La estética pianística vista a través de varios compositores de distintos periodos

Nicolás Navarro Cabeza

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Andrés Corena Perea

Magister en interpretación

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

A mi familia y a mis amigos. A todos aquellos que me acompañaron y dieron su apoyo durante esta etapa de mi vida.

A mis profesores, quienes inculcaron en mi la pasión por la música y con su paciencia y experiencia enriquecieron este proceso.

A mi maestro de piano Andrés Corena, por brindarme su apoyo y confianza, y por abrirme a un mundo nuevo y maravilloso a través de este instrumento.

Tabla de Contenido

Pág.

Introducción 10

1. Planteamiento del problema 11

1.1 Antecedentes 11

1.2 Pregunta de investigación 16

1.3 Objetivos de investigación 16

1.3.1 Objetivo General 16

1.3.2 Objetivos Específicos 16

1.4 Justificación 17

2. Marco Teórico 18

2.1 La estética en la música pianística 18

2.1.1 Ludwig Van Beethoven 18

2.1.2 Frédéric Chopin 24

2.1.3 Franz Liszt 27

2.1.4 Maurice Ravel 31

2.1.5 George Gershwin 34

3. Metodología 37

3.1 Análisis morfológico y armónico del repertorio 37

3.1.1 Forma Rondó Sonata 37

3.1.2 Forma ternaria compuesta 38

3.1.3 Música programática y forma ternaria. 39

3.1.4 Forma libre por secciones 40

3.1.5 El preludio....41

3.2 Análisis interpretativo del repertorio....43

3.2.1 Ludwig van Beethoven, Sonata para piano n.º 23. lll movimiento....43

3.2.2 Frédéric Chopin, Estudio Óp. 25 N.10....49

3.2.3 Franz Liszt, La capilla de Guillermo Tell.....53

3.2.4 Maurice Ravel, Una barca sobre el océano....56

3.2.5 George Gershwin, Tres preludios....61

3.2.5.1 Primer preludio.....61

3.2.5.2 Segundo preludio.....62

3.2.5.3 Tercer preludio. 63

4. Conclusiones....66

Referencias Bibliográficas....67

Apéndices 69

Lista de Figuras

Pág.

Figura 1. *Inicio de la obra* 43

Figura 2. *Compás 29* 43

Figura 3. *Compás 28* 44

Figura 4. *Compás 36* 44

Figura 5. *Compás 64* 45

Figura 6. *Compás 76* 46

Figura 7. *Compás 96* 46

Figura 8. *Compás 140* 47

Figura 9. *Compás 308* 48

Figura 10. *Compás 318* 48

Figura 11. *Inicio de la obra* 49

Figura 12. *Compás 5* 50

Figura 13. *Compás 28* 50

Figura 14. *Inicio sección B* 51

Figura 15. *Sección B* 51

Figura 16. *Puente* 52

Figura 17. *Última frase sección A* 53

Figura 18. *Inicio de obra* 53

Figura 19. *Primera sección* 54

Figura 20. *Sección B* 55

Figura 21. *Acordes arpegiados*.....55

Figura 22. *Muestra última sección*.....56

Figura 23. *Inicio de la obra*.....56

Figura 24. *Compás 4*.....57

Figura 25. *Compás 11*.....57

Figura 26. *Compás 29*.....58

Figura 27. *Compás 38*.....58

Figura 28. *Compás 44*.....59

Figura 29. *Compás 84*.....59

Figura 30. *Compás 111*.....60

Figura 31. *Última sección*.....60

Figura 32. *Primer preludio*.....61

Figura 33. *Fusas y acciaccaturas*.....62

Figura 34. *Contraste dinámico*.....62

Figura 35. *Muestra de la primera sección*.....63

Figura 36. *Segunda sección*.....63

Figura 37. *Muestra introducción*.....64

Figura 38. *Ritmo sincopado con staccato*.....64

Figura 39. *Contraste sección media*.....64

Figura 40. *Parte final*.....65

Lista de Apéndices

pág.

Apéndice A. Apassionata III movimiento 69

Apéndice B. La capilla de Guillermo Tell 70

Apéndice C. Estudio Op. 25 n.10 70

Apéndice D. Una barca sobre el océano 71

Apéndice E. Tres preludios, Gershwin.....72

Resumen

Título: La estética pianística vista a través de varios compositores de distintos periodos[*]

Autor: Nicolás Navarro Cabeza[**]

Palabras Clave: Piano, estética pianística, recital solista, música académica, periodos musicales.

Descripción: El principal propósito e interés al abordar el siguiente proyecto de investigación tiene su centro en la necesidad de realizar una profundización acerca de la estética musical y la interpretación en la música pianística mediante un recital solista. Para ello se han elegido algunas obras de varios de los compositores más representativos de cada periodo musical, con Ludwig van Beethoven como un gran exponente del clasicismo, Frédéric Chopin y Franz Liszt como exponentes del romanticismo, Maurice Ravel como exponente del impresionismo, y George Gershwin como exponente del modernismo. La pregunta de investigación que se aborda en el presente proyecto busca indagar en las relaciones que se encuentran implícitas en la obra de cada autor con la estética del periodo de la historia en el que fue compuesta, y partir de ese punto determinar qué características priman en la música e interpretación de cada autor.

El desarrollo de este proyecto se realiza en cuatro fases, primero la contextualización y recopilación de la información en donde se realiza un análisis morfológico y armónico a la vez que la exploración estética del repertorio seleccionado. En la segunda fase se realiza el análisis y clasificación de la información en donde se realiza un análisis interpretativo y una caracterización estética por compositor. En la tercera fase se realiza el montaje del repertorio en donde se realiza el diseño del mecanismo de estudio, recursos mnemotécnicos y el desarrollo de la sistematización pedagógica. En la cuarta fase se realiza el diseño de la puesta en escena y la sustentación final.

---

[*] Trabajo de Grado

[**] Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Magíster en Interpretación.

Abstract

Title: Piano aesthetics as seen through the eyes of several composers from different periods.[*]

Author(s): Nicolás Navarro Cabeza[**]

Key Words: Piano, piano aesthetics, solo recital, academic music, musical periods.

Description: The main purpose and interest in approaching the following work has its center in the need for a deepening of musical aesthetics and interpretation in piano music through a solo recital. For this purpose, some works of several of the most representative composers of each musical period have been chosen, with Ludwig van Beethoven as a great exponent of classicism, Frédéric Chopin and Franz Liszt as exponents of romanticism, Maurice Ravel as an exponent of impressionism, and George Gershwin as an exponent of modernism. The research question addressed in this project seeks to investigate the relationships that are implicit in the work of each author with the aesthetics of the period of history in which it was composed, and from that point determine what characteristics prevail in the music and interpretation of each author.

The development of this project is carried out in four phases, first the contextualization and compilation of the information in which a morphological and harmonic analysis is made at the same time as the aesthetic exploration of the selected repertoire. In the second phase, the analysis and classification of the information is carried out, where an interpretative analysis and an aesthetic characterization by composer is performed. In the third phase, the assembly of the repertoire is carried out, where the design of the study mechanism, mnemonic resources and the development of the pedagogical systematization are carried out. The fourth phase includes the design of the staging and the final support.

[*] Degree Work

[**] Faculty of Humanities. School of Arts. Bachelor's Degree in Music. Director: Carlos Andrés Corena Perea. Master's Degree in Performance.

Introducción

A lo largo de la historia y partiendo de las diferentes escuelas pianísticas y las diferentes corrientes de pensamiento de los compositores, la estética interpretativa en el piano ha evolucionado de forma variable y considerable en los distintos periodos de la historia. Estas diferencias interpretativas tienen como raíz la esencia de cada uno de los periodos musicales en los cuales se desarrolló cada compositor. Sin embargo, si se realiza un análisis profundo en la literatura pianística de los compositores a tratar, se encuentra que la música de cada uno de ellos está cargada de un profundo sentido de identidad única, que los hace en algunos casos precursores de un estilo completamente nuevo, y en otros, máximos exponentes al llevar la técnica y estética pianística y musical a un nivel inconmensurable para su época.

El principal interés de esta investigación se centra en catalogar, organizar, y ejemplificar a través de un recital instrumental, las principales diferencias estéticas que ha sufrido el desarrollo pianístico a lo largo de cuatro principales periodos: el clasicismo, romanticismo, impresionismo, y modernismo musical. Abarcando algunos de los más importantes exponentes de cada periodo, como lo son: Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Maurice Ravel, y George Gershwin. Y para ello, se tendrán en cuenta factores fundamentales como la intención compositiva ¿Cómo escribieron su música? ¿Por qué la escribieron? ¿Para qué la escribieron?, el contexto histórico en el cual se desarrollaron, la corriente de pensamiento predominante para la época, la escuela pianística en la cual se formaron, influencias estéticas, y el desarrollo de técnicas propias para explotar posibilidades sonoras del instrumento, entre otras.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

De manera internacional la tesis *Lenguaje Armónico de Maurice Ravel: Sonido característico enfocado en su obra pianística*, escrita por Oscar Rafael Pozo Gil Nacional Pedro Henríquez Ureña, presenta una perspectiva clara y concisa acerca del estilo característico de composición de Maurice Ravel, la cual tiene como objetivo analizar de manera armónica su obra para piano Jeux d'eau para desglosar y profundizar en el lenguaje del compositor y de esta forma recrearlo a través de la composición. Para esto desarrolla una metodología de investigación de tipo analítica y cualitativa, en donde presenta partituras de algunas de las composiciones más emblemáticas del autor, para posteriormente realizar un análisis académico referente a teorías del ámbito musical, y clasificar dichos elementos por orden de relevancia. Y finalmente, como resultado de todo este proceso de investigación y producción, el autor presenta un portafolio de 9 piezas musicales de su propia autoría.

