

**Análisis del Lenguaje Musical Basado en Cinco Obras para Piano de Diferentes  
Periodos**

Javier Fernando Zambrano Argüello

Trabajo de Grado para optar al Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Eduardo Basto Quijano

Magíster en Pedagogía musical Kodály

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

2022

### **Dedicatoria**

Dedico este trabajo con todo mi cariño:

A mi madre, María Nohemí, por su comprensión y apoyo incondicional.

A mi hermana, Diana Rocío, por su compañía.

A mi padre, Luis Fernando, por sus buenos consejos.

### **Agradecimientos**

A quienes hicieron posible este trabajo de grado, especialmente a mis dos maestras de piano Natalia Avella y Maryna Shevtsova, por sus enseñanzas durante mi formación en este programa académico. A mi director de proyecto, Carlos Eduardo Basto, por su disposición y recomendaciones. A Jhon Janer Vega, por sus enseñanzas y correcciones oportunas. A mis amigos por su colaboración.

## Contenido

	Pág.
Introducción.....	13
1. Planteamiento del Problema .....	15
1.1 Antecedentes .....	15
1.2 Pregunta de investigación .....	17
1.3 Objetivos.....	17
1.3.1 Objetivo General .....	17
1.3.2 Objetivos Específicos .....	17
1.4 Justificación .....	18
2. Marco Teórico.....	20
2.1 Surgimiento del Análisis Musical .....	20
2.2 La importancia del análisis musical .....	21
3. Metodología .....	24
3.1 Etapa I: Selección del repertorio .....	24
3.2 Etapa II: Análisis del lenguaje musical de las obras seleccionadas .....	31
3.2.1 Preludio y fuga en re menor, BWV 851 - Johann Sebastian Bach. (1685 – 1750), barroco	32
3.2.2 Sonata N° 9 op. 14 N°1 en Mi mayor – Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), clasicismo	40
.....	
3.2.3 “Nocturno” op 48 N° 1 en do menor – Frédéric Chopin.(1810 – 1849), romanticismo .....	54
3.2.4 Estudio op 42 N° 4 en Fa# mayor –Aleksandr Scriabin.(1872 – 1915), posromanticismo	64
3.2.5 Música ricercata N° 2 – György Sándor Ligeti (1923 – 2006), siglo XX.....	69
Conclusiones.....	77

Análisis del Lenguaje Musical Basado en Cinco Obras...	5
Bibliografía.....	79
Apéndices .....	81

### Lista de figuras

	<b>Pág.</b>
<b>Figura 1.</b> <i>Compás 1, Preludio en re menor, BWV 851</i> .....	33
<b>Figura 2.</b> <i>Rítmica predominante en todo el prelude</i> .....	33
<b>Figura 3.</b> <i>Compás 15 (punto de inflexión)</i> .....	34
<b>Figura 4.</b> <i>Secuencia en sol menor y en la menor</i> .....	34
<b>Figura 5.</b> <i>Cambio de textura</i> .....	35
<b>Figura 6.</b> <i>Sujeto, Fuga n° 6</i> .....	36
<b>Figura 7.</b> <i>Contrasujeto</i> .....	37
<b>Figura 8.</b> <i>Sujeto, respuesta y contrasujeto</i> .....	37
<b>Figura 9.</b> <i>Elementos compases 9 – 20</i> .....	38
<b>Figura 10.</b> <i>Sección 2</i> .....	39
<b>Figura 11.</b> <i>Sección 2</i> .....	40
<b>Figura 12.</b> <i>Tema principal</i> .....	41
<b>Figura 13.</b> <i>Compases del 13 al 16, primera reexposición del tema</i> .....	41
<b>Figura 14.</b> <i>Coda de la exposición y puente hacia el desarrollo</i> .....	42
<b>Figura 15.</b> <i>Tema 2</i> .....	42
<b>Figura 16.</b> <i>Reexposición tema 2 a la octava</i> .....	42
<b>Figura 17.</b> <i>Desarrollo tema 2</i> .....	43
<b>Figura 18.</b> <i>Puente entre sección A y B</i> .....	43
<b>Figura 19.</b> <i>Compases del 23 al 28</i> .....	44
<b>Figura 20.</b> <i>Anacrusa del compás 23, motivo rítmico importante.</i> .....	44
<b>Figura 21.</b> <i>Tema del desarrollo</i> .....	45

<b>Figura 22.</b> <i>Puente, del desarrollo a la reexposición, utilizando el ostinato en si y el tema principal de A.</i> .....	46
<b>Figura 23.</b> <i>Sección A de la reexposición</i> .....	47
<b>Figura 24.</b> <i>Saltillo al iniciar</i> .....	47
<b>Figura 25.</b> <i>Final del primer tema</i> .....	48
<b>Figura 26.</b> <i>Final reafirmación del primer tema</i> .....	48
<b>Figura 27.</b> <i>Motivo de corcheas en forma de floreo</i> .....	49
<b>Figura 28.</b> <i>Desarrollo del tema final con motivo de corcheas en floreo</i> .....	49
<b>Figura 29.</b> <i>Tema con desplazamiento asincopado del tiempo fuerte.</i> .....	50
<b>Figura 30.</b> <i>Estructura formal</i> .....	51
<b>Figura 31.</b> <i>Final del tema B</i> .....	52
<b>Figura 32.</b> <i>Coda</i> .....	54
<b>Figura 33.</b> <i>Progresión armónica periodo 1.</i> .....	56
<b>Figura 34.</b> <i>Compases 9 y 10</i> .....	57
<b>Figura 35.</b> <i>Compases 15 y 16</i> .....	57
<b>Figura 36.</b> <i>Secuencia armónica.</i> .....	58
<b>Figura 37.</b> <i>Acorde napolitano</i> .....	58
<b>Figura 38.</b> <i>Quiasi ostinato</i> .....	59
<b>Figura 39.</b> <i>Textura coral</i> .....	60
<b>Figura 40.</b> <i>Acorde V7b13</i> .....	60
<b>Figura 41.</b> <i>Compás 30, nocturno Op. 48 N° 1</i> .....	61
<b>Figura 42.</b> <i>Compás 1, etude Op. 10 N° 11</i> .....	61
<b>Figura 43.</b> <i>Compás 38, nocturno Op. 48 N°1</i> .....	61

Análisis del Lenguaje Musical Basado en Cinco Obras...	8
<b>Figura 44.</b> <i>Etude Op. 25 N°10</i> .....	62
<b>Figura 45.</b> <i>Intervalo de sexta aumentada</i> .....	62
<b>Figura 46.</b> <i>Etude tableaux op. 39 no.5 in E flat minor- Sergéi Rajmáninov</i> .....	63
<b>Figura 47.</b> <i>Etude op. 8 no. 12 in D Sharp minor – A. Scriabin.</i> .....	63
<b>Figura 48.</b> <i>Nocturno op. 48 no. 1 en Do menor- F. Chopin. – compás 49 en adelante</i> .....	64
<b>Figura 49.</b> <i>Primeros compases (motivo melódico de mano izquierda).</i> .....	65
<b>Figura 50.</b> <i>Final inconcluso de la primera idea musical.</i> .....	67
<b>Figura 51.</b> <i>Final de la segunda frase</i> .....	67
<b>Figura 52.</b> <i>Uso del ritardando</i> .....	68
<b>Figura 53.</b> <i>Final conclusivo de la primera idea musical.</i> .....	68
<b>Figura 54.</b> <i>Portatos sobre el motivo melódico final en M.I.</i> .....	69
<b>Figura 55.</b> <i>En el “1” se muestra el cierre de frase y en el “2” el final de la obra.</i> .....	69
<b>Figura 56.</b> <i>Primer compás (motivo)</i> .....	71
<b>Figura 57.</b> <i>Motivo invertido</i> .....	71
<b>Figura 58.</b> <i>Primera parte del motivo y su inversión.</i> .....	72
<b>Figura 59.</b> <i>Idea inicial, en diferente textura y registro con indicación de PP y una corda.</i> .....	72
<b>Figura 60.</b> <i>Idea inicial, en diferente textura y registro</i> .....	72
<b>Figura 61.</b> <i>Compás 9, uso de Tre corde</i> .....	73
<b>Figura 62.</b> <i>Indicación quasi parlato</i> .....	73
<b>Figura 63.</b> <i>Aparición de la tercera nota. Indicación de Piu mosso, pesante</i> .....	74
<b>Figura 64.</b> <i>Pasando por diferentes ritmos</i> .....	74
<b>Figura 65.</b> <i>Combinación de motivos de parte A y B.</i> .....	75
<b>Figura 66.</b> <i>Motivo A y B de manera conjunta.</i> .....	75

**Figura 67.** *Reexposición de los temas* .....76

**Lista de apéndices**

	<b>Pág.</b>
Apéndice A. Preludio y fuga en re menor, BWV 851 - Johann Sebastian Bach.....	81
Apéndice B. Sonata N° 9 op. 14 N°1 en Mi mayor – Ludwig Van Beethoven .....	85
Apéndice C. “Nocturno” op 48 N° 1 en do menor – Frédéric Chopin. ....	101
Apéndice D. Estudio op 42 N° 4 en Fa # mayor – Aleksandr Skriabin.....	107
Apéndice E. “Música Ricercata” N° 2 – György Ligeti .....	110

## Resumen

**Título:** Análisis del lenguaje musical basado en cinco obras para piano de diferentes periodos\*.

**Autor:** Javier Fernando Zambrano Argüello\*\*

**Palabras Clave:** lenguaje musical, análisis musical, periodos musicales, piano.

### Descripción:

Este trabajo de investigación pretende dar a conocer el análisis del lenguaje musical de cinco obras para piano, cada una de estas perteneciente a diferentes periodos, para ello se ha elegido a uno de los compositores más representativos de cada uno de ellos. El análisis se realiza con la intención de comprender la obra escrita y mediante una *observación significativa* poder identificar las características relevantes del repertorio seleccionado, y de esta manera mejorar el proceso de aprendizaje, interpretación y comprensión del repertorio.

El presente trabajo incluye información sobre el lenguaje musical, también se presentan datos sobre el surgimiento y la importancia del análisis musical. El desarrollo de este proyecto se estructura en tres momentos que contienen la búsqueda y selección del repertorio, el análisis musical de las obras seleccionadas y la sustentación que da a conocer las características más relevantes del lenguaje musical de cada obra.

Por lo tanto, si se tiene una visión general de las características del estilo musical de los principales periodos, podemos observar cómo ha sido a grandes rasgos la evolución del lenguaje musical, diversificando nuestro conocimiento y entendimiento musical, haciendo más fácil el proceso de análisis que nos ayudará a agilizar el aprendizaje de las obras en el instrumento, ya que no nos enfrentamos a algo totalmente desconocido, pues al iniciar el estudio en el piano contamos con una comprensión global de los elementos relevantes y característicos de cada obra.

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Director Carlos Eduardo Basto Quijano. Maestro, Magíster en Pedagogía musical

### **Abstract**

Title: Analysis of musical language based on five piano works from different periods\*.

Author: Javier Fernando Zambrano Argüello\*\*

Keywords: musical language, musical analysis, musical periods, piano.

Description:

This research work aims to present the analysis of the musical language of five works for piano, each of these belonging to different periods, for which one of the most representative composers of each of them has been chosen. The analysis is carried out with the intention of understanding the written work and through significant observation in order to be able to identify the relevant characteristics of the selected repertoire, and in this way improve the process of learning, performing and understanding the repertoire.

This work includes information on musical language, the data on the emergence and importance of musical analysis is also presented. The development of this project is structured in three moments that contain the search and selection of the repertoire, the musical analysis of the selected works and the support that reveals the most relevant characteristics of the musical language of each work.

Therefore, if we have a general vision of the characteristics of the musical style of the main periods, we can see how the evolution of musical language has been, broadly speaking, diversifying our knowledge and musical understanding, making the analysis process easier. It will help us speed up the learning of the works on the instrument, since we are not facing something totally unknown, because when we start studying the piano, we have a global understanding of the relevant and characteristic elements of each work.

\*Degree work

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Arts. Director Carlos Eduardo Basto Quijano. Music Teacher, Master in Music Pedagogy

## Introducción

El análisis musical es una herramienta que fortalece la comprensión y apreciación de la obra de cada compositor, útil para quienes pretendan adentrarse en el estudio de una pieza musical y quieran formar una visión completa de la misma, con el fin de potenciar su pensamiento, desarrollar sus capacidades de entendimiento y aumentar su sensibilidad musical. Esto permite generar información con mayor soporte teórico, la cual desarrolla en el intérprete su entendimiento de la obra, que le ayudará en la toma de decisiones interpretativas facilitando y mejorando su labor.

En este trabajo se analiza el lenguaje musical de cinco obras para piano, cada una de ellas perteneciente a un periodo y compositor diferente. Los periodos musicales seleccionados fueron: Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Posromanticismo y Siglo XX, basado en los cuales se analizará el lenguaje musical de cada composición resaltando las características más relevantes de su lenguaje. La finalidad de este tipo de análisis es desarrollar estrategias y habilidades que ayuden a generar una mejor dinámica para abordar el estudio de un repertorio musical, teniendo mayor comprensión de la obra escrita, fortaleciendo el entendimiento y aumentando la sensibilidad musical.

Basado en lo anterior, el presente trabajo se organiza en dos momentos: el primero, selección del repertorio, en el cual se escogieron obras que cumplieran unas características específicas que evidencian el desarrollo del lenguaje musical del siglo XVII al XX, con lo cual cada obra debía pertenecer a un compositor, periodo y forma diferente; todas las obras escogidas pertenecen al repertorio usado comúnmente para la formación musical.

