno mosso, pesante**

Musical score for measures 62-66. The tempo is marked **Poco meno mosso, pesante**. The music is in common time and features a heavy, slow-moving texture. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

67 **Vivo** **Meno mosso**

Musical score for measures 67-72. The tempo changes from **Vivo** to **Meno mosso**. The key signature remains the same. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

73

Musical score for measures 73-77. The music is in common time and features a heavy, slow-moving texture. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

78 **Vivo** **Meno mosso** **Vivo**

Musical score for measures 78-83. The tempo changes from **Vivo** to **Meno mosso** and back to **Vivo**. The key signature remains the same. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

6

Meno mosso

84

ff

90

96

poco a poco accelerando

p *f* *dim.* *p*

102

107

cresc. *mf*

111

sempre vivo

cresc.

f

ff

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2

123

5

118

velocissimo

con tutta forza

5

1 2 3 4 5

1 2 3 4 3 4

3 1 2 3 4 5

3 4 1 2 3 4

1 3 2 4 3 5

1 2 3 4

1 3 4 5 3

2 1 2 3 4 3

1 3 2 4 3 5

1 2 5 4

Anexo D. Partitura de la obra *Dos impresiones andinas*

I
ITINERANTE

Estudio de Pasillo
Dedicado al maestro Fernando León R.

Jesús Alberto Rey

Lento y Expresivo ♩

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked "Lento y Expresivo" and "mp". The second system has a "p" dynamic marking. The third system has a "p" dynamic marking. The fourth system is marked "Vivo" and includes a "Tpo. Primo" section. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score system 1, measures 16-22. The system consists of two staves. Measure 16 has a treble clef and a bass clef. Measure 17 has a treble clef and a bass clef. Measure 18 has a treble clef and a bass clef. Measure 19 has a treble clef and a bass clef. Measure 20 has a treble clef and a bass clef. Measure 21 has a treble clef and a bass clef. Measure 22 has a treble clef and a bass clef. There are first and second endings marked with double bar lines and '1' and '2' respectively. A 'C' time signature is present at the beginning of the system.

Musical score system 2, measures 23-32. The system consists of two staves. Measure 23 has a treble clef and a bass clef. Measure 24 has a treble clef and a bass clef. Measure 25 has a treble clef and a bass clef. Measure 26 has a treble clef and a bass clef. Measure 27 has a treble clef and a bass clef. Measure 28 has a treble clef and a bass clef. Measure 29 has a treble clef and a bass clef. Measure 30 has a treble clef and a bass clef. Measure 31 has a treble clef and a bass clef. Measure 32 has a treble clef and a bass clef. There are first and second endings marked with double bar lines and '1' and '2' respectively. A 'C' time signature is present at the beginning of the system. Performance markings include '7', 'M.D.', and 'M.I.'.

Musical score system 3, measures 28-32. The system consists of two staves. Measure 28 has a treble clef and a bass clef. Measure 29 has a treble clef and a bass clef. Measure 30 has a treble clef and a bass clef. Measure 31 has a treble clef and a bass clef. Measure 32 has a treble clef and a bass clef. A 'C' time signature is present at the beginning of the system.

Musical score system 4, measures 33-40. The system consists of two staves. Measure 33 has a treble clef and a bass clef. Measure 34 has a treble clef and a bass clef. Measure 35 has a treble clef and a bass clef. Measure 36 has a treble clef and a bass clef. Measure 37 has a treble clef and a bass clef. Measure 38 has a treble clef and a bass clef. Measure 39 has a treble clef and a bass clef. Measure 40 has a treble clef and a bass clef. There are first and second endings marked with double bar lines and '1' and '2' respectively. A 'C' time signature is present at the beginning of the system. Performance markings include '8^{va}' and '7'.

Musical score system 5, measures 37-42. The system consists of two staves. Measure 37 has a treble clef and a bass clef. Measure 38 has a treble clef and a bass clef. Measure 39 has a treble clef and a bass clef. Measure 40 has a treble clef and a bass clef. Measure 41 has a treble clef and a bass clef. Measure 42 has a treble clef and a bass clef. There are first and second endings marked with double bar lines and '1' and '2' respectively. A 'C' time signature is present at the beginning of the system. Performance markings include 'M.D.', 'M.I.', 'p', and 'rit.'.