La tesis *Ludwig van Beethoven como innovador en la técnica e interpretación pianística*. Escrita por Ignacio Mele, para optar por el título de licenciado en música con orientación en piano en la Universidad Nacional de la Plata, presenta una investigación que profundiza en los elementos técnicos e interpretativos del pianista y compositor Ludwig van Beethoven, considerado como uno de los grandes pilares del clasicismo tardío y principios del romanticismo musical. Para ello escoge un repertorio conformado por obras de diferentes periodos históricos del compositor, para evidenciar las innovaciones interpretativas, técnicas, e instrumentales que tuvo en cada etapa de su vida. Para ello, selecciona la Sonata N°15, Op.28 "Pastoral", la Sonata N°14, Op.27 N°2 Cuasi una fantasía "Claro de Luna" y las Seis Bagatelas, Op.126, en donde busca determinar los

elementos estéticos de este compositor, desarrollando una metodología en la cual se realiza un análisis descriptivo e interpretativo de cada una de las obras seleccionadas para el programa. Y finalmente, como resultado de este proceso de investigación técnica e interpretativa se realiza el recital de piano, en el cual se evidencian los elementos mencionados en la investigación.

Por otro lado, el artículo *El pedal del piano: germen oculto de nuevas posibilidades sonoras entre Clasicismo y Romanticismo*. Escrito por Marta Vela, para la revista Quodlibet, Volumen (76), Aborda la importancia y la evolución histórica que tiene el pedal del piano, sobre el desarrollo interpretativo y sonoro de la música del clasicismo y el romanticismo. La autora realiza una contextualización acerca de cómo el pedal ha influido directamente en el desarrollo de la música y pretende establecer las principales diferencias estéticas que se encuentran en el pedal del piano entre estos dos periodos. Esto lo realiza a través de un análisis comparativo entre algunas piezas correspondientes a diferentes periodos de la historia, y ejemplifica con fragmentos de partituras de J.S Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schuman, y Liszt, entre otros, como el pedal se ha venido desarrollando interpretativamente y también en la escritura de la partitura. La autora también propone que, gracias al pedal, el tempo en la música del romanticismo se hizo más fluido y flexible, esto a raíz de la aparición de una nueva articulación, el "legato cantábile" y gracias a esta nueva concepción de articulación surgieron, a su vez, nuevos modelos dinámicos y texturales, que desplazaron la simplicidad de una melodía acompañada del clasicismo hacia esquemas más densos y complicados, que no habrían podido surgir sin la participación del pedal. Finalmente, Como conclusión se establece que el pedal ha transformado de forma permanente el lenguaje musical del siglo XX abriendo un horizonte de posibilidades sonoras.

A nivel nacional, la *tesis Los fenómenos narrativo y temporal en la música: la construcción de significados en Los Preludios de Franz Liszt.* Escrita por Juan Felipe Martínez Cerón, para optar

por el título de licenciado en música en la Universidad Pedagógica Nacional, presenta una investigación teórica acerca de las características narrativas que posee la música en su lenguaje propio, y como se construyen las redes de significados, teniendo como objetivo verificar cómo se produce la narrativa de los preludios de Franz Liszt. Para esto se desarrolla un proceso investigativo en dos fases distintas y debido a que la naturaleza de los procesos es completamente diferente, el autor realiza dos metodologías de investigación diferentes. En la primera fase, se centra en construir posibles respuestas a la pregunta investigativa, recopilando información y valiéndose de teorías propuestas por diversos autores, utilizando el método analítico. Y en la segunda fase, realiza la metodología utilizando el análisis musical y poiético de los preludios. Finalmente, se realiza una conclusión que se desarrolla en base a la confrontación entre el análisis formal y el poiético, en donde se establecen similitudes narrativas entre ambos y determina las intenciones narrativas de los preludios.

la tesis *Soliloquio: recital de grado.* Escrita por Guillermo Andrés Escandón Duarte, para optar por el título de magister en música en la Pontificia Universidad Javeriana, establece una perspectiva personal acerca del proceso de aprendizaje del piano, teniendo como objetivo evidenciar cual es el proceso de aprendizaje interpretativo por el cual atraviesa un pianista en formación, y cómo la interpretación es un elemento de la música que se encuentra íntimamente vinculado a lo personal. Para esto, usa una metodología de investigación en donde realiza un análisis descriptivo e interpretativo, que relata a modo de soliloquio, una reflexión en la cual el autor describe con detalle cómo fue su desarrollo interpretativo a lo largo de su formación académica, semestre a semestre. También establece metódicamente como se realizó el aprendizaje por etapas en función del desarrollo técnico, y posteriormente el desarrollo interpretativo, el mecanismo de estudio y las herramientas mnemotécnicas que utilizó. Finalmente, como resultado

de este proceso investigativo el autor presenta un recital de piano en donde evidencia todos los elementos mencionados en su tesis.

Por otro lado, la tesis *Herramientas técnicas, físicas y psicológicas para una óptima presentación pública en pianistas.* Escrita por Hernán Emilio Herrera Rodríguez y Ángel Alberto Rey Barrote, Para optar por el título de licenciado en música en la Universidad Pedagógica Nacional presenta una investigación que aborda la relación que tiene el pianista con su cuerpo y su mente, la cual tiene como objetivo diseñar e implementar una herramienta didáctico-pedagógica estructurada en estrategias, ejercicios y pautas que contribuyan al proceso de enfrentar, controlar y superar el miedo escénico. Se aborda la música desde un punto de vista psicológico, y cómo el estrés, la presión y las largas jornadas que implican estudiar el piano influyen de manera directa en el desempeño de los estudiantes, llegando a desarrollar graves problemas de pánico escénico. Al abordar un aspecto puramente psicológico de la música esta investigación se desarrolla con un enfoque metodológico mixto, se realiza el análisis cognitivo y conductual a los sujetos de prueba, para medir el desempeño y la eficacia de las herramientas que se desarrollan y serán parte del producto final de la investigación. Finalmente, el proceso de investigación da como resultado el desarrollo de una herramienta practica y eficaz que puede ser utilizada por cualquier estudiante de piano.

A nivel local la tesis *Recital didáctico: cuatro facetas interpretativas del piano, escrita por Leonardo Fabio López Porras* para optar por el título de licenciado en música en la Universidad Industrial de Santander, propone evidenciar a través de un recital didáctico, cuatro facetas del piano, que se manifiestan en diferentes líneas de desarrollo compositivo e interpretativo. Las facetas que se abarcan involucran diferentes estilos de literatura pianística, las cuales son el piano polifónico, el piano lirico, el piano orquestal, y el piano nacionalista. Para esto se realiza una

metodología de investigación en la cual se hace un análisis morfológico e interpretativo de cada una de las obras del repertorio. Y finalmente, se realiza la puesta en escena del recital en donde el intérprete pone en evidencia todo el proceso investigativo.

La tesis *Música pianística: Herencia romántica, recital de piano.* Escrita por Carlos Andrés Corena Perea para optar por el título de licenciado en música en la Universidad Industrial de Santander, propone promover por medio de un recital didáctico, el acercamiento a la música para piano de algunos de los compositores más relevantes del periodo romántico, no solo desde el plano meramente musical, además, aproximar a la audiencia al sentido técnico de las obras, lograr que el escucha entienda de forma lúdica y práctica la estructura técnica de las obras. Para esto, se realiza una metodología de investigación en donde se realiza un análisis morfológico e interpretativo del programa escogido, y finalmente todo devenga en una puesta en escena en donde resalta la importancia del plano técnico y musical de las obras.

Finalmente, la tesis *Un recorrido por los diferentes estilos de jazz en el siglo XX,* escrita por Aaron Danilo Fuentes Agredo para optar por el título de licenciado en música en la Universidad Industrial de Santander, propone evidenciar a través de un recital solista las características, elementos y estilos del género del Jazz. Para esto, se realiza una metodología de investigación en donde se realiza un análisis morfológico e interpretativo de cada uno de los estilos y piezas del programa. Se abordan los conceptos de swing, sonoridad, improvisación, fraseado, y también se abarcan diferentes estilos como el Blues, Minstrel, Cake walk, Spirituals, Ragtime. Finalmente, se realiza la puesta en escena del recital en donde el intérprete pone en evidencia todo el proceso investigativo realizado.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las características estéticas que se encuentran en los periodos del clasicismo, romanticismo, impresionismo, y modernismo, dentro de la música pianística?

1.3 Objetivos de investigación

1.3.1 Objetivo General

El objetivo general es evidenciar mediante un recital instrumental, la estética pianística de los diferentes periodos musicales a partir de los compositores: Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt y George Gershwin.

1.3.2 Objetivos Específicos

Se desarrollarán tres objetivos específicos en el siguiente orden:

- Realizar una contextualización acerca de las principales diferencias estéticas que se encuentran en cada periodo.

- Elaborar un análisis morfológico e interpretativo del repertorio escogido para la puesta en escena, teniendo como eje la discriminación estética de acuerdo con el periodo musical al cual corresponde cada obra.

- Ejecutar la puesta en escena del repertorio escogido para ejemplificar y sustentar los diferentes argumentos e ideas propuestas anteriormente.

1.4 Justificación

El presente proyecto de investigación tiene como finalidad aportar a la experiencia interpretativa de cada estudiante de música, profundizando en aspectos técnicos y teóricos de cada uno de los periodos de la historia abarcados en el proceso, otorgando herramientas interpretativas para lograr la comprensión de la estética de cada uno de estos.

El impacto que se pretende generar con este proyecto tiene como raíz la poca extensión y comprensión de los conocimientos estéticos de los estudiantes de pregrado en música de la ciudad de Bucaramanga, pues los procesos interpretativos en los que se suelen ver involucrados los estudiantes carecen de un sentido profundo de la estética interpretativa que se requiere para nutrir e interpretar con propiedad una obra musical.

La población a la cual va dirigido el proyecto abarca a cualquier estudiante o profesional de música en cualquier instrumento, con un proceso de formación formal o informal, que desee profundizar en la estética de la interpretación musical de cada uno de los períodos abarcados.