En el segundo, se realiza el análisis del lenguaje musical de cada obra, resaltando sus características más relevantes, que van desde los detalles rítmicos, melodías, acordes especiales, pasando por escalas, estructuras armónicas y texturas sonoras.

## 1. Planteamiento del Problema

### 1.1 Antecedentes

La documentación para el presente proyecto exigió la revisión de estudios previos desarrollados en la Universidad Industrial de Santander, centrados en el análisis del lenguaje musical de obras para piano. Para ello se accedió inicialmente a la información proporcionada por el catálogo bibliográfico de la Biblioteca UIS y las bases de datos ubicadas en la Biblioteca Virtual UIS, realizando búsquedas generales a través de las principales palabras clave y aplicando filtros a través de la búsqueda avanzada.

Dentro del catálogo general de la biblioteca se buscaron los trabajos de grado de los estudiantes de la Licenciatura en Música en los últimos quince años (2007-2022) y se halló un análisis cuantitativo de los proyectos realizados en el programa Licenciatura en Música, escrito por Claudia Luna y Kevin Arana, quienes los clasificaron y organizaron por modalidad, línea metodológica, instrumento, población y año y facilitaron su consulta. Se encontraron dos trabajos que tienen afinidad con el tema de análisis del lenguaje musical.

El primero fue realizado por Diego Felipe Chaparro Barrera (2018) y aborda el análisis semiótico tripartito a obras de compositores colombianos académicos como Blas Emilio Atehortúa, Guillermo Uribe Holguín y Luis Carlos Figueroa. El autor sustenta una propuesta metodológica basada en los aportes de los semiólogos Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez y propone varios niveles de análisis (poético, poiético, neutro y estésico) y seis situaciones analíticas como derivaciones lógicas y procedimentales para aplicar un reconocimiento exhaustivo de la dinámica sígnica del lenguaje musical. Tras confrontar el análisis de obras con los testimonios de los participantes en su investigación mediante encuestas, se pudo concluir sobre la posibilidad de

llevar a cabo un análisis de tal naturaleza siempre y cuando se incremente la fundamentación teórica del estudiante y una mejor formación auditiva.

El segundo trabajo realizado por Andrea Buitrago Quiñonez (2011) se centró en la creación artística de un recital de piano, bajo la perspectiva de los estudios funcionales de la técnica pianística desde seis estilos musicales variados centrados en la obra de autores como Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Stravisnky y Moleiro. La preparación del concierto y su difusión le permitieron a la autora realizar un análisis musical previo y explorar los requerimientos de las obras en términos de interpretación solista, enriquecido con la interacción con el auditorio, de modo que las obras seleccionadas alcanzaron la técnica deseada y se dispuso una actitud motivada y disciplinada para el logro de las metas propuestas. Este trabajo monográfico enfocado en recital realiza diversos análisis del repertorio que van a interpretar y se centra en el análisis musical enfocado a la técnica del instrumento e interpretación instrumental.

Se continuó el proceso de búsqueda en otras universidades del país y se encontró un trabajo de maestría adelantado por Juan David Manco (2015) en música sobre los elementos de análisis musical macroformal como acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras: Cantata N. 4 de J. S. Bach, Cuarteto de cuerdas Op. 132 de L. van Beethoven, Concierto para arpa y orquesta de A. Ginastera y Miniaturas para clarinete solo de J. H. Pinzón. La investigación se pregunta por las posibles relaciones de unidad desplegadas desde el análisis macroformal en los movimientos o secciones principales del texto musical y se concluyó que en todas las obras tratadas se manifiestan niveles variables de unidad determinadas por diferentes factores que inciden determinando su alto medio o bajo grado de unidad, lo cual tiene relación con la recepción porque permitió acercarse a la estética compositiva.

Continuando con el proceso de búsqueda de antecedentes empíricos, se dirigió la búsqueda a licenciaturas en otros países, encontrando el trabajo de Carmen Teresa Borregales "La música y el lenguaje como sistema de comunicación comparables bajo la óptica del análisis del discurso" (2005), en el cual se analiza comparativamente la estructura sintáctica y semántica de la frase musical y la frase verbal con el objeto de vislumbrar las semejanzas y diferencias en la construcción discursiva. Se encuentra que ambos sistemas de representación se configuran como discurso, esto es, se corresponde con las intencionalidades de su creador y facilita la comprensión de estos lenguajes a través de paralelismos que permiten abordar las diferentes unidades de análisis para reconocer mejor la estructuración y finalidad de la obra.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo incide el análisis musical de cinco obras para piano, correspondientes a cinco periodos musicales, en el proceso de aprendizaje, comprensión e interpretación del repertorio?

## **1.3 Objetivos**

**1.3.1 Objetivo General.** Analizar el lenguaje musical de cinco obras para piano de diferentes periodos: barroco, clasicismo, romanticismo, posromanticismo y Siglo XX, fortaleciendo así el proceso de aprendizaje, interpretación y comprensión del repertorio.

### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- Seleccionar obras representativas del repertorio para piano que permitan una visión panorámica del desarrollo del lenguaje musical en la formación del instrumento.

- Identificar la información principal sobre las características del estilo de cada uno de los compositores seleccionados.
- Realizar el análisis del lenguaje musical utilizado en cada obra.

#### **1.4 Justificación**

Un elemento importante para fortalecer la comprensión y apreciación de la obra musical es sin lugar a duda el análisis de su lenguaje, el conocimiento y la aplicación de los diversos tipos de análisis, como elementos de gran ayuda para cualquier músico, independientemente de su nivel de desempeño, sea estudiantil, docente, intérprete, compositor, musicólogo, director, crítico musical, etc. En definitiva, si adopta la práctica analítica desarrollará la habilidad para identificar las características más relevantes de los diversos fragmentos de las obras, estos pueden ser rítmicos, armónicos, formales, melódicos, texturales entre otros, generando un conocimiento musical más amplio.

A propósito de lo anterior, De Reizábal (2004), estima que “Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que... permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella (p. 6)”. Lo anterior se traduce como una mirada transversal de la obra, desde la escritura hasta los hechos históricos y particulares que llevaron a su surgimiento.

Acorde con lo anterior, David Manco (2015) considera que el concepto de análisis musical trasciende la pregunta sobre la estructura de la obra y permite indagarse por cuestiones más profundas como “¿qué significa la música?, ¿cómo es su percepción?” (p. 17), dentro de un espacio pedagógico e investigativo, además de contribuir a entender las dimensiones estéticas, que, en

otras palabras, son las posturas alrededor de la obra: la época social, cultural o política, además de la situación individual del compositor.

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Surgimiento del Análisis Musical

El surgimiento del análisis de las diversas obras musicales y de cada uno de los elementos que la componen se da con la asimilación del concepto de compositor como alguien encargado de escribir música que será interpretada por diferentes personas, esto sucede a finales del siglo XV (Latham, 2009, p. 78). Antes de esta época cada compositor se dedicaba a la creación e interpretación de sus propias obras; al instaurarse la tendencia del compositor dedicado al proceso creativo y surgir varias interpretaciones de la misma obra musical, se da la disertación entre los teóricos acerca del papel del compositor frente a su obra.

Es importante resaltar, como lo menciona Cook N. (1999) en su texto *¿Qué nos dice el análisis musical?*, que existe una complejidad en el proceso de análisis porque en diversas ocasiones la objetividad es nula, cuando se toman las apreciaciones de los oyentes quienes en su mayoría no son conscientes de las estructuras musicales:

“De este modo el análisis se ha venido asociando a una especie de determinismo estético: el fin es inferir cualidades estéticas directamente a partir de la estructura musical -o, más específicamente, de la partitura-. Se podría llamar a esto la "supresión del oyente" como agente libre; esto es reemplazado por una teoría que establece un correlato entre las propiedades materiales de la música y la correspondiente respuesta estética” (p. 1999, 62).

Lo cual sugiere que el estudio acerca de lo que quiere comunicar la obra, empiece por diferenciar su esquema organizativo, el propósito del compositor, el carácter y estilo de la obra y todos los elementos de notación musical requeridos para lograr este objetivo.

## 2.2 La importancia del análisis musical

Por su parte, LaRue (2004) en el libro *Análisis del estilo musical*, publicado en Barcelona, estima que es significativo pensar la obra como un todo armónico, porque dentro de ella existen dimensiones entre el movimiento y la forma que son representadas por aspectos básicos como la dinámica, el sonido, la melodía, la armonía, el ritmo y, dentro de ellas, categorías que complementan o dan sentido a la interpretación.

Existen diversos textos que validan la importancia del análisis musical, tomándolo como un proceso imprescindible para el acceso a la comprensión de la música, que se viene a ver reflejada en la adecuada interpretación de una composición musical.

En su artículo *sobre el problema del análisis musical*, Theodor W. Adorno (1999) plantea la siguiente tesis: “un arte consciente de sí mismo es un arte analizado” (p. 11). A través de este planteamiento, da a entender que el buen arte y el arte que se conoce así mismo requieren un análisis riguroso para poder develar completamente su sentido y afirma que la interpretación está relacionada con el análisis, debido a que antes de interpretar cualquier pieza musical se debe hacer el estudio del lenguaje y también del contexto en que fue escrita la obra. Sin este análisis la interpretación sería vana y aburrida ya que el intérprete no transmitiría la verdadera pieza musical sino solo un conjunto de signos leídos de forma mecánica.

Lo anterior exige conocer bien la obra mediante la aplicación de un análisis riguroso, esto es, indagar en sus relaciones internas, y en lo que esencialmente está contenido en una composición. Bien se podría decir, en este sentido, que el análisis constituye la sede misma de la tradición (Adorno, 1999, p. 106).

Para ello, el intérprete debe tener claro que la partitura va más allá de lo que se ve aparentemente y que debe conocer la obra a la perfección o con la mayor claridad posible, como

dice el autor “que una lectura correcta de la partitura es requisito de una interpretación correcta es indudable, pero no es tan manifiesto como cabría pensar” (Adorno, 1999, p. 107), es decir, que la partitura contiene todo lo que requiere para un buen análisis, pero que la simple y llana lectura no satisface de forma universal el verdadero análisis antes de la interpretación. En esa medida, “la partitura como obra de arte gráfica tiene que decodificarse tan fielmente como sea posible para poder llegar a lo que la partitura indica realmente” (p.107). En consecuencia, el análisis constituye el verdadero sentido de la música desde la fidelidad a la partitura y además de su contexto histórico. (p.112)

En este sentido, frente al análisis también resulta imprescindible una buena crítica, para no basarlo simplemente en meras suposiciones sin fundamento:

Debe entenderse el análisis como el medio para comprender no sólo la importancia histórica de las obras que se aborden, sino la importancia que trasciende la propia obra. Toda crítica seria tiene por fundamento el análisis; si esto no es así, la crítica quedará prendida en impresiones aisladas y, aunque nada más fuera por esto, merecerá ser tratada con el máximo recelo (Adorno, 1969, p. 112)

Finalmente, Adorno va a plantear que el análisis musical no se deriva de la interpretación musical. La obra en sí misma es lo imprescindible para el buen análisis, y el estudio complejo de lo que la pieza concretamente tiene para ofrecer. En la misma creación se encuentra su sentido. Las obras necesitan del análisis para que el "contenido verdadero" salga a la luz.

El análisis, por tanto, no es sino el hallazgo del modo en que la idea estructural específica de una pieza musical llega a materializarse; y un concepto tal del análisis tendría que recrearse con cada obra que se estudie, formando en el músico un conocimiento sólido de su repertorio. También tiene el análisis su momento de lo "Universal", lo "General" —y esto tiene que ver con el hecho

de que la música ciertamente es, en esencia, un lenguaje—; precisamente en las obras concretas es donde debemos buscar este momento de "Universalidad" (Adorno, 1969, p. 119)

Diego Felipe Chaparro (2018) brinda también un acercamiento a los que fueron los primeros métodos de análisis musicales en el siglo XVIII, XIX y XX y cómo estos han influido sobre los métodos de análisis actuales cuando afirma:

El impacto que tuvo el trabajo de Rameau junto a los avances de la ciencia causó un radical cambio en la manera en que epistemológicamente se encaraba la música. Hasta este momento, las teorías o ideas habían sido de carácter descriptivo, comentando cómo sucedían las cosas; ahora, inspirados por aquellos éxitos de las teorías científicas, los teóricos cambiaron las explicaciones por propuestas de nuevas maneras de hacer, caracterizados por la exposición de un determinismo musical absoluto, universal. (p.41)

En esa medida, el campo del análisis musical se iba nutriendo de otras áreas, es decir, el análisis musical en el siglo XIX no era del todo autónomo, sino que dependía de otras ciencias y artes para su desarrollo y planteamiento. El análisis musical en sus principios estuvo nutrido de la literatura, el arte, la psicología y muchas corrientes más que ayudaban a que esta creara su propio enfoque y ayudara a entender un poco más el engranaje del lenguaje musical. No fue sino hasta el siglo XX que el análisis musical pudo ser considerado autónomo e independiente de la teoría musical. “Entrado el siglo XX la posición del análisis musical como herramienta en función de la teoría, composición e interpretación se transforma hasta alcanzar un rango de campo autónomo” (Chaparro Barrera, 2018, p. 45).

### 3. Metodología

#### 3.1 Etapa I: Selección del repertorio

Para poder tener una visión amplia del desarrollo del lenguaje musical, se eligió un rango de tiempo extenso, que abarca desde el periodo barroco XVII hasta la música del siglo XX. Otro criterio que se aplicó para la selección del repertorio es que las composiciones deben pertenecer al repertorio para piano, esto es de ayuda para evidenciar las diferentes características del estilo de cada compositor, porque el lenguaje musical tiende a variar según sean las cualidades y limitaciones de cada instrumento.