Tpo. Primo. Al $\frac{3}{4}$ y C

⊕

Poco rubato e cantabile

Musical score for measures 42-46. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The tempo/mood is 'Poco rubato e cantabile'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 42-46. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are three 'M.D.' markings above the right hand in measures 43, 44, and 45. There are five 'p' markings below the left hand in measures 42, 43, 44, 45, and 46.

Musical score for measures 47-51. The tempo/mood changes to 'poco rit..' in measure 49 and 'a tempo' in measure 50. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 47-51. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are four 'p' markings below the left hand in measures 47, 48, 49, and 50. There is a 'p.' marking below the left hand in measure 51.

Musical score for measures 52-55. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 52-55. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are three 'p' markings below the left hand in measures 52, 53, and 54. There is a 'p.' marking below the left hand in measure 55.

Musical score for measures 56-59. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 56-59. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are two 'p' markings below the left hand in measures 56 and 57. There is an 'M.D.' marking above the right hand in measure 58. There is a 'p.' marking below the left hand in measure 59.

delicado

Musical score for measures 60-63. The tempo/mood is 'delicado'. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 60-63. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are two 'p' markings below the left hand in measures 60 and 61. There is a 'pp' marking below the left hand in measure 62. There is a 'p.' marking below the left hand in measure 63.

II
VIRTUAL
Bambuco
Para Gaby, con intención dancística

Jesús Alberto Rey

The musical score is written for piano and guitar. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 78 - 80$. The piano part starts with a series of chords and moving lines in the right hand, while the guitar part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A first ending bracket is present at the end of the first system. The second system includes a section marked 'a tempo' and 'p' (piano), with a section marked 'M.D.' (Moderato) in the piano part. A section marked 'M.L.' (Moderato-Lento) is indicated in the guitar part. The score continues with two more systems, each with first ending brackets. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

22

Musical score system 1, measures 22-26. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting bass line with slurs and ties.

27

poco rit...

a tempo

Musical score system 2, measures 27-31. Measure 27 is marked "poco rit..." and measure 31 is marked "a tempo". Treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. Bass clef has a supporting bass line with slurs and ties.

32

melodica a $\text{\textcircled{a}}$

Musical score system 3, measures 32-36. Measure 32 is marked "melodica a" with a circled "a" symbol. Treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. Bass clef has a supporting bass line with slurs and ties.

37

Musical score system 4, measures 37-42. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting bass line with slurs and ties.

43

Musical score system 5, measures 43-47. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting bass line with slurs and ties.

43

poco rit. p a tempo

3

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a fermata over the first measure and a triplet of eighth notes in the final measure. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include 'poco rit.' (rhythmically decreasing), a dynamic marking 'p' (piano), and 'a tempo' (returning to the original tempo).

53

53

al S y O

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures. To the right of the staves, there are three distinct symbols: a circled 'S', a circled 'y', and a circled 'O', which likely represent specific performance techniques or ornaments.

56

56

This system continues the musical piece with two staves. The notation includes various rhythmic values and rests, with a circled 'O' symbol positioned above the first measure of the upper staff.

61

61

This system features two staves of music. The upper staff contains a melodic line with several slurs and accents, while the lower staff provides a steady accompaniment.

66

66

allegro

This system concludes the page with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The tempo marking 'allegro' is written in the lower left of the system. The music ends with a final cadence in both staves.

71
91
71
tit...
a tempo

This system contains two staves of music. The upper staff begins at measure 71 and features a melodic line with a slur over measures 71-73. The lower staff starts at measure 71 with a bass line. A first ending bracket labeled '1' spans measures 73-74. The tempo marking 'a tempo' appears at the start of measure 74.

75
91
75
2

This system contains two staves of music. The upper staff begins at measure 75 and includes a second ending bracket labeled '2' over measures 75-76. The lower staff starts at measure 75 with a bass line.

79
91
79

This system contains two staves of music. The upper staff begins at measure 79 and features a melodic line with a slur over measures 79-81. The lower staff starts at measure 79 with a bass line.

83
91
79
M.D.
M.I.
M.I.
ppp

This system contains two staves of music. The upper staff begins at measure 83 and features a melodic line with a slur over measures 83-85. The lower staff starts at measure 79 and includes dynamic markings 'M.I.' and 'M.D.' under measures 80 and 81 respectively. A piano dynamic marking 'ppp' is present at the end of the system. A fermata is placed over the final chord of the system.