2. Marco Teórico

2.1 La estética en la música pianística

A lo largo de la historia y del desarrollo de la humanidad la música ha sido una herramienta que ha acompañado al ser humano en su constante evolución e interpretación del mundo. Esta relación íntima que se da entre el ser humano y la expresión artística del mismo ha evolucionado a la par de la sociedad, en sus principios éticos, morales y filosóficos. Gracias a esto el arte como expresión de la sensibilidad humana se ha visto directamente influenciado por el contexto histórico y social de cada periodo de la historia y como consecuencia a través de las diferentes formas de expresión artística, ya sea pictórica, literaria, teatral, musical, etc. Podemos adentrarnos en el pasado y comprender cual eran las principales ideas que estructuraban la cosmovisión del mundo.

Para hablar del arte en general, y en este caso la música es necesario adentrarse en el campo de la estética, entendiendo a la estética según Magda polo en su libro *la estética de la música* como "una disciplina de cuño filosófico cuyo centro de reflexión es el arte" (Magda polo, 2008, pág. 7)" La dimensión de la estética del arte es un campo basto y profundo del cual se podrían explayar complejas relaciones y reflexiones, sin embargo, atendiendo al propósito principal de este proyecto el enfoque se centrará principalmente en el desarrollo de la estética musical a través del piano. Para ello comenzaremos nuestro viaje a través de la historia musical situándonos en uno de los más grandes compositores y pianistas del periodo del clasicismo, Ludwig Van Beethoven.

2.1.1 Ludwig Van Beethoven

Fue un compositor, director de orquesta, pianista y profesor de piano, nacido en Bonn, Alemania el 16 de diciembre de 1770 en el seno de una familia humilde rodeado de tradición

musical. El abuelo de Beethoven, Ludwig, fue maestro de capilla y su padre, Johann, también era músico, sin embargo, debido a su alcoholismo y al estar más entregado a la bebida que a la música el responsable de la educación musical temprana de Beethoven fue Christian Gottlob Neefe, organista y director del teatro nacional en 1782. Neefe en su labor de profesor inculcó en Beethoven el gusto por la música de Bach y al ser un hombre culto no solo en la música si no también en literatura y filosofía también transmitió a Beethoven los ideales ilustrados que posteriormente formarían parte crucial de su identidad y su afinidad por las ideales de la revolución francesa (LvBeethoven, sf).

Beethoven permaneció en su ciudad natal, durante la primera parte de su vida, hasta los 22 años cuando se trasladó a Viena. Durante esta etapa ejerció en Bonn como profesor particular de música, e instrumentista en la orquesta local. Gracias a estos años ejerciendo en la ciudad, sumado a que en el ambiente de Bonn circulaban con más libertad los aires de la ilustración, poco a poco Beethoven fue construyendo los valores que lo acompañarían el resto de su vida entre ellos los ideales de igualdad, libertad y fraternidad como el vínculo que une a los hombres y los valores del republicanismo y del universalismo, los cuales plasmaría arduamente en su música, como es el caso por ejemplo de su mundialmente conocida novena sinfonía (LvBeethoven, sf).

Beethoven fue un punto de quiebre muy importarte en la transición del clasicismo hacia el romanticismo no solo en el aspecto de la forma, armonía, melodía, y textura de la música si no también en su dimensión estética. Esto se evidencia al contraponer su música con la de sus contemporáneos clasicistas, como por ejemplo quien sería su mayor frente entonces Amadeus Mozart. Al adentrarnos en la dimensión estética de la música de Beethoven se evidencian características propias de la personalidad con la que históricamente se describe al compositor, un hombre huraño, de pocas palabras, agrio, arrogante, ajeno y pasional. Sumado a sus desencantos

amorosos, su enfermedad y sus inclinaciones filosóficas y políticas hacia la ilustración y la revolución francesa, los cuales eran ideales y valores fundamentales para él, “propiciarían los elementos en los cuales Beethoven desarrollaría un estilo compositivo experimental que reformaría por completo la estética clásica la época” (LvBeethoven, sf).

El trabajo compositivo de Beethoven se clasifica tradicionalmente en tres periodos: uno inicial o de formación, el cual termina en 1802, conocido también como "periodo de Bonn", un segundo periodo que termina en 1812 y que comúnmente se le atribuye el nombre de "periodo vienés", y el tercero que se desarrolla entre 1813 y 1827 (LvBeethoven, sf).

En el primer periodo se destacan sus primeras sonatas para piano y sus cuartetos, los cuales están profundamente influenciados por compositores como Mozart, Haydn, Neefe y Sterkel. Allí surgen dos de sus sonatas para piano más famosas, la Patética compuesta en 1799 y Claro de Luna de compuesta en 1801, las cuales implican importantes innovaciones a la sonata pianística. Aunque históricamente se describe a Beethoven como una persona retraída, egoísta y antipática, “este periodo de su vida se destaca por un estilo compositivo impregnado de fuerza, serenidad, alegría y vigor que plasma en sus composiciones donde prevalece la energía física y moral impulsada por las convicciones de una utopía irrealizable” (LvBeethoven, sf). Mismas que posteriormente le encausarían al segundo periodo de su vida, más oscuro, y dramático. Otras obras destacables de este período son las cantatas imperiales, su primera sinfonía, las arias de concierto, los tríos y cuartetos tríos para cuerda (1795-1799), la serenata en Re mayor, las cinco primeras sonatas para violín, las dos primeras para violoncelo, y las doce primeras sonatas para piano, en las cuales comienzan a notarse atisbos del desarrollo musical y humano que tendría Beethoven al comenzar el segundo periodo de su vida. En esta época las composiciones son numerosas, y aunque se nota en ellas la importante influencia de Mozart y Haydn, se empieza ya a vislumbrar el sello

característico y personal de Beethoven con la presencia de una energía arrolladora y pasional que posteriormente revolucionará las normas de la música del siglo XVIII (LvBeethoven, sf).

Durante el segundo periodo de su vida el estilo compositivo de Beethoven dio un giro drástico y dramático, instigado por las desilusiones sentimentales, el rechazo de la sociedad hacia él, los desencantos con sus ideales filosóficos y políticos, y la crisis personal a causa de la sordera, enfermedad que le asolaba desde hace ya algunos años. Estas serían algunas de las causas que usaría Beethoven como aliciente para desarrollarse compositivamente en esta etapa y que daría luz al heroísmo romántico. “A lo largo de todo este periodo central de su vida Beethoven establece una cercanía intima con la forma sonata, haciendo uso de esta y desarrollándola al punto en el que manifiesta en ella los ideales de rebelión, resistencia, lucha y desesperación contra el destino adverso” (LvBeethoven, sf). La transición de la quietud y calma juvenil hacia esta etapa turbulenta se vislumbra a través de algunas composiciones como su tercer concierto para piano, óp.37 en Do menor (tonalidad típica del dramatismo heroico de Beethoven), la Sinfonía n.º 2 y las sonatas para piano de los años 1801 y 1802. Posteriormente llegaría a la plenitud de su segundo estilo, en el momento en el que crearía la que es quizás una de las más importantes sinfonías de su vida. La sinfonía número tres, en Mi bemol mayor, más conocida como la sinfonía heroica. La "Heroica" se destaca por su innovación estructural, intensa emocionalidad y su papel pionero en la expansión de las dimensiones y aspiraciones de la música sinfónica. Es una obra que representa un punto de inflexión en la historia de la música, marcando el inicio del período romántico. Es ampliamente considerada como una de las obras más influyentes y significativas de Beethoven después de la Novena Sinfonía. Fue compuesta en 1803-1804 y originalmente dedicada a Napoleón Bonaparte, dedicatoria que posteriormente seria retirada con furia cuando Napoleón se autoproclamó

Emperador, pues sus ideales de la revolución ilustrada le acompañaban íntimamente desde su época en Bonn (LvBeethoven, sf).

El último periodo de Beethoven corresponde a la última década de su vida de su vida, y fue el más complejo de todos debido a su avanzada sordera, y sus problemas generales de salud. Sin embargo, a pesar de atravesar las adversidades más complejas y desgastantes tanto física como emocionalmente, Beethoven logra desprenderse de todas las vicisitudes que aquejaron su espíritu a lo largo de su vida (LvBeethoven, sf). Esta etapa se asocia comúnmente como el punto más excelso en la madurez y desarrollo compositivo el cual muestra una evolución muy marcada en su estilo musical, caracterizado por una gran profundidad emocional y experimentación, dando un vuelco dramático en su concepción de la cosmovisión humana. Aquel Beethoven frustrado, iracundo, de espíritu derrotado y moral adolorida se difumina para dar entrada a un Beethoven despojado de todo ideal de resistencia y lucha, su espíritu se eleva en otra orbita en donde la antigua batalla contra el destino queda atrás.

El "tercer estilo" de Beethoven hace referencia a una fase específica en su desarrollo compositivo, donde a menudo se le asocia con el momento de mayor madurez, pues muestra una evolución en su estilo musical caracterizado por una mayor experimentación, originalidad y profundidad emocional. “El idealismo filantrópico planta en Beethoven unos ideales en los cuales ve al hombre como hermano, un carácter sereno, religioso y un torrencial sentimiento de universalismo” (LvBeethoven, sf). Históricamente, a esta nueva conciencia de Beethoven se le adjudica la idea de “alegría” bajo una acepción muy extensa, la cual será el germen de la expresión en su música, que romperá con las convenciones musicales establecidas de la época, distanciándose de estructuras clásicas, explorando nuevas formas y expresiones musicales, y

aventurándose en territorios emocionales más intensos y personales, lo que se refleja en sus obras con una gama más amplia de dinámicas, contrastes y tensiones emocionales.