En el momento de elegir los compositores más relevantes según el enfoque de este trabajo se seleccionaron quienes dentro de sus creaciones hayan aportado diversos elementos rítmicos, melódicos, armónicos y estructurales que ayudaron a enriquecer y transformar el lenguaje musical. Teniendo los periodos, el instrumento y los compositores seleccionados, el criterio aplicado para la selección de la obra era su forma musical, cada composición debería tener una estructura diferente, logrando con ello una variedad de técnicas compositivas.

Lo anterior hizo necesario estudiar los antecedentes contextuales del autor porque “sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas no podremos lograr observaciones relevantes” (LaRue, 2004, p. 3).

**Preludio y fuga en re menor, BWV 851 - Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), barroco;**

Johann Sebastian Bach fue un compositor perteneciente al periodo barroco. Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, Alemania. Fue uno de los compositores más importantes de

este periodo y considerado un creador prolífico; su amplia obra abarca composiciones para teclado, cuerdas y música vocal e instrumental escritas para diversos formatos. Entre sus obras para instrumentos de teclado es importante destacar “El clave bien temperado” (Das wohltemperierte Klavier), un ciclo de preludios y fugas escrito en cada una de las tonalidades y que se compilan en dos tomos, comprendiendo cada uno de éstos 24 preludios y fugas. Este conjunto es también conocido como los 48 preludios y fugas que abarcan todas las tonalidades de la escala cromática. Cabe aclarar que Bach usaba “la palabra Klavier (o Clavier). Klavier significaba, generalmente, todo instrumento de teclado: clavicordio, clavicémbalo e incluso hasta el órgano” (Salvat, 1985, p.154). Por eso es común el uso de la palabra Clave para referirse a Klavier, ya que es más general y abarca todos los instrumentos de teclado de la época.

Este compendio de preludios y fugas es de gran relevancia para los estudiantes de música, especialmente para los estudiantes de piano, quienes actualmente abordan el estudio de estas composiciones casi como un requisito indispensable dentro de su formación. La importancia teórica, didáctica y musical es tanta que se ha convertido en requisito, para la formación del estudiante, el abordar un compendio de estas composiciones, que, aunque originalmente no fueron escritas para piano (el piano surge tiempo después), esto quiere decir que se presentan dudas acerca de la articulación en el instrumento “Sobre las articulaciones hay muchas posibilidades de estudio, teniendo en cuenta que en la época del compositor no había manifiestos de tipos de articulaciones debido al mecanismo del clavecín” (Buitrago, 2011, p. 89), este es un ejemplo de los retos que se les presenta a los pianistas con estas obras, pero es innegable que su análisis e interpretación enriquece las habilidades musicales, técnicas e interpretativas.

Para este trabajo he seleccionado el Preludio y fuga N° 6 en re menor, BWV 851, perteneciente al primer tomo, escrito en 1722.

**Sonata N° 9 op. 14 N°1 en Mi mayor – Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827),  
clasicismo;**

Ludwig Van Beethoven fue tal vez la figura más interesante (por su vida y sus ideas) del periodo Clásico. Nace en Bonn, Alemania, el 16 de diciembre de 1770. La verdadera aptitud musical de Beethoven no inició en realidad hasta 1779, cuando entró en contacto con el organista Christian Gottlob, quien se convirtió en su maestro. Él fue, por ejemplo, quien le introdujo en el estudio de Bach, músico al que Beethoven siempre profesaría una profunda devoción. Beethoven crea una música de gran energía y tensión dramática. Parte de formas clásicas para expresar sus sentimientos. Introduce nuevos instrumentos en la Orquesta Sinfónica, en la sección de viento metal y percusión. También crea una música de gran riqueza rítmica y armónica. Aumenta las dimensiones de las obras, sobre todo el desarrollo y usa procedimientos musicales del pasado: contrapunto, variación y fuga. “cabe destacar que la armonía y el contrapunto son dos técnicas que contribuyen a la formación y consecuente estructuración del discurso musical” (Borregales, 2005, p. 28).

Si bien es cierto que Beethoven fue uno de los más importantes compositores en esta época, también hay que decir que “durante ese periodo se desarrolló un tipo de música culta cuyas características predominantes son la simetría de sus notas, la plena consolidación de las tonalidades y el desarrollo de las formas musicales clásicas, tales como la sinfonía y la sonata. Algunos de los más famosos exponentes de este estilo son Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven” (Reinhard, 1880, p.35)

Las Sonatas para piano de Beethoven incluyen la obra a analizar en esta investigación musical. “Sus 32 sonatas conforman el ciclo más extenso, complejo y difícil de toda la historia del pianismo universal. En ellas se manifiesta la personalidad revolucionaria y de transición de

Beethoven, y el compositor se sitúa como el más destacado de la forma Sonata del período comprendido entre Clasicismo y Romanticismo.

Presentan nuevas sonoridades, audaces experimentos, queda encerrado el mundo interior del compositor, y también el recién llegado lenguaje expresivo de la revolución romántica. En la temprana Patética (que se muestra un indicio, el primer intento de unidad cíclica, a base de un motivo cíclico, célula temática generatriz de la composición), en la tempestuosa Appassionata, en la brusca y laberíntica Hammerklavier, en las definitivas sonatas opus 110 y 111, se va llegando a las fronteras de la exposición pianística, que serán alcanzadas en el opus 120. (Pardini, 2015, p.4). Para este trabajo se ha seleccionado la Sonata N° 9 Op. 14 N° 1 en Mi mayor

**Nocturno op 48 N° 1 en do menor – Fryderyk Chopin (1810 – 1849), romanticismo;** Fryderyk Chopin fue uno de los mayores representantes del periodo musical romántico. Nació el primero de marzo de 1810 en Żelazowa Wola, Polonia. Exploró un estilo intrínsecamente poético, de un lirismo tan refinado como sutil, que aún no ha sido igualado. Si bien, el piano ya venía en un periodo de auge por el clasicismo no fue sino en el romanticismo donde se consolidó como el instrumento romántico por excelencia. Este instrumento fue el centro de todo este periodo musical. Por otro lado, las características más marcadas en la obra de Chopin y en el periodo romántico, fueron: “Mayor utilización de cromatismos, cambios armónicos y tonalidades menores, armonía muy colorida, intensa, a veces ambigua, uso frecuente de la modulación (cambio de tonalidad), lo cual le requiere al espectador más atención, y por último una ampliación del rango y la variedad musical.

“La influencia de Chopin en el lenguaje armónico de la etapa de transición al XX y en el impresionismo es evidente. No es sólo la abundancia y acordes disonantes de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuidas, de novenas, rara vez empleadas en su tiempo a no ser

como apoyaturas; tampoco el concreto empleo -de cuartas y quintas para producir la oquedad armónica de que gozará Debussy hasta el abuso o los giros modales que a la música de Chopin pasan desde el folklore eslavo. En Chopin y en su expresiva armonía este elemento de la composición cuenta en la mayor parte de los casos como una atmósfera impresionista. La ondulación de finos matices cambiantes que, sobre una tonalidad precisa, da la sensación de indefinición tonal por el continuo fluir de modulaciones pasajeras y acordes alterados, (procedimiento que entusiasmó a Debussy) tiene su punto de partida en Chopin” (Moreno, 2013, p.3)

Por otro lado, el sentido refinado de la melodía, el arte de la sofisticación armónica y el empleo intuitivo de diseños rítmicos hacen de su legado pianístico uno de los monumentos musicales más influyentes y asimismo el compendio de obras como lo son los “Nocturnos para piano”. Estos trazan un nuevo estilo musical que revolucionaría los demás periodos artísticos. El compositor escribió veintiún nocturnos a lo largo de su vida, entre ellos se encuentra el objeto de análisis de este periodo: Nocturno Op. 48 N°1 en do menor.

**Estudio op 42 N° 4 en Fa # mayor – Aleksandr Skriabin (1872 – 1915),  
posromanticismo;**

Aleksandr Nikoláievich Skriabin Nació el 6 de enero de 1872, fue un compositor y pianista ruso, considerado uno de los mayores exponentes del posromanticismo. Scriabin mostró a temprana edad su talento como pianista y eventualmente formó parte de la gran generación de pianistas rusos que incluyó a Rajmáninov, Lhevinne y Medtner. A los 11 comenzó su formación con Georgy Konyus y en 1884, por recomendación de Taneyev, se unió a la clase de Zverev, teniendo como compañero a Rajmáninov.

Como bien se sabe, en la transición de un periodo a otro siempre se encuentran rastros e hibridaciones, esta no es la excepción. El periodo romántico necesitaba desarrollarse y hacer cambios en sus formas y creaciones, por ello se dio inicio al periodo posromántico en el que un precursor y “creador de su propio lenguaje musical a partir de su visión cosmogónica, exaltó una estética que intentó reunir en un todo el significado del arte en función de la salvación humana por lo que su nombre y personalidad han sido asociados con el mitológico Prometeo. Su obra se direccionó al progreso estético más avanzado de su tiempo; no obstante, por su temprana muerte, no alcanzó a representar su creación cumbre: *Mysterium*.” (Vdovina. 2019, p. 24)

Por otro lado, el compositor y músico indagó por la relación de los colores, el alma y la música. Asimismo, fue un gran estudioso y aportó en la investigación sobre el problema de la sinestesia, dejando un gran panorama de estudios a la posteridad. De sus obras más sobresalientes está “Ocho estudios para piano Op 42” que se destaca por combinar características del romanticismo y también del realismo. La obra elegida para este análisis hace parte de ese compendio y se titula Estudio: Op. 42 N° 4 en Fa # mayor.

### **Música *ricercata* N° 2 – György Sándor Ligeti (1923 – 2006), Siglo XX;**

György Sándor Ligeti Fue uno de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX. Nació 28 de mayo de 1923 en Rumania. Las primeras obras de Ligeti están influenciadas por maestros húngaros, como Bartók y Kodály, agregando figuras folklóricas. Tras su expulsión durante la Revolución Húngara, Ligeti se relacionó con los movimientos vanguardistas de Colonia y Darmstadt, allí experimentó en el terreno de la música electrónica, la performance y

las técnicas expandidas, y desarrolló su característico estilo forjado por masas sonoras de gran riqueza tímbrica.<sup>1</sup>

Vista en su globalidad, la obra de Ligeti muestra una transformación continua y orgánica, aunque no responda a ningún sistema o canon. Se puede observar cómo las técnicas compositivas han sido influidas por la música folclórica de su tierra natal, de sustancia multicultural, y por las sugerencias visuales que se han desprendido de los libros que Ligeti ha leído desde sus años vividos en Transilvania. Del fondo folclórico rumano y húngaro se quedó con el sabor de los ritmos asimétricos y las proporciones irregulares finas entre los valores rítmicos. Ligeti desarrolló una propensión hacia las afinaciones desiguales, así como por ciertas entonaciones melódicas y por tejidos de sustancia heterofónica. Entre los compositores del siglo XX, pocos han explorado de una manera tan extensa, la conexión entre sonido e imagen. (Temes, 2015, p.15)

Ahora bien, Ligeti estuvo en el plano experimental de la música del siglo XX, exploró con diversos sonidos y su música logró llegar al cine. Directores como Stanley Kubrick utilizaron algunas de sus obras para películas futuristas y con ambientes contemporáneos. En “música ricercata” trabajó 11 pequeñas piezas para piano. Once estudios podríamos decir, aunque no trabajan diferentes tecnicismos para el pianista. Que según el Diccionario Oxford de la música (1964):

“es la misma palabra que el inglés “research” y el francés “rechercher”, es decir que literalmente significa “buscar” y además sugiere el trabajo necesario para llevarlo a cabo. En música este verbo se usa como sustantivo y se aplicaba a una composición en estilo

---

<sup>1</sup> <https://teatrocolon.org.ar/es/artistas/gyorgy-sandor-ligeti>

fugado, en la que se empleaban los más complicados artificios del contrapunto, todas las variaciones de la composición canónica, con aumentaciones, disminuciones, inversiones, etc. (p.1043)

La obra utilizada para analizar, hace parte de este compendio “música ricercata” y se titula: Música ricercata N° 2.

### **3.2 Etapa II: Análisis del lenguaje musical de las obras seleccionadas**

Para la realización del análisis de las obras seleccionadas, es necesario tener presente que cada una de ellas, al ser de un periodo y forma diferente, poseen diversas características en cada uno de los aspectos que conforman su lenguaje musical. Por esta razón, los criterios de análisis son variados y esto depende de cada obra y de cómo el compositor haya planteado su creación.

Realizado una observación significativa de la partitura, podemos ubicar las particularidades de la obra, lo cual dependerá de nuestro estado de captación, tan pronto como se tenga una lista de características debemos aprobar o excluir algunas hasta estar completamente seguros de que es válido registrarlas. De lo contrario, como lo menciona Jan LaRue “corremos el peligro de ir acumulando tal cantidad de observaciones que acabemos ahogándonos en nuestros propios datos” (2004, p. 3). En conclusión, el autor propone dar cuenta de diferentes análisis anteriores como base para el aprendizaje, sin crear un sesgo a partir de la *observación significativa*, que es, saber identificar a partir de la reflexión la información relevante.

Finalmente, también se siguió la recomendación de tipo comparativo y colaborativo, en donde se aprovechan a modo de sugerencias las observaciones ya realizadas por otros analistas, “Todas las ideas asequibles procedentes de otros planteamientos pueden aportar ampliaciones

oportunas al análisis del estilo” (LaRue, 2004, p. 12), siempre y cuando la reconstrucción bibliográfica lo permitió.

### **3.2.1 Preludio y fuga en re menor, BWV 851 - Johann Sebastian Bach**

#### **Preludio BWV 851**

El preludio es una composición escrita únicamente para formato instrumental, su función es servir de introducción a otra obra, suite de danzas o fuga, “En la época de Juan Sebastián Bach, el Preludio (a veces se trataba de una fantasía) se consideraba como un género opuesto a la Fuga” (Llácer Plá, 1982, p. 127). Su función es preparar el oído del público para lo que viene. Aunque algunos compositores como Chopin, Debussy, Scriabin, por mencionar algunos, crearon preludios los cuales no tienen como finalidad esta función.

En cuanto a las características de escritura del preludio N°6 del primer libro de El Clave Bien Temperado, se puede apreciar que su mayor dificultad la tiene el pentagrama con la clave de sol, convirtiendo esta composición en una especie de estudio arpegiado para la mano derecha en forma de *toccata*, mientras que el pentagrama con la clave de fa está escrito en corcheas. Es importante resaltar que, en cada uno de los preludios del Clave Bien Temperado, Bach nos presenta un ritmo, el cual se mantendrá a lo largo del mismo, en este caso, con sólo observar el primer compás podemos apreciar su particularidad rítmica que permanecerá a lo largo de la obra, variando en muy pocas ocasiones con algún silencio o notas prolongadas.

**Figura 1.** *Compás 1, Preludio en re menor, BWV 851*

Una forma de abordar el estudio de una manera más eficaz y clara es tener presente este aspecto, si lo detectamos rápidamente, estaremos liberando a nuestro cerebro de la angustia que genera el abordar diferentes rítmicas, al ser la misma, podemos dirigir la atención a otros componentes que integran esta obra.

**Figura 2.** *Rítmica predominante en todo el preludio*

La extensión de este preludio es de 26 compases y tiene su punto de inflexión en el compás 15, el arpegiado tan característico de esta obra se alterna con la mano izquierda haciéndolo en un registro grave (dos octavas por debajo) pero conservando las notas que tiene la dirección de la melodía.



Sección 3: podemos apreciar un episodio de transición que nos lleva de nuevo a la tonalidad de Re menor, atravesando brevemente por La menor, Fa mayor, Re menor, Si bemol mayor y Sol menor.

**Segunda parte:** comprendida entre los compases 15 a 26, se puede dividir en dos secciones.

Sección 1: Encontramos un pedal tónico del compás 15 al 21 y en el compás 23 es un pedal de Re con presencia del acorde de séptima disminuida de subdominante (sol menor) hasta este compás el ritmo armónico era muy rápido, cambiando cada negra o incluso cada corchea.

Sección 2: Una característica relevante de este preludio es que sólo al final, en el compás 24, Bach decide cambiar la textura de la obra, el compositor nos deja en este apartado una cadena de triadas disminuidas y arpegiadas, escritas para la mano derecha sin ninguna intervención de la mano izquierda. En esta cadena de disminuidos encontramos la nota más alta del preludio, se considera un punto culminante de la obra. El final de esta pieza es una cadencia de acordes que termina en Re mayor, a esto comúnmente se le llama tercera de picardía (consiste en terminar en mayor una obra que está tonalidad menor)

**Figura 5.** *Cambio de textura*

M. 28160 R.

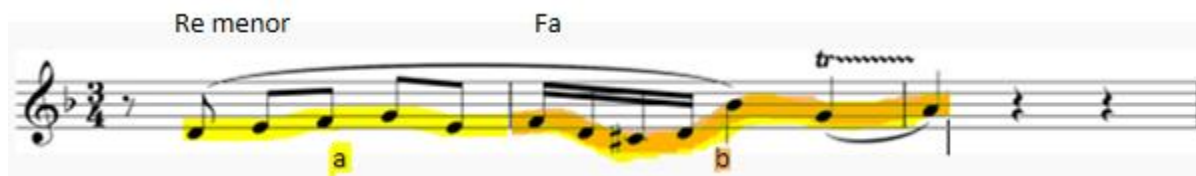
### Fuga en re menor, BWV 851

Es la fuga n° 6 de El Clave Bien Temperado, vol. 1, escrita a 3 voces en la tonalidad de D menor, tiene una forma binaria. Contiene técnicas del contrapunto como transformaciones por movimiento contrario, invertido y stretti.

Primera sección: comprende lo escrito en los compases del 1 al 19. En esta sección se incluye la exposición de la fuga con sus aspectos relevantes, sujeto, contrasujeto, respuesta. También aparece el primer episodio de la fuga. Los demás compases de la primera sección contienen los elementos ya mencionados.

**Sujeto:** La melodía del sujeto en esta fuga está basada en el hexacordo re – si bemo y la podemos dividir en dos partes: A y B como se muestra en la gráfica, el ritmo usado es de corcheas, semicorcheas y negras. (representado de color amarillo)

**Figura 6.** *Sujeto, Fuga n° 6*



**Contrasujeto:** Escrito en su mayoría en semicorcheas, está dividido en dos, parte c y parte d. (representado de color azul y verde)

**Figura 7.** *Contrasujeto*

La Parte c do Parte d

Los motivos indicados, tanto del sujeto como del contrasujeto estarán presente en toda la fuga. En esta fuga la exposición va desde el compás 1 al 8, esto lo podemos determinar a partir del sujeto, el cual debe presentarse en las 3 voces como lo vemos en la siguiente figura.

(el sujeto invertido se señala de color morado)

Exposición de la fuga

**Figura 8.** *Sujeto, respuesta y contrasujeto*

(Moderato  $\text{♩} = 72$ )

Re menor

Respuesta: La menor

Episodio 1

Sujeto en D menor

**Figura 9.** *Elementos compases 9 – 20*

Episodio 2

Episodio 3

Episodio 4

M. 29160 F.

The image displays three systems of musical notation for piano, labeled Episodio 2, Episodio 3, and Episodio 4. Each system consists of a treble and bass clef staff. Various musical phrases and patterns are highlighted with colored boxes: yellow, green, cyan, and purple. Episodio 2 shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Episodio 3 features more complex melodic lines with fingerings (e.g., 4 5 4, 1 2, 3 4 3) and dynamic markings. Episodio 4 includes a modulation and a return to the original key, with fingerings like 1 5 and 2 1 5. The score concludes with the marking 'M. 29160 F.'

Segunda sección: Esta parte de la obra se inicia con la tonalidad de la menor, podemos observar mayor participación del sujeto invertido. En el compás 25 aparece una modulación pasajera a la tonalidad de sol menor, que es la subdominante de re menor, de acá se desprende un retorno a la tonalidad principal (re menor) que viene a culminar en el primer tiempo del compás 30.

Figura 10. Sección 2

The image displays three systems of a musical score for a fugue in G minor. The first system is labeled 'La (dominante de re menor)' and 'Episodio 5'. The second system is labeled 'Sol menor' and 'Re menor'. The third system is labeled 'sol menor' and 'Episodio 6'. The score is annotated with colored boxes: cyan boxes highlight the initial subject and answer; purple boxes highlight various episodes and subject fragments; green boxes highlight specific episodes (Episodio 5 and Episodio 6); and yellow boxes highlight other subject fragments. Measure numbers 1, 4, 5, 7, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 30, 31, 36, 37, 41, and 44 are indicated throughout the score.

Esta fuga tiene un total de 8 episodios (compases donde no está presente el sujeto o la respuesta de forma completa). Episodios a lo largo de la fuga: E1: compás 5 -9. E2 compás 10 - 15. E3: compás 16 - 19. E4 compás 20 - 23. E5 compás 24 - 30. E6 compás 31 - 36. E7 Compás 37 - 41. E8 compás 42 – 44.

Figura 11. Sección 2

### 3.2.2 Sonata N° 9 op. 14 N°1 en Mi mayor – Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), clasicismo;

“La palabra italiana “sonata” es el participio pasado del verbo *sonare*, lo mismo que *cantata* lo es *cantare*, cantar”.

La escritura de esta sonata se entrecruza con una de las sonatas más conocidas de Beethoven, la N° 8 en do menor, Op. 13 «Pathétique» entre abril y julio del año 1798. aunque si las comparamos, la sonata acá analizada viene a ser una obra modesta, no por esto menos importante. " No debe olvidarse que el propio Beethoven la tuvo en consideración. En los cuadernos de conversación, el propio Beethoven analizó para Schindler estructura, forma y contenido" (Pérez González, 2002, p. 106).

### Primer movimiento (*Allegro*)

La exposición de la sonata comprende los compases del 1 al 65.

El primer movimiento se compone de una forma sonata clásica. En los primeros 4 compases se denota la tonalidad y el tema principal conformado por blancas, el cual es acompañado de lo que sería un contratema rítmico de tres corcheas a contra tiempo.

Figura 12. Tema principal

Allegro (♩ = 126-132)

*p dolce, gradevole*

*molto p*

*ten.*

La parte rítmica se vuelve un elemento importante en el desarrollo del movimiento, ya que si bien la reexposición de motivos no es exacta en término de intervalos, rítmicamente sí lo es, tanto en el tema como en el contratema.

Figura 13. Compases del 13 al 16, primera reexposición del tema

*dulce*

*cresc.*

*2*

**Figura 14.** Coda de la exposición y puente hacia el desarrollo

La sección A de esta sonata tiene dos temas, el primero ya tratado y el segundo presente a partir del compás 7. Este es un tema de un compás y al siguiente compás lo reexpone a la octava y allí es cuando el compositor lo desarrolla hasta el compás 12.

**Figura 15.** Tema 2

**Figura 16.** Reexposición tema 2 a la octava

**Figura 17.** Desarrollo tema 2

El tema 1 y 2 están conectados con un pequeño puente hecho por terceras quebradas, elemento típico del periodo clásico temprano en el piano. En efecto, el motivo rítmico usado al final del compás 4 (final del primer tema) es usado también en el desarrollo del segundo tema de A. Luego se utiliza el mismo motivo principal para desarrollar un puente que concluirá en el compás 22, para así dar entrada a la sección B.

**Figura 18.** Puente entre sección A y B

Lo más notorio de este puente es la utilización del bajo ostinato en fa sostenido, para así poder concluir el puente en el acorde de fa sostenido mayor, dominante de la dominante, tonalidad en la cual típicamente se desarrolla el tema B.

La sección B, como se describe anteriormente, se encuentra en la tonalidad de si mayor (dominante de la principal) y, al igual que la sección A, posee dos temas. Beethoven usaba mucho el piano como instrumento representativo de una orquesta y en sus obras para representar otros

instrumentos, ese es el caso de los primeros compases de primer tema de B (del 23 con anacrusa al 29), ya que la textura escrita propone un instrumento solista con pequeños acompañamientos de orquesta.

**Figura 19.** *Compases del 23 al 28*



La Anacrusa del compás 23 son 4 corcheas, motivo rítmico que el compositor usa para el desarrollo de los compases siguientes del 29 (figura 5) en los cuales retoma el mismo tema principal de B una octava por debajo, pero esta vez acompañado por voces superiores con el motivo rítmico mencionado hasta el final del primer tema de B en el compás 38.

**Figura 20.** *Anacrusa del compás 23, motivo rítmico importante.*



A partir del compás 39 comienza el segundo motivo del tema B hasta el compás 56. Lo más notorio de esta sección es la utilización de 4 voces, textura típica usada por el compositor reiteradas veces no solo en esta sonata sino en otras composiciones del instrumento. A partir del compás 57 comienza la coda de la exposición de la sonata y puente hacia el desarrollo (ver figura 3) en el cual, como se menciona anteriormente, el compositor utiliza elementos del tema principal de la sección A para así poder dar entrada al desarrollo.

## Desarrollo (del compás 66 al 92)

El desarrollo de esta sonata es un típico tema en octavas con un acompañamiento de la mano izquierda formado a partir de arpeggios locales (figura 10). Es de relevancia destacar que el motivo melódico de este tema no se había usado antes, no obstante, es el mismo motivo usado durante casi todo el desarrollo pasando por varias tonalidades empezando por la menor, luego do mayor y terminando en si mayor en el compás 82 (dominante de mi mayor, tonalidad principal).

**Figura 21.** Tema del desarrollo



A partir de aquí comienza el puente que va a unir el desarrollo con la reexposición, el cual se desarrolla a partir de los elementos rítmico-melódicos del tema principal de A. En este puente, al igual que el puente de A hacia B, se utiliza un *ostinato* en la nota si, el cual va pasando de la mano derecha en los primeros 2 compases del puente y luego pasa al bajo para poder conectar con la tonalidad principal de mi mayor.

**Figura 22.** Puente, del desarrollo a la reexposición, utilizando el ostinato en si y el tema principal de A.

The image shows a musical score for a bridge section, consisting of two systems of piano and vocal parts. The first system features a vocal line with markings 'p cant. dolce' and 'pp', and a piano accompaniment with markings 'pp' and 'sonoro'. The second system features a piano line with markings 'p dolce' and 'VI. tranqu.', and a vocal line with 'decresc.'. Blue circles highlight specific rhythmic patterns in both systems, indicating the use of ostinato and the main theme of A.