Como ejemplos destacados de este tercer estilo en el cual Beethoven se abre a la “alegría” dedicando a ella tres majestuosos himnos, se encuentra la sinfonía pastoral Óp. 68, la cual es conocida por su carácter apacible el cual evoca a la naturaleza, lo que le ha otorgado el apodo de "Pastoral". En esta sinfonía “rompe con la tradición al asignar títulos descriptivos a cada movimiento, proporcionando así pistas sobre la intención de la obra” (LvBeethoven, sf). Cada uno de los movimientos busca capturar aspectos de la vida en el campo y la conexión del hombre con la naturaleza, es apreciada por su encanto melódico, y su enfoque al evocar emociones relacionadas con la ella. La Sinfonía No. 7 es conocida por la energía y el dinamismo que evocan sus movimientos, así como por variedad de estados de ánimo diversos que evoca a lo largo de la obra. Su interpretación y ejecución a menudo se consideran un desafío para los músicos debido a la demanda técnica y expresiva que presenta. La sinfonía No. 8 es reconocida por su humor y su ingenio musical, donde se incorpora elementos de sorpresa y juego en la estructura y el desarrollo de la obra. A pesar de su corta duración en comparación con algunas de sus otras sinfonías, la Sinfonía No. 8 destaca por su capacidad para mantener el interés del oyente a través de su inventiva musical. Es una obra que a menudo se aprecia por su elegante equilibrio entre la forma clásica y la expresión creativa de Beethoven. Y como último y más grande ejemplo de este periodo compositivo en la vida de Beethoven, la sinfonía No. 9, también llamada Sinfonía coral. Impregnada de un entusiasmo religioso, y en el sentimiento recobrado de fraternidad universal la novena Sinfonía es especialmente notable por “ser la primera sinfonía en incorporar voces humanas en el último movimiento, rompiendo con la convención sinfónica tradicional” (LvBeethoven, sf). La inclusión del coro y solistas vocales en el "Himno a la Alegría" convirtió

esta composición, en un símbolo de universalidad y hermandad entre los hombres, aterrizando todos aquellos ideales, valores y principios que llevó Beethoven íntimamente desde su juventud. Es la consagración magna de la fuerza serena juvenil, el heroísmo romántico, y la alegría Beethoveniana, en su más grande obra (LvBeethoven, sf).

2.1.2 Frédéric Chopin

Frédéric Chopin fue un virtuoso profesor, pianista y compositor franco-polaco nacido en 1810 en Żelazowa Wola, Polonia. Su madre procedía de una familia de buen linaje, mientras que su padre era profesor de francés, literatura y música. Creciendo en un ambiente de alta cultura, el pequeño Fryderyk se interesó muy pronto por la música gracias a su hermana Ludwika, quien le enseñó a tocar el piano. Al darse cuenta de su talento, su padre se preocupó de que tuviera la mejor formación posible tanto en las escuelas estatales de música como por parte de profesores privados. "Desde la infancia empezó a componer llegando a crear su primera pieza a los 7 años y tocar el piano ante un público selecto, ganándose una notable fama que le permitió viajar al extranjero y entrar en contacto con las grandes corrientes musicales de Europa, especialmente las germánicas" (Cartwright, 2023). Allí donde daba un concierto el público respondía con gran entusiasmo, especialmente en Viena. La capital austríaca era uno de los grandes polos musicales de su tiempo, pero Chopin nunca acabó de sentirse cómodo ante un público numeroso, prefiriendo la intimidad de los conciertos de cámara. Además, detestaba tener que plegarse a las modas del momento, lamentándose de que la aristocracia "solo quería oír valses", que no iban en sintonía con el estilo de su música. Su carácter melancólico se veía reforzado por su enfermedad, que históricamente se ha considerado tuberculosis (Cartwright, 2023).

Mientras se encontraba en Viena, estalló en su patria polaca un suceso que dejaría una gran huella psicológica en Chopin: el Levantamiento de Noviembre contra el dominio ruso, que fue reprimido duramente por el ejército del zar y que llevó a decenas de miles de polacos a huir de su país, especialmente a Francia. El músico se sentía muy unido a su patria y habría querido apoyar a los revolucionarios, pero sus amigos le convencieron de que no lo hiciera, en parte debido a su frágil salud. En homenaje a sus conciudadanos compuso dos estudios: el llamado Estudio Revolucionario (Óp. 10, nº12), una de sus piezas más intensas, y el conocido como Tristeza o El adiós (Óp. 10, nº3), una despedida a su patria polaca (Cartwright, 2023).

En 1831 dejó Viena y se instaló en París, empezando los que posiblemente fueran los años más felices de su vida. Francia se convirtió en su segunda patria y cambió su nombre por el de Frédéric François; con el tiempo, diría que había llegado a querer a su país de adopción tanto como a su Polonia natal. El ambiente parisino era mucho menos rígido que el de Viena y se sentía más libre para crear la música que a él le gustaba: poco después de su llegada compuso una de sus piezas más famosas, el Nocturno Óp. 9, nº2 (Cartwright, 2023).

Su educación musical fue diversa y enriquecedora, sin embargo, su periodo de formación con Adalbert Zywny en su juventud se considera el punto de partida formal en su aprendizaje. Zywny fue uno de los primeros maestros de Chopin y desempeñó un papel fundamental en su formación musical inicial. Este periodo de estudio tuvo lugar en Varsovia, Polonia, donde Chopin pasó gran parte de su infancia y adolescencia, y con su mentor aprendería las lecciones fundamentales de técnica y teoría musical que le permitirían desarrollar su propio estilo. Durante este período, Chopin también estudió con otros profesores, pero la contribución de Zywny a su desarrollo temprano en el piano y la música fue significativa (Cartwright, 2023).

Es esencial destacar que, a medida que Chopin creció y se desarrolló como músico, buscó la orientación de varios maestros y exploró diversas influencias musicales durante su tiempo en Varsovia, Viena y finalmente en París, donde estableció su carrera y reputación como uno de los grandes compositores y pianistas de la época romántica.

En su música, es notable la gran influencia de su carácter personal, el cual históricamente se describe como alguien reservado, tímido, sensible, melancólico, perfeccionista y romántico apasionado. “Su naturaleza introvertida se reflejaba tanto en su vida social como en su música, por lo cual a menudo prefería la intimidad de pequeños grupos de amigos cercanos en lugar de participar en grandes eventos” (Cartwright, 2023). Su capacidad para expresar emociones profundas y melancólicas a través de sus composiciones ha sido una característica distintiva de su estilo romántico. Y por su dedicación al perfeccionismo de su arte, pasaba largas horas puliendo cada detalle de sus composiciones y exigiendo un alto estándar en su ejecución y en la interpretación de su música.

La estética musical de Chopin se ve recargada por su expresión emocional intensa y su capacidad para transmitir una amplia gama de sentimientos. Sus composiciones son ricas en matices emocionales, desde la melancolía y la nostalgia hasta la pasión y la alegría. Chopin fue un virtuoso del piano y sus composiciones reflejan un profundo conocimiento del instrumento, al que introdujo nuevas técnicas, formas de ejecución y texturas diversas, como el uso extensivo de arpegios, trinos y ornamentaciones, que contribuyeron a ampliar las posibilidades expresivas del instrumento (Cartwright, 2023). Su mayor obsesión y enfoque fue el piano, y a pesar de tener dos conciertos para piano, algunas sonatas y obras de cámara, casi la totalidad de su obra compositiva fue escrita para piano solista. Esta vinculo profundo con el instrumento, permitió a chopin desarrollar un estilo único en el cual el rubato era un elemento intrínseco de su interpretación. Su

habilidad para crear líneas melódicas, memorables y emotivas es una característica distintiva de su estilo único, las cuales a menudo están acompañadas por un enfoque sutil y expresivo de la armonía, que contribuyó a la transición hacia la música romántica y dejó una marca indeleble en la evolución de la música clásica (Cartwright, 2023).

En cuanto a la forma, Chopin se adhirió en gran medida a las formas musicales tradicionales como la balada, la polonesa, la mazurca, el nocturno y el estudio, a los cuales introdujo modificaciones y extensiones que contribuyeron a la evolución de estas. Sus obras suelen tener estructuras más libres y expansivas que permiten una mayor expresividad, uso de la improvisación y la ornamentación. Chopin fue conocido por su capacidad para improvisar en el piano, y esta habilidad influyó en su escritura. Muchas de sus obras contienen secciones que dan la impresión de improvisación, así como ornamentaciones elaboradas que añaden un toque de virtuosismo. Gran parte de su estética está influenciada por el nacionalismo, pues incorporó elementos de la música folklórica polaca en muchas de sus composiciones. La polonesa y la mazurca, en particular, son formas musicales que reflejan la herencia cultural polaca. Estas influencias folklóricas añaden un carácter distintivo a su música. (Cartwright, 2023).

2.1.3 Franz Liszt

Franz Liszt, fue un afamado músico, director de orquesta, profesor de música y compositor del romanticismo, originario de Austria-Hungría. Nació el 22 de octubre de 1811 en el pueblo de Raiding, en el imperio austríaco y falleció el 31 de julio de 1886 en la ciudad de Bayreuth, al este del Imperio Alemán. Liszt fue hijo de María Anna Liszt y de Adam Liszt, miembro de la Sociedad de Dilettanti quien además tocaba la guitarra, el violín y el piano, y llegó a conocer en su momento a Ludwig van Beethoven y Joseph Haydn. De manera que Franz Liszt creció escuchando a su

padre, mostrando el interés suficiente para que su padre comenzara a dictarle clases de piano a sus siete años de edad. a las ocho componía de forma elemental y llevó a cabo su primera presentación en público. Con nueve, realizó actuaciones en Bratislavia y Sopron, y fue presentado por su padre frente a la Corte de la Casa de Esterházy en condición de niño prodigio (Kradjian, 2001).

Cursó sus estudiosos primarios con el director de la corte musical de Viena, Antonio Salieri, y con Karl Czerny, quien había sido estudiante de Hummel y Beethoven. Para el 1 de diciembre de 1822, Franz Liszt debutó con éxito en la ciudad de Viena en el Landständischer Saal. Poco después conoció la aristocracia de Hungría y Austria y a Schubert y Beethoven. Entre 1823 y 1824, Franz Liszt publica su primera composición, Variación sobre un vals de Diabelly (S. 147). Para esas mismas fechas, Liszt y su familia viajan hasta París con la intención de que este recibiera formación musical en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza, realizando conciertos en Augsburgo, Estrasburgo, Múnich y Stuttgart (Kradjian, 2001).