Reexposición (del compás 92 al final)

La reexposición, como el título de la sección propone, se desarrolla exactamente igual que la exposición incluso tiene la misma cantidad de compases (56) solo que esta vez propone dos diferencias que, a su vez, exige al ejecutante mayor destreza técnica del instrumento. La primera es que el contra tema del tema principal ya no son tres corcheas a contratiempo en la mano izquierda sino una escala completa en semicorcheas y el tema no está propuesto en octavas sino en acordes como se muestra en la figura 12. La segunda diferencia es que, como es típico de la forma sonata, la sección B se encuentra en la misma tonalidad de mi mayor. A partir del compás 149 empieza la coda del primer movimiento la cual es desarrollada a partir de los elementos del tema principal de la sección A de la exposición (blancas en el tema y tres corcheas en contratiempo como contra tema) pero esta vez, es una coda de 15 compases, que es la coda más larga del movimiento por tratarse de la que cierra el mismo.

**Figura 23.** *Sección A de la reexposición***Segundo movimiento (Allegretto)**

El segundo movimiento de esta sonata tiene una forma de *minuet* debido a sus características del compás  $\frac{3}{4}$  y su forma ternaria, en este caso conformada por el *minuet*, el trío y la coda. Beethoven en este movimiento utilizó para la tonalidad el homónimo menor de la obra, es decir, mi menor.

*Minuet* (del compás 1 al 62)

Los temas propuestos en este *minuet* son todo de 8 compases y éstos nacen del tema principal, propuesto en los primeros 8 y su característica rítmica principal es el uso del saltillo ternario (negra con puntillo-corchea-negra). Los primeros 8 compases el compositor expone el tema y los siguientes 8 lo reafirma en una octava superior con un final un poco más conclusivo, ya que el primer tema lo termina en el acorde de si mayor (la dominante) y el segundo lo termina en mi menor (la tónica).

**Figura 24.** *Saltillo al iniciar*

**Figura 25.** *Final del primer tema***Figura 26.** *Final reafirmación del primer tema*

A partir del compás 16 el compositor propone otro tema basado en el motivo principal del saltillo ternario, pero esta vez para darle otro color, lo realiza en do mayor y así poderle dar más luz al *minuet* y de igual forma que el tema anterior reafirma el tema en la octava superior en los próximos 8 compases y esta vez lo termina en si mayor (dominante de mi menor) buscando retomar la tonalidad inicial.

Luego de una pequeña cesura dada por un calderón, retoma el tema principal, pero con la diferencia que al momento de realizar la re afirmación, el compositor extiende el tema a 22 compases para dar un cierre al *minuet*, usando como motivo principal un pequeño cierre utilizado en el tema principal, que se conforma con 4 corcheas en forma de floreo.

**Figura 27.** Motivo de corcheas en forma de floreo

**Figura 28.** Desarrollo del tema final con motivo de corcheas en floreo

Trío (del compás 63 al 101)

El trío o parte central del movimiento, se desarrolla en la tonalidad de do mayor para dar un color opuesto a la tonalidad inicial y éste, a su vez, se puede organizar en dos secciones. Para dar aún más contraste, el compositor ya no usa el ritmo del saltillo ternario ni las 4 corcheas floreadas, sino que por el contrario se abstiene a realizar blancas con puntillo y negras, abriendo la rítmica del movimiento y dándole un aire más calmado a la obra. Los motivos de la primera sección, por el contrario, ya no son de 8 compases sino de 4, no obstante, se puede apreciar que el

compositor utiliza el mismo recurso de reafirmación de motivos ya que en los primeros compases realiza un tema que luego lo reafirma en los siguientes 8, pero con final ascendente para darle inicio al siguiente tema que se encuentre en una octava superior. Este segundo tema sí será de 8 compases y en bajada, con la finalidad de dar un cierre a esa primera frase del trío. Se destaca de este segundo tema el uso de la síncopa desplazando el tiempo fuerte hacia el segundo con el uso de blancas tanto en el segundo como en el tercer tiempo, como se refleja en la figura 18.

**Figura 29.** Tema con desplazamiento asincopado del tiempo fuerte.



El primer tema propuesto en la segunda sección del trío está compuesto por una melodía basada en un salto de séptima dominante con un pequeño descenso entre los acordes de la mayor, dominante y sol mayor dominante, lo que propone un aire de tensión el cual resuelve en el compás 99 con el tema en do mayor de la primera sección del trío, pero esta vez, luego de su reiteración a la octava superior, termina en una cesura dada por un calderón en si mayor para dar pie al *da capo*.

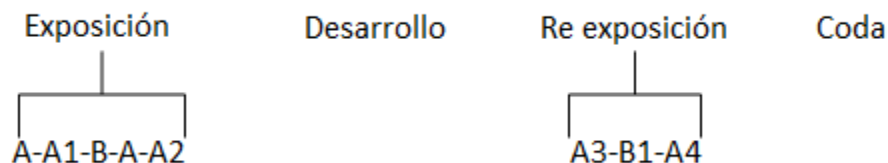
Coda (compás 102 al final)

La coda de este movimiento se ejecuta después de tocar nuevamente el minuet y el compositor para ésta sencillamente tomó los últimos 11 compases del trío, pero esta vez resolviendo con tres compases con octava en mi, para así reafirmar la tonalidad y poder dar un final conclusivo.

### Tercer movimiento – (*Rondó*)

Para poder dar una forma clara a este movimiento, es imperante definir bien su estructura formal ya que lo que al oído representa quizá un *rondó* normal por sus múltiples repeticiones del tema principal, al realizar un análisis se propone un *rondó sonata* ya que presenta una exposición de dos temas, un desarrollo, una reexposición de los dos temas y una coda, lo que corresponde a típica forma sonata, pero esta vez en forma de *rondó*. La forma de este movimiento entonces se puede organizar así:

**Figura 30.** Estructura formal



Exposición (del compás 1 al 48)

El tema A está conformado por dos frases, la primera se trata de un tema que empieza en la anacrusa del tercer tiempo presentado en octavas con un acompañamiento de tresillos, presentado un carácter melódico e inmediatamente entra en el quinto compás la segunda frase del mismo, con un carácter más rítmico y articulado, presentado con un grupo de semicorcheas descendentes y luego un desplazamiento del tiempo fuerte hacia el segundo, creando así una atmósfera asincopada hasta el compás 9. A partir de ahora comienza la primera variación del tema (A1) que, aunque la primera frase sea exactamente igual, la segunda extiende el motivo rítmico de semicorcheas descendentes hasta concluir en la tonalidad de si (dominante de la tonalidad inicial)

en el compás 22 y así dar entrada al tema B en dicha tonalidad. El tema B presenta un aire mucho más calmado que el anterior para así dar contraste entre las partes, esta vez se presenta con una sola voz presentada con blancas y negras y con pequeños acompañamientos de la mano izquierda.

**Figura 31.** *Final del tema B*

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is a single-staff score in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *pp* dynamic and contains several measures of music. A blue circle highlights a specific melodic phrase in the third measure. The dynamics change to *p* and then *decres.* (decrescendo). Below the main score, there is a smaller score labeled (a) in piano accompaniment, also in treble clef, 2/4 time, and the same key signature, starting with a *pp* dynamic.

Como se observa en la figura 14, se puede apreciar el uso de elementos del motivo de cuatro corcheas en forma de floreo del segundo movimiento y que el compositor utilizó para adornar este tema (véase figura 16).

Luego, el compositor retoma A e inmediatamente entra la segunda variación del tema (A2) en su homónimo menor (recurso utilizado también en el segundo movimiento), y aunque la primera frase no presenta mayor variación más que la dada por la tonalidad la segunda frase también es extendida con cadena de semicorcheas descendentes para dar entrada al desarrollo en el compás 48.

Desarrollo (del compás 49 al 85)

Beethoven utiliza el desarrollo de este movimiento más como una cadencia de la obra en general que como un desarrollo, pues se trata de un serie de arpeggios en tresillo en frases de dos

compases que buscan demostrar la destreza del ejecutante pasando por diferentes armonías como mi menor, sol mayor, la menor, si menor, re mayor, do mayor y si mayor, finalizando así con una escala cromática ascendente que culmina en la nota si con un cesura dada por el calderón del compás 85 y así retomar la tonalidad inicial y empezar la reexposición.

#### Reexposición (del compás 86 al 124)

La reexposición comienza con la tercera variación del tema (A3) que más que una variación en sí, parece una combinación de A y la segunda frase extendida de A1 pero con la diferencia de que en vez de concluir en la tonalidad de si, concluye en la menor. Inmediatamente entra la variación de B (B1) que aparente es exactamente igual, pero con la diferencia de la tonalidad que ahora es la menor, sin embargo, esta vez concluye con el acorde de si mayor para dar unión a la cuarta variación del tema A, nuevamente en mi mayor.

La cuarta variación del tema (A4) es quizá la más notoria pues presenta en primer lugar el tema en síncopas, como segunda variante esta la extensión de la primera frase que ya no son cuatro compases sino 8 pero ahora con síncopas en la mano izquierda y la segunda frase presenta una serie de semicorcheas en la mano derecha y un tema melódico en la izquierda. A diferencia de las otras variaciones del tema, siempre la segunda frase tenía un aire más rítmico que melódico pero esta vez, a pesar de las semicorcheas, también es melódico por la tesitura de la mano izquierda.

#### Coda (del compás 125 al final)

En la coda del movimiento, el compositor utiliza elementos de movimientos anteriores. Como se destaca en los círculos rojos de la figura 21, podemos ver el motivo rítmico del primer movimiento representado en la figura 9, pero esta vez con dirección invertida mientras es acompañado de tresillos de la misma forma que es acompañado el tema A del *rondó*. Luego se puede observar la variación final de la segunda frase de A1 extendida buscando un cierre, pero

esta vez concluye con un elemento del primer movimiento y es el que se evidencia en el círculo azul y es el final del primer tema del primer movimiento (véase figura 1) termina con el mismo motivo rítmico, solo que ahora está adornado con un trino hacia la nota si, para terminar con la cadencia típica del clasicismo V-I en octavas.

Figura 32. Coda

The image shows a musical score for a Coda, consisting of three systems of piano and treble clef staves. The first system, labeled (a), features four endings (I, IV, and two others) with red circles highlighting specific melodic phrases. The second system, labeled (b), features three endings (I, II, III) with dynamic markings such as *ppp*, *p piacevole, comodo*, and *poco più p*. The third system features two endings (I, IV) with a blue circle highlighting a trill and dynamic markings like *cresc.*, *non string.*, *f*, and *marc.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

**3.2.3 “Nocturno” op 48 N° 1 en do menor – Frédéric Chopin.** Chopin, como de costumbre, en sus composiciones refleja una íntima conexión entre el piano y el intérprete, el nocturno Op. 48 no.1 no es la excepción, de hecho, nos deja oír una fuerte sensación épico-dramática, pero también un tono íntimo y sublime, donde se refleja su pianismo depurado. La ejecución de esta pieza musical exige un tono sonoro, robusto y pastoso, pero al tiempo delicado y fino. a lo largo del nocturno se refleja el bagaje del compositor en las piezas para piano.

La estructura ABA', con forma tripartita refleja una ortodoxia formal demostrada en sus sonatas y conciertos para piano. En términos generales, estos tres momentos tienen un carácter propio y distinto el uno del otro.

**Parte A:**

La parte A (compases 1 al 24), compuesta por una melodía caminante en tonalidad de do menor, nos refleja un carácter poético, delicado e íntimo. Estos aspectos dan la idea de interpretación, sugiriendo puntos de apoyo sobre cada una de las notas caminantes de la mano derecha, pero con un ataque lento, controlando el descenso de la tecla y calculando el peso del brazo para producir la intensidad adecuada necesaria para completar el fraseo correspondiente.

Lo más interesante de este nocturno es su carácter de estudio (*etude*), es importante aclarar que Chopin siempre fue profesor y en sus clases proporcionaba a sus estudiantes obras para resolver los diferentes aspectos técnicos e interpretativos del instrumento, y en la parte A evidenciamos el objetivo del control por el descenso de la tecla logrando un tono tenue, sin mucho brillo. En el primer periodo (4 primeros compases) se demuestra una progresión armónica en do menor, tonalidad *sturm und drang* caracterizada por Beethoven en su transición hacia el romanticismo, reflejando percepciones melancólicas en su construcción melódica, dichas percepciones vienen a ser popularmente usadas por los compositores posteriores como Mahler, Borodin, Rajmáninov, Brahms, Scriabin, etc.

**Figura 33.** *Progresión armónica periodo 1.*

**Lento.** F. Ch

The musical score shows a piano piece in 3/4 time, marked 'Lento.' and 'mezza voce'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings 3, 4, 5, 2, 3, 5, 12, and 4. The bass staff contains a harmonic accompaniment with fingerings 2, 3, 5, and 12. The piece is in a key signature of one flat (B-flat major/D minor).

El siguiente periodo da una sorpresa anímica en mi bemol mayor en sus dos primeros compases, luego por do menor y terminando el periodo en sol menor con función de tercer grado de mi bemol mayor.

Es importante resaltar que solo en los dos primeros periodos simples (8 compases) podemos evidenciar el amplio y sabio conocimiento del piano, sus recursos, y limitaciones, y nos demuestra el uso casi total de la extensión del teclado, el uso de octavas y no de acordes en las regiones graves del teclado, con el objetivo de proporcionar claridad armónica para el desarrollo de la melodía lo cuál en la música de Chopin es el factor relevante en todo su pianismo.

En el tercer periodo simple (compases 9 y 10) hay un movimiento inusual en la armonía tradicional donde hace un breve paso por el segundo grado bemol, a manera de acorde napolitano, y luego volver a do menor, esto favorece al carácter melancólico de esta primera parte, seguidamente haciendo una progresión tanto armónica como melódica ascendente para crear tensión y dramatismo para en una súbita relajación en del tono (compás 15) cerrar la frase de la exposición (compás 16).