Dentro de sus grandes aportaciones a la música, en el espectro pianístico se le atribuye el desarrollo del concepto moderno del recital de piano, como una presentación solista de música para piano en un formato de concierto. Aunque no fue el inventor absoluto del recital de piano, Liszt es considerado uno de los principales pioneros en popularizar este formato. A lo largo de su carrera como virtuoso del piano, Liszt realizó una serie de recitales solistas que ayudaron a establecer este tipo de presentación como una forma de arte distintiva. Durante sus recitales, ofrecía una variedad de obras, que incluían composiciones propias, transcripciones de música de otros compositores, improvisaciones y más. Estos eventos no solo destacaban sus habilidades pianísticas virtuosas, sino que también promovían nuevas ideas sobre la interpretación musical y la presentación en vivo (Kradjian, 2001).

El impacto de Liszt en la evolución del recital de piano fue significativo y duradero. Su enfoque en la presentación solista y su capacidad para cautivar a las audiencias contribuyeron en gran medida a la popularidad del piano como instrumento solista y al desarrollo de la cultura del concierto moderno.

Según los registros históricos, su personalidad era "extremadamente compleja y multifacética. Algunos de los aspectos que se pueden observar en las descripciones históricas y en su propia correspondencia lo describen como alguien carismático y caritativo. Liszt era conocido por su carisma y su habilidad para cautivar a las audiencias con su presencia en el escenario. También tenía una generosidad notable, realizando numerosos conciertos benéficos a lo largo de su vida para recaudar fondos para causas diversas. “Su carácter pasional y emocional lo convertían en un ser profundamente apasionado, tanto en su música como en su vida personal. Su interpretación al piano era famosa por su expresividad y emotividad, y su vida amorosa estuvo marcada por relaciones apasionadas y tumultuosas” (Kradjian, 2001). La espiritualidad y la introspección siempre prevalecieron a lo largo de su vida, y medida que envejecía, Liszt se volvía más reflexivo y espiritual. Pasó parte de su vida tardía en retiro espiritual y meditación, mostrando un interés cada vez mayor en la religión y la espiritualidad. Se le define también, de naturaleza inquieta y aventurera, pues durante su vida, viajó extensamente por Europa y más allá, estableciendo contactos con una amplia gama de figuras culturales y sociales. “Su espíritu compasivo y comprensivo le categorizaron como un hombre sensible y muy humano” (Kradjian, 2001). Pues a pesar de su fama y éxito, Liszt mantenía una sensibilidad hacia los menos afortunados y buscaba ayudar a los músicos jóvenes y necesitados a través de su enseñanza y apoyo financiero.

Todas estas características de su personalidad, se ven reflejadas en la estética musical de Liszt, pues sus composiciones están cargadas de un virtuosismo y técnica pianística excepcional. Sus obras están llenas de pasajes desafiantes que muestran un dominio completo del instrumento. “Expandió el repertorio pianístico con nuevas técnicas, como el uso de escalas rápidas, arpegios y pasajes octavados, que requerían una destreza excepcional para ejecutar. En su lenguaje compositivo, fue un defensor del programa musical, donde la música evoca imágenes o narrativas extra musicales” (Kradjian, 2001). Sus obras programáticas, como los poemas sinfónicos, reflejan esta inclinación, pues a menudo tomaba inspiración de la literatura y la poesía, y buscaba expresar conceptos abstractos a través de la música, como en su obra "Fausto" o "Prometeo". El romanticismo y la expresión emocional están fuertemente arraigados en su música, pues sus composiciones son a menudo dramáticas y apasionadas, reflejando una amplia gama de emociones humanas. Liszt utilizaba recursos como contrastes dinámicos extremos, cambios repentinos de estado de ánimo y cromatismos para expresar sus emociones de manera intensa (Kradjian, 2001).

En cuanto a la forma y la armonía, fue un innovador. Experimentó con nuevas progresiones armónicas, disonancias y modulaciones audaces que desafiaban las convenciones musicales de su tiempo. También exploró formas musicales no convencionales, como en sus poemas sinfónicos, donde combinó elementos de la forma sinfónica tradicional con formas poéticas más libres, y su interés por la filosofía, le permitieron desarrollar una noción de transcendentalismo y espiritualidad, las cuales impregnaría y reflejaría en su música. Algunas de sus obras, como las "Anées de pèlerinage" (Años de peregrinaje), reflejan sus viajes espirituales y sus experiencias religiosas, también compuso música sacra y contemplativa, que busca trascender lo terrenal y explorar lo divino. (Kradjian, 2001).

2.1.4 Maurice Ravel

Maurice Ravel fue un destacado pianista y compositor del impresionismo, originario de Francia. Nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, hijo de Marie Delouart, de origen vasco y de Joseph Ravel, de ascendencia suiza y saboyarda. Su padre era un renombrado ingeniero civil del cual heredó su afición por los artilugios mecánicos -cuyos ecos no son difíciles de encontrar en su música- y de su madre, de origen vasco, su atracción por España, fuente de inspiración de muchas de sus páginas. Aunque inició sus estudios musicales a una edad relativamente tardía, cuando contaba siete años, más tarde a sus catorce, en 1889, ingresó en la clase preparatoria del Conservatorio de París donde fue alumno de Gabriel Fauré. Allí conoció al pianista español Ricardo Viñes, que se convirtió en su amigo entrañable e intérprete escogido para sus mejores obras; ambos formarían parte del grupo conocido como Los Apaches, que armaron revuelo en el estreno de Pelléas et Mélisande de Claude Debussy en 1902. Su interés se centró pronto en la composición, campo en el que dio muestras de una gran originalidad desde sus primeros trabajos, como la célebre Pavana para una infanta difunta, si bien en ellos es todavía perceptible la huella de su maestro Fauré y de músicos como Emmanuel Chabrier y Erik Satie. La audición del Prélude à l'après-midi d'un faune, de Debussy, marcó sus composiciones inmediatamente posteriores, como el ciclo de poemas Schéhérazade, aunque pronto se apartó de influencias ajenas y encontró su propia vía de expresión (Serracanta, sf).

En 1901 se presentó al Gran Premio de Roma, cuya obtención era garantía de la consagración oficial del ganador. “Logró el segundo premio con una cantata titulada Myrrha, escrita en un estilo que buscaba adaptarse a los gustos conservadores del jurado” (Serracanta, sf) y que para nada se correspondía con el que Ravel exploraba en obras como la pianística Jeux d'eau, en la que arrancaba del registro agudo del piano nuevas sonoridades. Participó otras tres veces, en

1902, 1903 y 1905, sin conseguir nunca el preciado galardón. La última de ellas, en la que fue eliminado en las pruebas previas, provocó un escándalo en la prensa que incluso le costó el cargo al director del Conservatorio. Sin necesidad de confirmación oficial alguna, Ravel era ya entonces un músico conocido y apreciado, sobre todo gracias a su capacidad única para tratar el color instrumental, el timbre. Una cualidad ésta que se aprecia de manera especial en su producción destinada a la orquesta, como su Rapsodia española, La valse o su paradigmático Bolero, un auténtico ejercicio de virtuosismo orquestal cuyo interés reside en la forma en que Ravel combina los diferentes instrumentos, desde el sutil pianissimo del inicio hasta el fortissimo final. Su música de cámara y la escrita para el piano participa también de estas características. (Serracanta, sf).

Hay que señalar, empero, que esta faceta, aun siendo la más difundida, no es la única de este compositor. “Era un personaje complejo, en él convivían dos tendencias contrapuestas y complementarias: el placer hedonista por el color instrumental y una marcada tendencia hacia la austeridad” (Serracanta, sf). que tenía su reflejo más elocuente en su propia vida, que siempre se desarrolló en soledad, al margen de toda manifestación social, dedicado por entero a la composición. Sus dos conciertos para piano y orquesta, sombrío el primero en re menor, luminoso y extrovertido el segundo en Sol mayor, ejemplifican a la perfección este carácter dual de su personalidad.

Su música está impregnada de la estética impresionista, donde se pueden encontrar las principales características del estilo como la creación atmosferas sonoras en las cuales, en lugar de seguir formas musicales tradicionales con claros contornos y estructuras, “su música tiende a evocar atmósferas y sugerir paisajes o estados de ánimo, que buscan crear impresiones sensoriales en lugar de narrativas musicales lineales” (Serracanta, sf). El uso de una amplia gama de recursos orquestales para crear sonoridades evocadoras y efectos de sonido únicos, y el uso de la

instrumentación de manera más flexible y experimental que en estilos musicales anteriores, le permitieron adentrarse en una exploración del color y timbre de la música de una manera más profunda y sensorial. La forma en la que Ravel recurre al uso de la armonía a menudo se caracteriza por el uso de acordes extendidos, polifonía rica y cromatismo. Su armonía a menudo evoca colores y paisajes sonoros vívidos, como se puede escuchar en "Ma mère l'oye" o "La valse". Utilizó acordes paralelos, escalas de tonos enteros y modos antiguos para crear una paleta armónica única que sugieren disonancias suaves y tensiones armónicas sutiles para crear un efecto de ambigüedad y evocación. (Serracanta, sf).

fue un maestro en el uso de la instrumentación, creando texturas ricas y variadas. Experimentó con combinaciones inusuales de instrumentos para lograr efectos sonoros únicos. Ejemplos destacados incluyen la orquestación de "Daphnis et Chloé" y el piano solo de "Gaspard de la nuit"(Serracanta, sf).