**Figura 34.** *Compases 9 y 10***Figura 35.** *Compases 15 y 16*

En este nocturno en particular, Chopin decide re exponer el tema variándolo por supuesto en su distintiva ornamentación melódica a través de cromatismos, aspecto que podemos en todas sus composiciones con el objetivo de evocar la voz humana además de las capacidades del registro del teclado, pero también en la armonía para lograr un efecto esperanzador iniciando el tema ya no en do menor, como lo está en el primer compás, sino en función de dominante para modular al 4to grado Fa menor y continuar con una secuencia armónica de quinto primero como se muestra en la siguiente figura:

**Figura 36.** *Secuencia armónica.*

$V7/IV$     $IV$     $V7/III$     $III$

El uso del acorde napolitano aparte de proporcionar diversidad armónica y reforzar el carácter melancólico del tema A da una pauta importante para su uso en la música actual en géneros folclóricos de la actualidad, especialmente en el Jazz.

**Figura 37.** *Acorde napolitano*

NAPOLITANO

Con esto se ejecutan los últimos compases de cierre del cuál podemos encontrar una textura *quasi obstinato* de la mano izquierda, generando sensación de profundidad caminante, estabilidad rítmica y armónica.

**Figura 38.** *Quiasi obstinato*



### Parte B:

Melódicamente esta sección no varía demasiado, pero su textura cambia, dejando de lado el *obstinato* y grandes saltos de la mano izquierda mutando a una textura al estilo coral, evidenciando bloques de acordes que a su vez generan voces independientes de una manera similar a las construcciones polifónicas corales.

El uso de la tónica mayor para esta sección nos evoca un carácter apacible y esperanzador con la robustez y solemnidad que mencionamos anteriormente que poco a poco se va convirtiendo en un sensación grandiosa y dramática.

Sin duda el carácter orquestal Beethoveniano tiene mucho que ver en el pasaje, debido a la textura de grandes acordes contra una soprano *cantabile*, el desarrollo técnico en esta sección no es ausente, siempre el pasaje exige al intérprete un control en la intensidad sonora y esa distancia en la relación melodía-acompañamiento donde a pesar de la masa sonora que producen los bloques

de acordes, debe haber una distancia sonora presente con respecto a la melodía, la cuál encontramos en la soprano.

Figura 39. *Textura coral*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The key signature is B major, indicated by two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Poco più lento.' and the dynamics include 'sotto voce' and 'sempre p'. The score consists of a treble clef staff with a soprano line and a bass clef staff. The soprano line features a melodic line with a long, sweeping phrase. The bass staff contains a complex accompaniment with many chords and arpeggios. A blue oval highlights a specific chord in the bass staff, which is identified as a V7aug chord in the accompanying text.

Armónicamente tiene un aspecto importante a resaltar, el acorde de dominante aumentado como acorde de paso para la tónica, el cuál actualmente es usado como un V7b13 o incluso como acorde sustituto tritonal en algunos casos.

Figura 40. *Acorde V7b13*

The image shows a close-up of a musical score. A blue oval highlights a specific chord in the bass staff. An arrow points from this chord to a box labeled 'V7aug', indicating that the chord is an augmented dominant chord.

La dificultad en la extensión de los acordes se va haciendo evidente y este factor no solo se refleja en el nocturno sino en otras piezas como el estudio op.10 no. 11 donde el intérprete debe lograr esos “*arpeggiandos*” en ambas manos sin perjudicar el *tempo*.

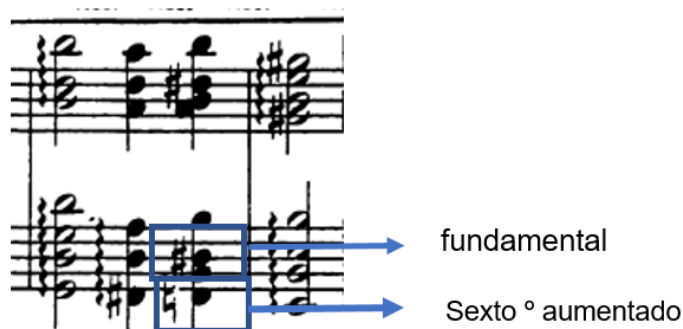
**Figura 41.** *Compás 30, nocturno Op. 48 N° 1***Figura 42.** *Compás 1, etude Op. 10 N° 11*

Ya en el compás 38 también encontramos una relación estrecha con los propios estudios del compositor, en este punto la textura cambia totalmente a movimientos de octavas en tresillos repitiendo dichas notas para preparar el ambiente sonoro a un carácter más dramático, dicha relación se da puntualmente con el estudio Op. 25 no. 10.

**Figura 43.** *Compás 38, nocturno Op. 48 N°1*

**Figura 44.** *Etude Op. 25 N°10*

En chopin podemos encontrar una fuerte influencia por el clasicismo y su armonía en particular. Incluidos el uso de los acordes con sexta aumentada (italiano, francés y germano). Como lo podremos ver en el compás 35 donde se evidencia el intervalo de sexta aumentada entre el bajo y la fundamental del acorde, convirtiéndolo así en un acorde italiano de sexta aumentada.

**Figura 45.** *Intervalo de sexta aumentada***Parte A':**

En esta estancia, la melodía inicial retorna por mutando la textura con tresillos en acordes, para lograr una armonía más robusta, logrando un efecto dramático y bélico. Una vez más regresa a la tonalidad inicial de Do menor, en su forma no hay muchos cambios significativos además de las variaciones de fragmentos del tema principal.

La influencia de este preludio tiene un efecto sobre compositores posteriores, y demostrando su relación con los aspectos técnicos y musicales, y su fuerte influencia sobre los estudios para piano, encontramos a compositores como Sergey Rajmáninov con uno de sus más célebres estudios para piano el op. 39 no. 5 y en Scriabin con su estudio op 8. No.12, donde encontramos una fuerte relación de la textura pianística con la tercera parte del nocturno, demostrando la supremacía de la soprano a pesar de la densidad sonora de los acordes en registros graves del teclado con carácter apasionado, implicando un reto mayor para el pianista en no perder la premisa principal en la música de Chopin; *las melodías cantábiles*.

**Figura 46.** *Etude tableaux op. 39 no.5 in E flat minor- Sergéi Rajmáninov*

The image shows the beginning of the musical score for 'Etude tableaux op. 39 no. 5 in E flat minor' by Sergéi Rajmáninov. The score is written for piano and is in 4/4 time. It is marked 'appassionato' and 'molto marcato'. The key signature is E-flat minor (three flats). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes. The bass staff is dominated by a series of chords, many of which are triplets. The first measure of the bass staff has a '4' above it, indicating a four-measure rest or a specific rhythmic pattern. The second measure has a '3' above it, indicating a triplet. The third measure has a '3' above it, indicating another triplet. The fourth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The fifth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The sixth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The seventh measure has a '3' above it, indicating a triplet. The eighth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The ninth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The tenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The eleventh measure has a '3' above it, indicating a triplet. The twelfth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The thirteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The fourteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The fifteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The sixteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The seventeenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The eighteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The nineteenth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The twentieth measure has a '3' above it, indicating a triplet. The score is marked with a forte 'f' dynamic.

**Figura 47.** *Etude op. 8 no. 12 in D Sharp minor – A. Scriabin.*

The image shows the beginning of the musical score for 'Etude op. 8 no. 12 in D Sharp minor' by A. Scriabin. The score is written for piano and is in 4/4 time. It is marked 'ff' (fortissimo). The key signature is D-sharp minor (two sharps). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note D5, followed by a series of eighth notes. The bass staff is dominated by a series of chords, many of which are triplets. The first measure of the bass staff has a '7' above it, indicating a seven-measure rest or a specific rhythmic pattern. The second measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The third measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The fourth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The fifth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The sixth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The seventh measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The eighth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The ninth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The tenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The eleventh measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The twelfth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The thirteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The fourteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The fifteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The sixteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The seventeenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The eighteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The nineteenth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The twentieth measure has a '7' above it, indicating a seven-measure rest. The score is marked with a fortissimo 'ff' dynamic.

**Figura 48.** *Nocturno op. 48 no. 1 en Do menor- F. Chopin. – compás 49 en adelante*

En conclusión, podemos evidenciar el amplio conocimiento en los aspectos técnicos del instrumento y su organología, acomodando el cuerpo del intérprete a las exigencias del instrumento, este aspecto da pauta para el estilo compositivo dando sugerencias cómodas para su interpretación como las digitaciones, dinámicas, ataque y control corporal para lograr fraseos y sonidos cantábiles sin descuidar aspectos técnicos. Además, podemos encontrar fuertes relaciones entre sus demás composiciones e influencia sobre compositores póstumos. También podemos encontrar una evocación la intención pedagógica del compositor a lo largo de toda la pieza, proponiendo diferentes clases de recursos y exigencias para las manos de sus estudiantes, todo esto por supuesto sin dejar de lado el carácter apasionado e introspectivo que siempre caracterizó su estilo compositivo e interpretativo.

**3.2.4 Estudio op 42 N° 4 en Fa# mayor – Aleksandr Scriabin.** El presente estudio está elaborado a partir de dos ideas principalmente, las cuales se repiten. Es preciso entender que la finalidad de este estudio, a diferencia de otros, no es el de formar técnicamente como lo hizo Chopin en los suyos, sino el de formar el lirismo y dar comprensión musical en el piano a través del lenguaje del compositor per sé y manteniendo el principio fundamental de un estudio: un problema técnico de principio a fin.

Como se menciona anteriormente, el principio fundamental del estudio es el de abordar un problema técnico o musical de principio a fin y en el caso de este, nos encontramos con dos aspectos a estudiar: el primero son los tresillos de la mano izquierda de principio a fin y el segundo el lirismo de la derecha.

La primera idea musical que nos presenta el compositor va del compás 1 al 13. Es importante conocer qué pasa armónicamente para entender a cabalidad lo que el compositor intenta transmitir o enseñar a través de la obra. Así pues, el primer compás dice mucho sobre el lenguaje del compositor y lo que utilizará en el resto de la obra. Se observa dos particularidades, la primera es el uso de la armonía de fa# mayor con séptima mayor y novena, la cual será utilizada en gran medida a lo largo del estudio y la segunda es un motivo melódico “oculto” en la mano izquierda, formado a partir de una segunda menor ascendente y un pequeño salto bien sea de tercera, cuarta, sexta entre otros y que el mismo debería resaltarse en su ejecución.

**Figura 49.** Primeros compases (motivo melódico de mano izquierda).

The image displays a musical score for the first 13 measures of a piece. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The performance instruction 'cantabile' is written above the first measure. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is written for piano, with a dynamic marking of 'p' (piano) at the beginning. The left hand part features a melodic motif that is circled in blue in the original image. This motif consists of a sequence of notes: a second minor interval followed by a small leap (third, fourth, or sixth). The right hand part is characterized by a lyrical, flowing line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (indicated by a '3' and a bracket) in the left hand.

Hacia el segundo compás se puede apreciar el recurso contrastante de transformar la melodía en modo menor, pero conservando la novena y esta vez séptima menor lo que propone una versión un poco más melancólica del tema presentado anteriormente en mayor y hacia el tercero se observa el mismo tema en si menor esta vez con la sexta.

El cuarto compás propone el cierre de frase y se puede apreciar el contraste del giro melódico, ahora la melodía va en dirección ascendente y el ritmo propuesto es distinto también. A pesar de que el acorde propuesto es el de do# mayor, es notorio el uso de cromatismos como notas de paso para dar color a la armonía, se observa en la nota final del bajo un fa#, este último servirá para anteceder el acorde siguiente ya que en los próximos 4 compases el compositor retomó toda la primera frase. Los próximos 4 cuatro compases son la reexposición de la primera, pero con la diferencia que el último compás ya no sugiere un acorde de do# dominante, sino que se transforma en un mi dominante coloreado de cromatismos para realizar una tercera reposición del tema ahora en la mayor en los próximos 4 compases. Como se trata de la tercera vez que se retoma el tema, el compositor realiza algunas variaciones siendo la primera la armonía, que ya no es en el acorde de tónica sino que está sobre la mayor, la segunda diferencia es que para realizar el contraste en el segundo compás de la frase ya no utilizó el homónimo menor de la armonía anterior, como había hecho antes, sino que, ahora usó su relativa menor, Fa# menor, aunque a mitad de compás cambia a re mayor y en los próximos dos compases cambió la estructura de la melodía con la finalidad de dar un cierre inconcluso y así poder conectar esta idea musical con la segunda.

**Figura 50.** *Final inconcluso de la primera idea musical.*

La segunda idea musical propuesta en este estudio sugiere un cambio de tesitura, ya que por un lado, la mano derecha, ahora presenta una melodía en acordes y la izquierda ya no muestra el motivo melódico que usó el compositor en prácticamente toda la primera parte. Esta segunda idea presenta dos semi frases cada una de dos compases, la primera es la mencionada anteriormente en acordes y la segunda posee una peculiaridad en su final y es que es inconcluso y, de hecho, la textura melódica es similar al final concluso de la primera parte, como se aprecia en la figura.

**Figura 51.** *Final de la segunda frase*

En los siguientes 4 compases el compositor retomó la primera frase, pero esta vez dándole un aire menor ya que la primera armonía en la anterior era de si mayor y ahora la idea se presenta en mi menor, contrastando así la idea principal utilizando los mismos recursos compositivos, no obstante, ahora el aire es más esperanzador ya que es un poco más alto. Ya hacia la tercera vez que retoma el tema, es el punto más alto de la obra lo que puede considerarse como el clímax de la

misma utilizando los mismos recursos de la segunda idea musical de nuevo sobre si mayor, pero con acordes más amplios y hacia los últimos dos compases de esta frase el compositor propone un *ritardando*, para así poder llegar a la reexposición de la primera idea.