La textura musical en el impresionismo tiende a ser transparente y fluida, con capas sonoras que se superponen y entrelazan para crear una sensación etérea. "Se evita la densidad contrapuntística de períodos anteriores, priorizando una escritura más etérea y evocadora". Y en este campo Ravel "fue un maestro en el uso de la instrumentación, creando texturas ricas y variadas gracias a la experimentación con combinaciones inusuales de instrumentos para lograr efectos sonoros únicos" (Serracanta, sf), como la orquestación de "Daphnis et Chloé" y el piano solo de "Gaspard de la nuit". Su obra transformó de manera innovadora la forma y la estructura tradicional. Incorporó elementos de la música folclórica y popular en sus composiciones, como en la suite "Le Tombeau de Couperin". Además, su enfoque en la variación y el desarrollo temático es evidente en obras como el "Concierto para piano en sol mayor". También incorporo una amplia gama de influencias en su música, desde el jazz de manera sutil, hasta la música española, la cual tuvo en

particular una fuerte influencia en su estilo, como se evidencia en su "Rapsodia española" y su "Bolero".

A pesar de las diversas influencias, Ravel desarrolló un estilo personal distintivo que se caracteriza por su precisión formal, atención al detalle y refinamiento. Sus composiciones son a menudo elegantes y sofisticadas, con una economía de medios que enfatiza la claridad y la transparencia. Fue en toda regla, un maestro en la manipulación del color orquestal, utilizando diferentes combinaciones de instrumentos para crear una amplia gama de efectos sonoros. Su habilidad para tejer texturas orquestales complejas y su atención al equilibrio y la claridad hacen que su música sea particularmente memorable y distintiva. (Serracanta, sf).

2.1.5 George Gershwin

George Gershwin fue un pianista y compositor estadounidense nacido en el año de 1898 en Brooklyn, new york. Nacido en el seno de una modesta, de inmigrantes rusos de origen judío, su talento para la música se hizo evidente a temprana edad, cuando a través del aprendizaje autodidacta, aprendió a tocar el piano de oído. Ante su entusiasmo, su padre decidió iniciar sus estudios formales con el profesor, Charles Hambitzer, quien le acercó a la música de Liszt, Chopin y Debussy. Sin embargo, “para Gershwin sus mayores referentes entonces eran Irving Berlin y Jerome Kern, reyes del Broadway de la época gracias a sus canciones y sus comedias musicales” (Revista Diners, 2016). En 1914 abandonó sus estudios para trabajar en unos almacenes de música en los que, sentado al piano, presentaba al público las melodías de moda. Pronto se animó él mismo a componer sus primeras canciones, algunas de las cuales consiguieron cierta popularidad y, sobre todo, le valieron la oportunidad de escribir su primer musical para Broadway, La, la, Lucille. Su inmediato éxito significó el verdadero comienzo de su carrera como compositor. A éste siguieron

otros títulos como Lady Be Good, ¡Oh Kay!, Funny Face, Girl Crazy y Of Thee I Sing, que contribuyeron a cimentar su fama y a convertirlo en un personaje aún más popular que sus admirados Kern y Berlin (Revista Diners, 2016). A partir de la década de 1920, inició también la composición de otros trabajos destinados a las salas de concierto, entre las cuales desarrollaría su Rhapsody in blue, una pieza para piano y orquesta la cual es probablemente una de sus más importantes composiciones, que estrenaría el 12 de febrero de 1924. Gershwin sintetizó En la Rhapsody in blue algunos elementos del jazz, como la síncopa, con otros de procedencia clásica. La obra evidentemente fue muy controversial, sobre todo a causa de esa misma mezcla de estilos "Académico" y "popular" que constituye su esencia, sin embargo, también fue su boleto al estrellato entre el repertorio de los mejores solistas y las orquestas más prestigiosas de la época. Rhapsody in blue fue la primera obra seria en que Gershwin abandonó los fáciles éxitos de las operetas, del cinematógrafo y de los teatros de variedades, e intentó revestir las características rítmicas, instrumentales y temáticas del jazz con los modos sabios de la música europea, la cual estaría representada en este caso por el poema sinfónico de Richard Strauss. Con todo, algo del énfasis y de la megalomanía instrumental del modelo ha pasado a la susodicha imitación americana, sofocando en parte la frescura y la sinceridad de los elementos del jazz (Revista Diners, 2016).

En cuanto a su estética musical, Gershwin fue un pionero en la fusión de géneros, combinando elementos de la música clásica europea con el jazz, el blues y otras formas musicales populares de su tiempo." Esta fusión creó un estilo distintivo que reflejaba la diversidad cultural de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX" (Revista Diners, 2016). Su capacidad para desarrollar melodías pegadizas y ritmos sincopados influenciados por el jazz y el blues formaron una característica distintiva en su estilo, haciendo que estos elementos rítmicos y melódicos le

otorgaran a su música un carácter enérgico y emocionante impregnado con el espíritu optimista de la época del jazz, y aunque Gershwin era principalmente un compositor entrenado, también incorporó elementos de improvisación en su música, especialmente en sus obras para piano y en sus interpretaciones en vivo. Esta influencia del jazz le dio a su música una sensación de espontaneidad y libertad creativa (Revista Diners, 2016).

Además de incorporar elementos del jazz y el blues, Gershwin también se inspiró en el folclore americano, especialmente en su ópera "Porgy and Bess". En su música, utilizó melodías y ritmos tradicionales afroamericanos para reflejar la vida y la cultura en la comunidad negra de Estados Unidos. En muchas de sus composiciones, “Gershwin empapaba su música de una narrativa cercana a la cotidianeidad de la vida en las grandes urbes” (Revista Diners, 2016), en las que menudo cuenta historias vívidas y evocadoras que capturan la emoción y la esencia de los temas que en ellas aborda. Un ejemplo perfecto de esto, se evidencia en su Rhapsody in blue. Asociando al “blue” como la típica expresión americana que indica tristeza, nostalgia o melancolía, sentimiento característico que se infiltra en la ruidosa jovialidad, y que dio lugar a un ritmo en el que se inspiró Gershwin cuando quiso celebrar, en su primera composición de gran acierto y serias aspiraciones, la vida intensa y tumultuosa de las metrópolis, los torbellinos de las muchedumbres atareadas, el caos de las grandes arterias bulliciosas y palpitantes bajo las moles despiadadas de los rascacielos, la insatisfacción y la tristeza reprimida del individuo perdido en medio de la muchedumbre. Fenómeno típicamente americano; la flor del sentimiento brota tenue y delicada del árido suelo de cementos y asfaltos en la geométrica rigidez de la vida moderna (Revista Diners, 2016).

3. Metodología

3.1 Análisis morfológico y armónico del repertorio

3.1.1 Forma Rondó Sonata

El tercer movimiento de la sonata La sonata para piano n.º 23 en fa menor, Óp. 57, más conocida como "Appassionata" presenta la forma musical "rondó-sonata" la cual es una combinación de dos formas musicales clásicas: el rondó y la sonata. Ambas formas tienen características distintivas que se combinan en la estructura de una composición.

Clemens Kuhn, en su *tratado de la forma musical* (Kuhn, 1992, pág. 195) expone el rondó como una forma musical que consta de la repetición de un tema principal llamado "A" alternado con otras secciones generalmente etiquetadas como "B", "C", etc., intercaladas entre las repeticiones de A. La estructura básica de un rondó se puede expresar como ABACAD..., donde A es el tema principal que se repite y las letras B, C, D, etc., representan las secciones contrastantes.

Y la forma sonata como una forma más amplia que se usa comúnmente en el periodo del clasicismo, ya sea en movimientos de sonatas, sinfonías y conciertos. Esta forma generalmente consta de tres secciones principales: la exposición, el desarrollo y la reexposición. En la exposición, se presentan los temas principales, a menudo en tonalidades contrastantes. El desarrollo explora y desarrolla los materiales temáticos presentados en la exposición, y la reexposición trae de vuelta los temas principales, generalmente están en la misma tonalidad que la exposición.

En el caso de la forma rondó-sonata, se combina la estructura del rondó con los principios de la forma sonata. Esto significa que, en lugar de tener secciones contrastantes (B, C, D, etc.)

entre las repeticiones del tema principal (A) como en un rondó estándar, esas secciones contrastantes se desarrollan de manera más compleja, siguiendo los principios de la exposición, desarrollo y recapitulación de una forma sonata.

En la exposición del rondó-sonata, se presentan los temas principales (A) junto con otros temas contrastantes, a menudo en tonalidades contrastantes. El desarrollo explora y desarrolla estos temas contrastantes, a menudo mediante la manipulación temática y armónica, y la recapitulación trae de vuelta los temas principales en la misma tonalidad, pero puede incluir variaciones y modificaciones.

Es decir que, la forma rondó-sonata combina la estructura de repetición temática del rondó con la estructura más amplia y desarrollada de la forma sonata, resultando en una composición que presenta tanto la repetición de temas como el desarrollo y la manipulación temática característicos de la sonata (ver anexo tabla 1).

3.1.2 Forma ternaria compuesta

El estudio Óp. 25 n.10 de Frédéric Chopin, presenta una forma ternaria compuesta descrita según Zamacois en su libro *curso de formas musicales* (Zamacois. J. 1960, pág. 19) como una estructura musical que consta de tres secciones principales y una coda, cada una de las cuales es a su vez una forma binaria más pequeña (AB). Esta forma se utiliza de manera extendida y diversa en la música de los distintos periodos musicales de la historia, ya sea barroco, clásico, romántico, etc.

En la primera sección de la pieza A, se presenta un tema musical específico. Esta sección suele estar en una tonalidad específica y puede desarrollar un material temático de manera significativa. Después de la sección A, sigue la sección B, que contrasta con la sección A en

términos de melodía, armonía, ritmo o textura. Esta sección puede estar en una tonalidad diferente y a menudo presenta un nuevo material temático. Después de la sección B, Se retoma la forma de la sección A, a menudo presentando una repetición del material temático original. Sin embargo, esta repetición puede estar modificada o variada de alguna manera en comparación con la sección A original. La forma ternaria compuesta, por lo tanto, se caracteriza por una estructura de tres partes, donde la primera y la última sección (A y A') presentan el mismo material temático o tema principal, mientras que la sección intermedia B, proporciona elementos contrastantes (ver anexo tabla 2).