Al retomar la primera idea musical, pareciese estar igual pero hacia la segunda y tercera reposición del tema se observan retardos armónicos para enriquecer la obra.

**Figura 52.** *Uso del ritardando*



La otra diferencia notoria en la reposición de toda la primera idea musical, además de los retardos, es que el final de la tercera variación del tema ahora sí tiene un final conclusivo y esta vez sobre el acorde de fa# mayor (tonalidad inicial) cuando anteriormente era en do#.

**Figura 53.** *Final conclusivo de la primera idea musical.*



Luego retoma la segunda idea musical pero esta vez ya el compositor no hizo énfasis en los cambios armónicos como en su primera presentación, sino que presenta la frase completa en si mayor 2 veces exactamente igual, buscando un aire de desaparición del sonido ya que se trata del

final de la obra. Algo importante a destacar es que por primera vez el compositor escribe *portato* sobre motivo indicado de la mano izquierda en la primera idea, pues es la última vez que suenan y la idea es enfatizarlo por última vez, así como se muestra en la figura.

**Figura 54.** *Portatos sobre el motivo melódico final en M.I.*



Por último, el compositor reafirmó su idea de pérdida de sonido con la indicación “*Smorzando*” y además solo utilizó como motivo melódico el final de la frase para el cierre de la obra.

**Figura 55.** *En el “1” se muestra el cierre de frase y en el “2” el final de la obra.*



**3.2.5 Música *ricercata* N° 2 – György Sándor Ligeti (1923 – 2006).** En el comienzo de los años 1950 ocurre un cambio en la carrera profesional de György Ligeti, existía en él una decepción

respecto a su vida musical en Hungría, y hasta podía haber sentido insatisfacción con su propia producción musical, reconoce que debía comenzar a construir sus propios medios expresivos y lenguaje musical desde lo más simple. Para lograr esto comenzó a realizar ciertos trabajos compositivos, imponiendo restricciones rítmicas, interválicas y tonales, para construir una “nueva música” de la nada.

Música Ricercata nace del pensamiento antes mencionado, como fruto de su trabajo experimental, esta obra comprende un conjunto de piezas breves con carácter de estudio, la duración media de cada pieza es de aproximadamente dos minutos. La creación de estas piezas se convierte en un proceso de autoenseñanza para el compositor.

El rasgo más predominante de las piezas individuales de Música Ricercata y del ciclo en total es que se van construyendo de forma sistemática, con una clara definición de los motivos y las herramientas compositivas, así como la aumentación de tonos de forma gradual.

En este análisis procederemos desde lo macro a lo micro, para así poder describir las características presentes en esta pieza, y de esta manera hacer un pequeño aporte analítico de la música de György Ligeti.

La pieza N° 2 posee en su totalidad 33 compases, que se dividen en dos grupos, de 16 + 1 compas en silencio y 16 compases restantes, claramente se ve que posee dos partes la A y la B, la parte A es desde el compás 1 hasta el compás 16 y la parte B es desde el compás 18 hasta el compás 33, un elemento característico en la totalidad de la pieza es la utilización de solo 3 tonos (MI#, FA# y SOL).

- La parte A los primeros 16 compases se dividen en 4 grupos simétricos de 4 compases.

- La parte B consta de 16 compases que se dividen en partes asimétricas claramente definidas por la marcación de los tempos, la primera parte es *Piu mosso, pesante*, la segunda parte *Senza tempo, rápido*, la tercera parte *Intenso agitato*, la cuarta parte *Tempo I*, y culmina en *Senza tempo*.

Parte A:

El primer motivo se escribe en el primer compás teniendo una estructura rítmica que se divide en dos partes, la primera parte son los primeros 2 tiempos y la segunda parte los 3 tiempos restantes, con marcaciones muy definidas como lo son el *Forte* y el *Non Legato*:

**Figura 56.** Primer compás (motivo)

Este motivo en el compás 2 se invierte:

**Figura 57.** Motivo invertido

En el compás 4 se usa la primera parte del motivo 1 con su inversión:

**Figura 58.** *Primera parte del motivo y su inversión.*

En los siguientes 4 compases del 5 al 8 (fig.59 y fig.60), se re-utiliza la idea plasmada en los primeros 4 compases, la diferencia acá es que se utiliza nueva textura y registros del piano y utilizando marcaciones definidas a nivel de dinámica haciendo lo contrario a la primera parte que se pedía un **Forte** y esta vez se pide un **PP** (muy suave), y también la utilización de recurso técnico como lo es el **pedal una corda**, todo esto hace que esta sección se diferencie bastante del comienzo de la obra ya que se explotan los recursos y posibilidades tímbricas que permite el piano acústico de Cola, ya que estos son los que en su mayoría poseen el pedal **una corda**.

**Figura 59.** *Idea inicial, en diferente textura y registro con indicación de PP y una corda.***Figura 60.** *Idea inicial, en diferente textura y registro*

En los compases 9 (fig.61), 10 , 11 y 12 (fig.62) nuevamente se utiliza el motivo principal pero esta vez con variaciones en su estructura, en este caso octavando una de las notas presentes, dejando claro la dinámica de *Sf* que sirve para destacar esta diferencia estructural, también se especifica que se debe nuevamente usar tres cuerdas (*tre corde*) lo que indica que ya no se debe utilizar el pedal *una corda*, a modo de toque personal Ligeti propone el *quasi parlando*, evocando a la voz humana, recordemos que esta seria de piezas fueron pensadas con fines exploratorios y así dar al interprete herramientas creativas para recrear en su mayor medida cada detalle plasmado en la partitura.

**Figura 61.** *Compás 9, uso de Tre corde*



**Figura 62.** *Indicación quasi parlando*



Los siguientes 4 compases se re expone la idea usada en el segundo grupo, concluyendo la primera parte. (Fig. 59 y Fig.60).

## Parte B:

Por primera vez aparece la tercera nota planteada en el discurso, que es la nota Sol, con sugerencia de tempo *Piu mosso, pesante* durante los compases 18 al 24 (fig.63 y fig.64) se puede visualizar el uso de la disminución en duración de tiempo de esta, pasando por diferentes ritmos buscando perderse como en el infinito, sugerencia que aparece en la partitura *perdendosi*.

**Figura 63.** Aparición de la tercera nota. Indicación de *Piu mosso, pesante*

**Più mosso, pesante** ♩ = 126

*ff*  $\begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$  <sup>\*)</sup>  
tutta la forza  
tre corde

Ped. bei jedem Ton  
pedal on each note

**Figura 64.** Pasando por diferentes ritmos

*molto pesante, minaccioso*  
*cresc. molto*

*Senza tempo, rapido*  
*perdendosi*

*sfpp*  
*lunga*

En el compás 25 se plantea la combinación de motivos de la parte A con la parte B, de forma alterna en el compás 25 y luego en forma conjunta en el compás 26, 27 y 28. (fig. 65, Fig.66)

**Figura 65.** *Combinación de motivos de parte A y B.*

ff con ped. sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp

Intenso, agitato ♩ = 76

ff sfpp (pp) (m.s.) ff

(sempre ff)

**Figura 66.** *Motivo A y B de manera conjunta.*

sfpp sfpp sfpp sfpp fpp mfpp

(m.s.) sfpp perdendosi

Para finalizar desde el compás 29 al 33 (fig.67) se puede ver, la reexposición de los temas, reflejando en su estructura de forma sonata presente en la totalidad de la pieza.

Figura 67. Reexposición de los temas

Tempo I ♩ = 56

8

*pp una corda, rigido e cerimoniale*

8

Senza tempo

*sfpp* *mpppp \*.)*

8

*perendosi*

*PPP* *PPPP*

Pedal allmählich aufheben / lift pedal gradually 2:30"-3'

\*) allmählich langsamer werden / gradually become slower.

## Conclusiones

En este trabajo se analizó el lenguaje musical de cinco obras para piano de diferentes periodos, compositor y forma. Esto permitió desarrollar una búsqueda de información relevante que sirviera a la hora de desarrollar el tratamiento de la obra musical; debe tenerse en cuenta que durante este proceso el músico se nutre de información que le permite comprender los parámetros de una composición, para fortalecer el aprendizaje, crear estrategias de estudio que faciliten tratar los retos técnicos, permitir ser más eficaces y avanzar con más seguridad en la interpretación de la obra.

Lo más importante de haber seleccionado cinco diferentes periodos fue la posibilidad de realizar un recorrido por diversos estilos y técnicas compositivas, evidenciando en cada una de ellas la evolución del lenguaje musical e incidiendo en la formación académica, en cuanto a la asimilación de una tradición estilística y sus variaciones históricas.

Los principales retos del análisis del lenguaje musical a partir del abordaje de cada obra fue la selección de aspectos relevantes en el lenguaje compositivo, debido a que a simple vista todo parece de vital importancia y si no dirigimos la atención a esclarecer estos aspectos, nos veremos saturados de información. Por eso, la opción seguida fue dirigir la atención a los aspectos más relevantes formales, rítmicos o armónicos determinados por la estructura de la obra.

Sería ideal que, en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, se impartieran a los estudiantes y público interesado talleres y seminarios de apreciación musical, donde se implementen análisis de diversas obras ya que la asignatura

encargada de esto "Audición y análisis musical" se cursa en los dos últimos semestres del programa académico y el estudiante solo pasa por esta experiencia al final de su formación.

### Bibliografía

- Adorno, T. W. (1999). Sobre el problema del análisis musical (R. Silles, Trad.). *Quodlibet: revista de especialización musical*, 13, 106-120.
- Borregales, Carmen Teresa (2005) La música y el lenguaje como sistemas de comunicación comparables bajo la óptica del análisis del discurso" Caracas. Venezuela
- Buitrago, Quiñonez Andrea (2011) "Recital de piano: Estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales". Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga
- Chaparro Barrera, D. F. (2018). *Análisis semiótico tripartito aplicado a obras de compositores colombianos académicos [recurso electrónico]*. UIS.
- Cook, N. (1999). ¿Qué nos dice el análisis musical? (M. Eguiazabal, Trad.). *Quodlibet: revista de especialización musical*, 13, 54-70.
- Flórez Sánchez, D. M. (2007). *Análisis del repertorio concierto de grado* [Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB]. <https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1055>
- LaRue, J. (2004). *Analisis Del Estilo Musical*. Mundimúsica Ediciones.
- Llácer Plá, F. (1982). *Guia analitica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical.
- Manco, J. D. (2015). *Elementos de análisis musical macroformal. Un acercamiento a las relaciones entre movimientos del op. 25 de A. Ginastera*.
- Moreno Pérez, I. (2013). La estética musical de los Nocturnos de Chopin. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 24, 6.

Oxford (1964) Diccionario de música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires

Pardini, B. (2015). Trabajo orientativo sobre las sonatas para piano de Beethoven.

Pérez González, R. (2002). *Obra de Beethoven*. Universidad de Antioquia.

Reinhard, G.(1880). La música en el periodo clásico. Editorial Victor Leru

Salvat, S.A (1985) Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Historia del arte colombiano. tomo 1. Editores. Pamplona

Temes, B. (2015). Gyorgy Ligeti más allá de los cánones; técnicas compositivas, influencias folclóricas y claves sinestésicas. Universidad de Oviedo. España

Vdovina, M. (2019). Alexander Scriabin-filosofía y música visiones panorámicas. Metamusica.

Апéнди́с

Апéнди́с А. Прелю́ди́я и фю́га в ре́ мено́р, BWV 851 - Ио́ханн Себа́сти́ан Ба́х

26

ПРЕЛЮДИЯ VI

(Allegro ma non troppo  $\text{♩} = 78$ )  
*passionato*

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics like *mf* and *f* are present. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes. At the bottom center, the text "M. 28160 R." is printed.

# ΦΥΓΑ VI

(Moderato  $\text{♩} = 72$ )

M. 29160 Γ.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers are placed at the beginning of lines or below specific measures, ranging from 1 to 17. Some measures are further subdivided with smaller numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. At the bottom center of the page, the text "M 29160 Г." is printed.

Apéndice B Sonata N° 9 op. 14 N°1 en Mi mayor – Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827),  
clasicismo

208

# SONATA N. 9

(Dedicata alla Baronessa von Braun)

Composta nell'anno 1798  
Pubblic. in dicembre 1799  
presso Mollo, a Vienna

Op. 14 N. 1

**Allegro** (♩ = 126-132)

*p dolce, gradevole*  
*molto p*

*leggero, distintamente*  
*sopra*

*più p*

*dolce*  
*cresc.*  
*f marc.*

*p semplice*  
**VI.**  
(♩ = 138-144)

a)

The musical score is written for piano and voice. It consists of seven systems of music. The first system shows the piano introduction with fingerings 1-2, 1-2-1-3, and 4-5-4-3-2-1. The second system includes the vocal line starting with *mp cantando* and *p*, and piano accompaniment with *p* and *ben legato*. The third system features *p sereno* and *mp can.*. The fourth system is marked *tabile* and *dolce*. The fifth system is marked *f robusto*. The sixth system includes a tempo marking  $(\text{♩} = 152)$  and *mp cresc.*. The seventh system is marked *VI. tranqu.* and *p*. A small detail (a) is shown at the bottom left.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems of staves. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with the tempo marking "Tempo I" and a dynamic of "pp". The second system includes the instruction "p dolce" and a "cresc." (crescendo) marking. The third system features a first ending bracket labeled "I." and a dynamic of "p". The fourth system includes a "cresc." marking and the instruction "un poco appassionato". The fifth system starts with a dynamic of "p" and a "cresc." marking, and includes the instruction "5 tranquillo in t.". The sixth system begins with a dynamic of "f" and includes a first ending bracket labeled "I." and the instruction "dolce". The score is filled with complex piano textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note patterns, and various dynamic and performance markings such as "pp", "p dolce", "cresc.", "p", "f", "ten.", "un poco appassionato", "5 tranquillo in t.", and "dolce".