3.1.3 Música programática y forma ternaria.

La pieza para piano "Chapelle de Guillaume Tell" o la capilla de Guillermo Tell, tiene también una forma ternaria compuesta. Sin embargo, el estilo de esta pieza se inclina hacia la música programática, la cual es una forma descriptiva desarrollada principalmente en el siglo XIX que busca expresar ideas, narrativas o estados de ánimo mediante la música. A diferencia de la música pura, según Magda Polo en su libro *la estética de la música de la* música (Magda Polo, 2008, pág. 65) "la música programática es más libre en su forma y contenido, la música programática, rivalizará con la pura, en el sentido de que seguirá una guía que no será la música misma, sino que se ayudará de otras manifestaciones artísticas para su inspiración, principalmente de la poesía, y que se expresará de manera determinada y finita. Este tipo de música a menudo está inspirada en la literatura, mitología, pintura u otros elementos culturales, y está diseñada para evocar imágenes o emociones asociadas con esos temas."

En el caso de esta obra, su estructura formal presenta una introducción, la cual establece el estado de ánimo general de la obra y presenta algunos de los temas musicales principales que se

desarrollarán más adelante. Luego presenta un desarrollo temático que constituye la mayor parte de la obra y es donde se desarrollan y transforman los temas musicales presentados en la introducción. Aquí es donde se desarrolla la narrativa musical y se exploran diferentes emociones, paisajes sonoros y situaciones. A menudo, la música programática incluye secciones contrastantes que representan diferentes aspectos de la historia o del tema que se está explorando. Estas secciones pueden variar en tempo, dinámica, textura y tonalidad para ofrecer variedad y mantener el interés del oyente. Usualmente, también construyen su narrativa hacia un momento climático en el que se alcanza la máxima tensión emocional o dramática de la obra. Este punto culminante suele ser poderoso y memorable. Después del clímax, la música puede disminuir en intensidad y llevar a una sección de resolución. Aquí, los conflictos musicales se resuelven y se establece un cierre adecuado para la obra que a veces, incluye una coda al final, que sirve para dar un último comentario musical sobre la obra en su conjunto y para proporcionar un cierre definitivo (Ver anexo tabla 3).

3.1.4 Forma libre por secciones

Une Barque sur l'Océan" (Una barca sobre el océano) es una pieza musical del compositor francés Maurice Ravel, la cual forma parte de su conjunto de cinco piezas para piano llamado "Miroirs" (Espejos), escrito entre 1904 y 1905. En términos de forma musical, "Une Barque sur l'Océan" es una obra que se clasifica como libre y por secciones. Esta pieza no sigue una estructura formal tradicional, como una sonata o una sinfonía, sino que adopta una forma más libre y evocadora. Según Aaron Copland se caracteriza por “permitir cualquier disposición libre de las partes, con tal de que éstas formen un todo coherente. Cualquier disposición que tenga sentido

musical será posible, así, por ejemplo, A-B-B o A-B-C-A o A-B-A-C-A-B-A.” *como escuchar la música* (Copland. A. 1939, Pág. 135).

Esta pieza se caracteriza por su atmósfera pictórica y evocadora que sugiere la sensación de estar en una barca navegando sobre un mar tranquilo y expansivo. A lo largo de la pieza, Ravel utiliza una variedad de técnicas pianísticas y recursos armónicos para crear imágenes sonoras que retratan el movimiento del océano, la brisa marina y la sensación de fluidez y expansión.

La pieza presenta una estructura en constante evolución, con secciones que fluyen y se entrelazan de manera orgánica. Aunque no sigue una forma musical estándar en términos de secciones claramente definidas o un esquema formal reconocible, se podría catalogar "Une Barque sur l'Océan" como una forma musical libre por secciones, que se desarrolla de manera fluida y cohesiva, capturando la esencia de la experiencia visual y emocional de navegar en el océano (ver anexo tabla 4).

3.1.5 El preludio

El preludio es una pieza musical que históricamente fue usado como introducción a otra obra más extensa, como una ópera, una suite, una sonata o un conjunto de piezas. Debido a su función de introducción, el preludio puede variar en forma y estructura dependiendo del contexto en el que se utiliza. Según Aaron Copland en su libro *como escuchar la música* (Copland. A. 1939, Pág. 187) “El preludio, en cuanto forma, pertenece por lo general, a la categoría de "libre". Preludio es el nombre genérico de cualquier pieza de estructura formal no demasiado precisa.”

Es una pieza corta y relativamente libre en términos de estructura, diseñada para establecer el tono, el ambiente y el estado de ánimo para la música que sigue. Sin embargo, es importante recalcar que, en la música académica, especialmente durante el período romántico, los preludios

se encuentran comúnmente como piezas independientes para teclado, como los preludios de preludios de Frédéric Chopin. Estos preludios pueden variar en estructura y estilo, pero a menudo son piezas cortas y expresivas que cumplen una función introductoria.

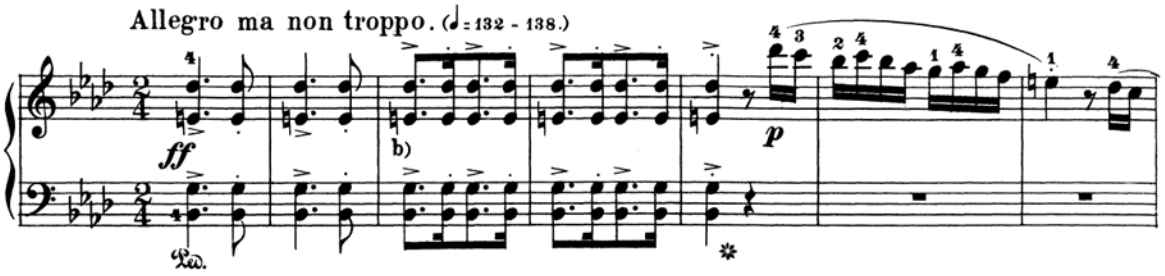
Aunque la estructura de un preludio puede variar dependiendo del contexto y del compositor, gracias a su libertad formal, la forma de la estructura comúnmente asociada con los preludios consiste en una introducción que establece el tono, el ambiente y el carácter general de la pieza. Esta introducción puede ser corta o extensa, dependiendo de las intenciones del compositor. Un desarrollo donde se pueden presentar temas musicales, motivos o ideas que se explorarán y desarrollarán a lo largo de la pieza. Muchos preludios también presentan secciones contrastantes en términos de tonalidad, textura, dinámica o estilo. Estas secciones pueden variar en carácter y pueden incluir pasajes líricos, virtuosos, o introspectivos, entre otros. Algunos preludios pueden construir hacia un momento de clímax en intensidad o expresión, que puede servir como un punto culminante emocional de la pieza. Y concluir con una coda que puede retomar material temático de las secciones anteriores o presentar nuevos elementos musicales. Esta sección final puede ser breve y proporcionar un cierre adecuado a la pieza (ver anexo tabla 5).

3.2 Análisis interpretativo del repertorio

3.2.1 Ludwig van Beethoven, Sonata para piano n.º 23. lll movimiento

Figura 1.

Inicio de la obra



Este movimiento de la "apassionata" inicia con armonía del V grado en dinámica de ff. Estos primeros cuatro compases que conectan el andante con moto del segundo movimiento con el allegro ma non tropo del tercero, exponen a priori el carácter vigoroso y enérgico que distingue el movimiento. Luego una frase en la dinámica p, desarrolla de forma juguetona a través de la armonía del V grado la introducción que conecta con el primer motivo melódico principal.

Figura 2.

Compás 29

En el compás número veinte, se expone el primer tema principal que se presenta de manera contundente. La energía impulsiva y el carácter repetitivo del motivo son características distintivas que reflejan la intención de un movimiento perpetuo. Este motivo melódico arpegiado se ve

acompañado de un bajo marcado y profundo que le aporta cierta sensación de marcha. La indicación de sottovoce marca la intención de que el motivo no se desarrolle con una articulación pesada, sino más bien como un susurro juguetón.

Figura 3.

Compás 28

Sobre el compás número veintiocho y veintinueve, se expone el segundo tema en la mano izquierda, que se combina con un acompañamiento del movimiento perpetuo del primer tema. El balance de los dedos y la articulación deben permitir que la melodía del tema numero dos resaltes sobre el primero, y para ello la articulación del sf, seguido de un bajo octavado en pp en el primer tiempo, permiten expresar esta idea melódica y mantener la sensación de marcha el movimiento perpetuo.

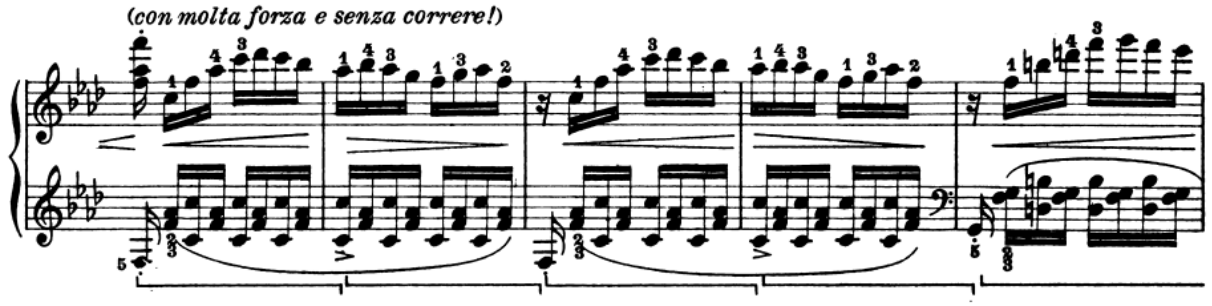
Figura 4.