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems of staves. Each system typically consists of a grand staff (treble and bass clefs) or a single staff with a specific clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (pp, p, sf, cresc., decresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (tranq. ma in tempo, più tranquillo, in t., cant. dolce, sopra). Fingerings and ornaments are also indicated throughout the score.

System 1: *tranq. ma in tempo*, *pp*, *più tranquillo*. Includes fingerings (5, 5, 4, 3, 5, 3, 4, 5, 4, 4) and an ornament.

System 2: *in t.*, *p cresc. molto*, *sf*, *VI.*, *molto p, legg.*, *p*, *cant. sonoro*. Includes fingerings (5, 1, 1, 2, 3, 4, 5) and an ornament.

System 3: *p cant. dolce*, *pp*, *1.*, *p sonoro*. Includes fingerings (3, 1, 2, 1, 4, 5, 4, 1).

System 4: *p dolce*, *pp*, *VI.*, *tranq.*, *decresc.*. Includes fingerings (3, 4, 5, 4, 3, 3, 2, 1, 3).

System 5: *len.*, *sf*, *p distintamente*, *sopra*. Includes fingerings (2, 3, 4, 5, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 4, 1, 2, 4, 3, 1, 2, 1).

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering (1, 4, 5). Bass clef contains a supporting line with slurs and fingering (2, 3). A rehearsal mark (a) is placed above the treble staff.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering (5, 3, 5). Bass clef contains a supporting line with slurs and fingering (2, 4, 2). Dynamics include *deces.*, *pp*, and *ppp*. A first ending bracket labeled 'I.' is present. Rehearsal mark (a) is above the treble staff.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering (1, 5, 2, 1, 5). Bass clef contains a supporting line with slurs and fingering (2, 4, 2). Dynamics include *pp cresc.* and *sonoro*. Rehearsal mark (a) is above the treble staff.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering (2, 3, 2, 3, 2, 3, 5, 3). Bass clef contains a supporting line with slurs and fingering (1, 7, 1). Dynamics include *f*, *pp cresc.*, *sonoro*, *p*, and *legg.*. A fifth ending bracket labeled 'V.' is present. Rehearsal mark (a) is above the treble staff.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingering (2, 4, 2, 3). Bass clef contains a supporting line with slurs and fingering (4, 5, 1). Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *f*. Rehearsal mark (a) is above the treble staff.

a) Vedi pag. 208 a).

a) See page 208 a).

a) Siehe Seite 208 a).

VI. *Tempo II.*

*p*  
*semplice*

*mp cantando* *p*  
*ben legato*  
*sopra*

*mp* *dolce* *P*

*mp, cantabile* *p*

*f* *f*

a) Vedi pag. 209 a).

a) See page 209 a).

a) Siehe Seite 209 a).

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with slurs and dynamics *sf* and *p*. Bass clef has notes with slurs and dynamics *f*. Section markers I. and IV. are present. A *poco* marking is at the end.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with slurs and dynamics *mp*, *cresc.*, *sf*, *ff*, *sf*, and *p*. Bass clef has notes with slurs and dynamics *f*. Section markers I., VI. *trang.*, and (2.) are present. A tempo marking  $(\text{♩} = 152)$  is at the beginning.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with slurs and dynamics *pp*. Bass clef has notes with slurs and dynamics *pp* and *sf*. Section markers I., IV., and I. are present. A *Tempo I.* marking is at the beginning.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with slurs and dynamics *dim., trang. ma in t.*, *p*, *poco*, and *p*. Bass clef has notes with slurs and dynamics *sf*. Section markers II., III., and I. are present. A *un poco cantabile* marking is above the first measure of section I.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with slurs and dynamics *poco*, *decresc.*, *pp*, and *ppp*. Bass clef has notes with slurs and dynamics *pp*. Section marker VIII. is present. A *poco calando* marking is above the first measure of section VIII.

**Allegretto (♩ = 56)**

*p elegiaco ma semplice*  
*non cresc.*

*p* *cresc.* *sf* *mp*

*p* *sf*

*sf* *p molto dolce* *pp*

*sf* *p dolce* *p*

a) Corona di 5 quarti.

a) Fermata of five crotchets.

a) Fermate fünf Viertel.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include *non cresc.*, *sf*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a more active accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *mp*. A first ending bracket labeled "I." is present.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamics include *mp non affrett.*, *p cresc.*, *mf*, and *p*. A section marked "X." is indicated.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a more active accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc. poco a poco*, *mp*, and *mf*. A first ending bracket labeled "I." is present.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a more active accompaniment. Dynamics include *sf*, *piu f*, *p*, *pp*, and *mp cresc.*. A section marked "XII." is indicated.

**Maggiore** (♩ = 69)  
*dolce e cantabile*

(♩ = 72)

*sordine*

I. VI.

*p* *p cresc.* *decresc.*

(♩ = 69)

*p* *mp* *p decresc.* *pp*

*Coda* *Coda* \*

**CODA** (♩ = 66)

*p* *poco cresc.* *p decresc.* *pp*

*Coda* *Coda* \*

a) Corona di 4 misure (12 quarti).  
b) Attenzione alla corona. (Piuttosto lunga).

a) *Fermata of 4 bars length (12 crotchets).*  
b) *Observe the Fermata (rather long).*

a) *Fermate vier Takte (zwölf Viertel).*  
b) *Fermate beachten (recht lang).*

**RONDÒ**  
 Allegro comodo (♩ = 80)

The score consists of six systems of piano and bass staves. The first system includes dynamics *p dolce*, *non cresc.*, and *cresc.*, with the instruction *leggierissimo ma ben distinto* below the bass staff. The second system features *ten.*, *p*, *articolato*, *poco più p*, and *sf*. The third system has *cresc.* and *simile*. The fourth system includes *mp melodiosamente*. The fifth system shows *cresc.*. The sixth system contains *f*, *p*, and *più p*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

First system of a musical score in G major. The right hand features a melodic line with a fermata over a quarter note, marked *pp* and *p*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *pp*. The system concludes with a *deces.* marking. A tempo marking *Qu. \** is present below the bass line.

Second system of the musical score, marked with a circled *(a)*. It features a melodic line in the right hand with a fermata over a quarter note, marked *pp*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *ppp*.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata over a quarter note, marked *p*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *p*. The system includes a *cresc.* marking and a *pú p* marking.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata over a quarter note, marked *p*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *p*. The system includes a *cresc.* marking.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata over a quarter note, marked *sf*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *sf*. The system includes a *-sempre f* marking and a *sf* marking.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata over a quarter note, marked *sf*. The left hand has a bass line with a fermata over a quarter note, marked *sf*. The system includes a *crescendo e accelerando* marking and a *V.* marking.

a) Corona di 4 quarti.

a) Fermata of four crotchets.

a) Fermate vier Viertel.

(♩ = 100)

*f* *vigoroso e ben ritmico* *mf legg.* *mf legg.*

*p legg.* *p* *più p*

*marc.*

I. II. III.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a tempo marking of quarter note = 100. The first system includes dynamic markings of *f* and *mf legg.*, and the instruction *vigoroso e ben ritmico*. The second system continues with *mf legg.* dynamics. The third system features *p legg.* and *p* dynamics, with first and second endings marked I. and II. The fourth system includes a *marc.* (marcato) instruction. The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development with various phrasing slurs and dynamic markings.

The musical score is divided into seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as dynamics (*p*, *pp*, *ppp*, *cresc.*, *decresc.*, *affrett.*, *dolce*), articulation (*legato*, *staccato*), and performance instructions (*poco marc.*, *non affrett.*, *Tempo I.*). Fingerings and slurs are also present throughout the score.

a) Corona di 3 minime.

a) Fermata of three minims.

a) Fermate drei Halbe.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a treble and a bass clef staff. The notation includes various dynamics such as *p*, *mp melodiosamente*, *sf*, *cresc.*, *non cresc.*, *poco più p*, and *pp*. There are also performance instructions like *ten.* and *decresc.*. The score features first and fourth endings, marked with *I.* and *IV.*. A specific fermata is marked with *(a)*. Fingerings and breath marks are also present throughout the score.

a) Corona di 4 quarti.

a) Fermata of four crotchets.

a) Fermate vier Viertel.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *ff*, *sf*, *p*, *pp*, *ppp*, *non string.*, and *marc.*. Performance instructions like *I.*, *V.*, and *IV.* are placed above the staves. Fingerings and ornaments are also indicated throughout the score.

a) Corona di 4 quarti.

a) *Fermata of four crotchets.*

a) *Fermate vier Viertel.*

Apéndice C “Nocturno” op 48 N° 1 en do menor – Frédéric Chopin (1810 – 1849), romanticismo.

72

Dédiés à Mademoiselle Laure Duperré

# DEUX NOCTURNES

Opus 48  
I  
1841

Lento  
mezza voce

13

4

7

11

16

\* Französische Erstausgabe.  
French first edition.

UT 50065

73

19

22 (5 4 5) *ten.*

25 *poco più lento*  
*sotto voce*

29 *sempre p*

33

Detailed description: This page of a musical score, numbered 73 in the top right corner, contains five systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 19-21) features a melodic line in the treble with a long slur and a bass line with chords and a 'p' dynamic. The second system (measures 22-24) includes a trill in the treble, a '5 4 5' fingering, and 'ten.' markings. The third system (measures 25-28) is marked 'poco più lento' and 'sotto voce', with a long slur and a 'p' dynamic. The fourth system (measures 29-32) is marked 'sempre p' and features a complex texture with many notes in both staves. The fifth system (measures 33-34) continues the texture with a 'p' dynamic. The page is filled with musical notation including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

74

37 *pp* *cresc.* *p* \*

40 *cresc.* *cresc.* *p* \*

41/42 *cresc.* *cresc.* *p* \* [P\*] *p* \*

43 *cresc.* *cresc.* *cresc.* *p* \* *p* \*

44/45 *ff* *ritenuto* *p* \*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 74, contains five systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 37-39) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 40-41) features two crescendos and a piano dynamic. The third system (measures 41-42) has two crescendos and piano dynamics, with a bracketed piano dynamic [*P\**] in the bass line. The fourth system (measures 43-44) contains three crescendos and piano dynamics. The fifth system (measures 44-45) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a *ritenuto* marking and a piano dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 4, 5, 4, 4).

75.

46

47 *sempre ff*

48 *ritenuto* *ff accel. p* [\*]

doppio movimento

49 *pp agitato*

51

\*) Siehe Anmerkungen zur Interpretation.  
See Remarks on Interpretation.

UT 50065



65

67

69

71

74

*p* *\*p* *f* *ff* *ritenuto* *len.* *dim.* *rall.* *pp*

UT 50065

<sup>\*)</sup> Siehe Anmerkungen zur Interpretation.  
See Remarks on Interpretation.

Apéndice D Estudio op 42 N° 4 en Fa # mayor – Aleksandr Skriabin (1872 – 1915),  
posromanticismo

## 4.

Andante  $\text{♩} = 60$

*cantabile*  
*p*

*cresc.*  
*mf*

*dim.*  
*pp dolciss.*

*poco cresc.*

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various performance markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *rubato*, *poco accel.* (poco accelerando), *rit.* (ritardando), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic shifts throughout the piece.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a long slur and some notes marked with 'x'. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* *dolciss.* and *cresc.*

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and some notes marked with 'x'. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *mp* *dim.* and *pp*.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and notes marked with 'x'. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and notes marked with 'x'. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and notes marked with 'x'. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic marking includes *smorz.*

Apéndice E “Música Ricercata” N° 2 – György Ligeti (1923 – 2006). Siglo XX

7

## II

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

senza ped.

*f* non legato *sin.*

*pp* una corda

con ped. \*)

*f* tre corde

senza ped. non leg.

*f* quasi parlando

\*) Pedalwechsel bei jedem Ton / change pedal on each note.

© 1995 Schott Musik International, Mainz

8

*pp* una corda  
rigido e cerimoniale

con ped.

*ff* <sup>2)</sup> <sub>1)</sub> tutta la forza  
tre corde

Ped. bei jedem Ton  
pedal on each note

*molto pesante, minaccioso*

*cresc. molto*

Senza tempo, rapido

*sfpp*  
lunga

*sf*  
con ped.

*sfpp*

*sfpp sfpp sfpp*

*perdendosi*

Intenso, agitato  $\text{♩} = 76$

*ff*

*sfpp*

*pp*

(m.s.) *sf*

(sempre *ff*)

\*) Mit beiden Fingern zugleich anschlagen / play note with both fingers at once.  
\*\*) Tonrepetition so dicht wie möglich / repetition of tones as dense as possible.

*ffpp ffpp ffpp ffpp fpp mfpp*

(m.s.) *ff* *perdendosi*

Tempo I ♩ = 56

*pp una corda, rigido e cerimoniale*

Senza tempo

*ffpp mp pppp* \*)

*ppp* *pppp*

*perdendosi*

Pedal allmählich aufheben / lift pedal gradually 2'30"-3'

\*) allmählich langsamer werden / gradually become slower.