Compás 36

Sobre el compás treinta y seis el segundo tema se sigue desarrollando, pero el acompañamiento del primer tema termina para dar entrada a un acompañamiento en forma de acordes quebrados, que junto al uso del pedal rellenan el espectro sonoro de armónicos. La indicación de carácter “espirituoso e dolente” o espiritual y doloroso, comunica la intención de un tema melódico cantado. Esto se logra balanceando la frase haciendo uso del pedal superficialmente, para evitar la saturación y realizando un ligero crescendo hacia la segunda repetición del tema, para disminuir la intensidad en la resolución del mismo.

Figura 5.

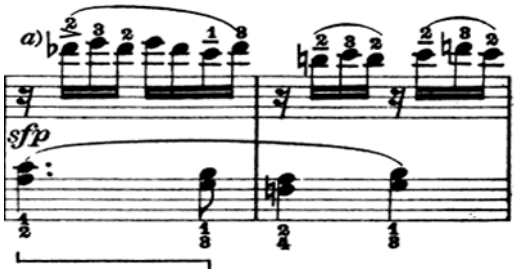
Compás 64



Sobre el compás sesenta y cuatro se retoma el primer tema principal, el cual se desarrolla con un acompañamiento tremolado en la mano izquierda. La indicación de carácter “con molta forza e senza correre” o con mucha fuerza y sin correr, comunica la intención de tocar con una articulación firme y estable, y sumado al uso del pedal superficial, permite rellenar el espectro sonoro de armónicos y resaltar el tema principal sin perder el sonido articulado de la frase.

Figura 6.

Compás 76



Sobre el compás setenta y seis una vez más el desarrollo melódico se inclina hacia la mano izquierda, realizando una frase de ocho compases en los que la mano derecha realiza un acompañamiento sutil. La melodía principal se encuentra en la mano izquierda, por lo cual la dinámica de *sfp*, tiene como intención interpretativa resaltar la negra con puntillo, para luego caer drásticamente en intensidad hacia el segundo compa de la frase.

Figura 7.

Compás 96

Sobre el compás noventa y seis, se presenta una frase de cuatro compases en la cual se retoma parcialmente el primer motivo principal, que en su segunda parte presenta una variación en forma de escala descendente que culmina con un acorde en dinámica de sf, al cual le siguen una sucesión de acordes articulados con staccato, densos y sonoros. Esta frase completa se ejecuta con

un carácter “subito e risoluto” o inesperado y decidido. Es decir que, terminando la escala, solo el primer acorde debe ser sf, mientras que los acordes presentes en el cuarto compas de la frase, se ejecutan sonoros, pero en menor intensidad, y articulados en staccato con determinación.

Figura 8.

Compás 140

Sobre el compás ciento cuarenta y dos se presenta el tercer tema, el cual es distintivo por su carácter sincopado. El carácter expresado en el pasaje es “espressivo, con dolore” o expresivo y con dolor. El acercamiento a este tipo de carácter se logra cuando el acompañamiento de la mano izquierda envuelve en pedales con ligereza la melodía principal que alterna entre un carácter de sfp y sf en el tiempo fuerte de la sincopa. El uso de un pedal superficial, permiten cantar con dolor la melodía, y hacerla expresiva sin llegar a manchar el sonido como haría le uso de un pedal profundo.

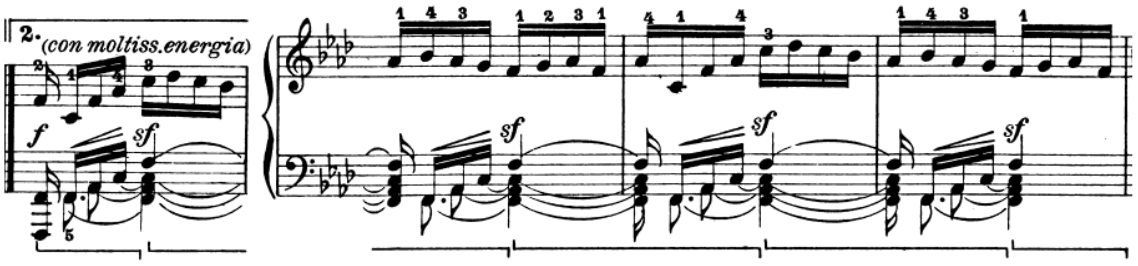
Figura 9.

Compás 308

Sobre el compás trescientos ocho se desarrolla la Coda del movimiento. Todo este pasaje comienza con dos acordes en blanca, estridentes y potentes. Para lograr una ejecución correcta de estos dos acordes es necesario ejercer un apoyo firme sobre las teclas, manteniendo la rigidez de la técnica y la articulación. Las corcheas se ejecutan en dinámica de p con una articulación de staccatissimo, que para lograr es necesario realizar un pequeño respiro en la blanca anterior, con la finalidad de cambiar la articulación por una más flexible y menos rígida, que permita ejecutar correctamente y a tempo los acordes, a la vez que con el quinto dedo se resalta ligeramente la melodía en la mano derecha.

Figura 10.

Compás 318

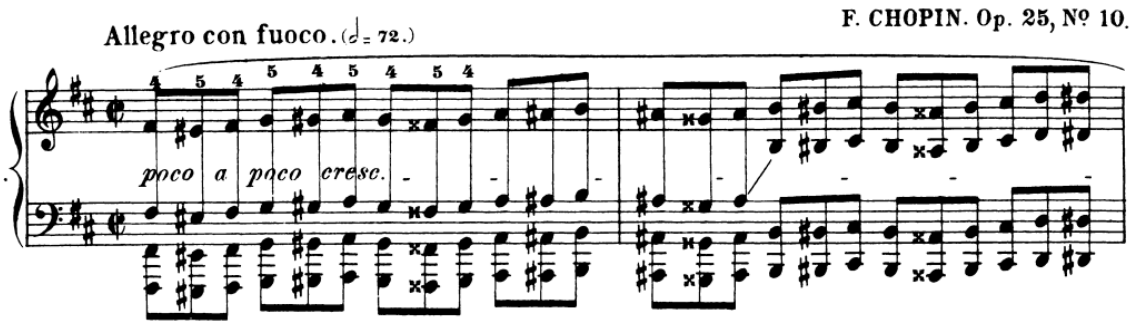


Finalmente, a partir del compás trescientos diez y ocho, hasta culminar la coda, se presenta el primer tema principal, variado en su segunda parte. Toda esta sección de la coda debe interpretarse con altísima energía, mientras la mano derecha ejecuta el motivo principal, la mano izquierda realiza un acompañamiento frenético en el cual la última nota de cada arpegio se ejecuta con un carácter de sf. Esto crea una pequeña melodía que contrasta con la furia de la mano derecha, mientras el pedal se utiliza de forma profunda, para crear un espectro sonoro cargado de armónicos casi borroso, y finalizar con dos acordes secos y firmes.

3.2.2 Frédéric Chopin, Estudio Óp. 25 N.10

Figura 11.

Inicio de la obra



El estudio Op.25 n.10 inicia con una corta introducción de cuatro compases, en los cuales expresa a través de las octavas el carácter agresivo del estudio. En esta pieza el uso del pedal es denso y extenso, y sumado a sus constantes movimientos cromáticos permite crear una atmosfera sonora casi como de tempestad. La indicación de carácter “allegro con fuoco” indica una intención interpretativa en donde la ejecución de las octavas debe ser frenética pero controlada, es decir que a pesar de su sonoridad fogosa y tempestuosa también debe ser cantada.

Figura 12.

Compás 5

Sobre el compás número cinco se expone el tema principal de la sección A, una melodía interna escrita en blancas y negras que resaltan entre las octavas como un rayo de luz en mitad de una tormenta densa. El balance necesario para resaltar esta melodía debe lograrse colocando una mayor cantidad de apoyo en el dedo que ejecuta esta nota, sin llegar a perder la firmeza de la octava completa. El pedal debe reiniciarse sutilmente con delicadeza en cada nota de la melodía para que la atmosfera sonora de armónicos pueda limpiarse un poco y permita a la melodía resaltar, siempre teniendo cuidado de no permitir que un mal uso del pedal elimine o "seque" por completo los armónicos que flotan en el aire.

Figura 13.

Compás 28

Sobre el compás número veintiocho, aparece la frase que cerraría la sección A, para dar paso a la sección B a través de una sucesión de octavas ascendentes y frenéticas. En el último compás el tresillo de acordes acentuados con dinamina de ff se ejecutan con un pedal completamente nuevo, y se le da cierre con un carácter agresivo y seco. Es decir que ejecutada la última octava se levanta rápidamente el pedal para dar un cierre abrupto y tosco.

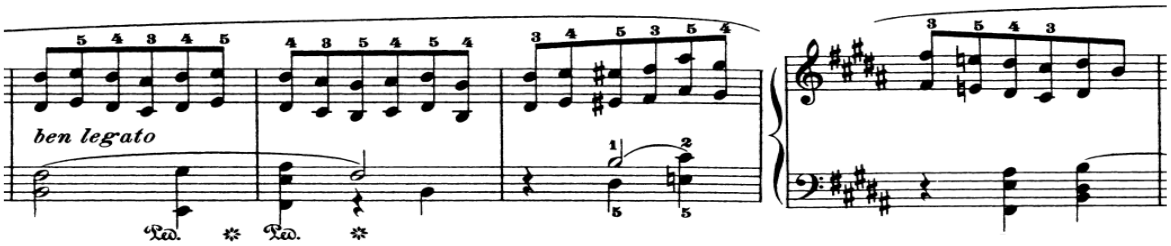
Figura 14.

Inicio sección B

En el comienzo de la sección B, un encabezado de dos compases, con un cambio de tonalidad y compas, evocan un giro drástico y contrastante en el carácter del estudio. Este pequeño encabezado cantábile y lirico atenúan los ánimos fogosos de la primera sección, para dar entrada a un nuevo tema apacible y melodioso.

Figura 15.

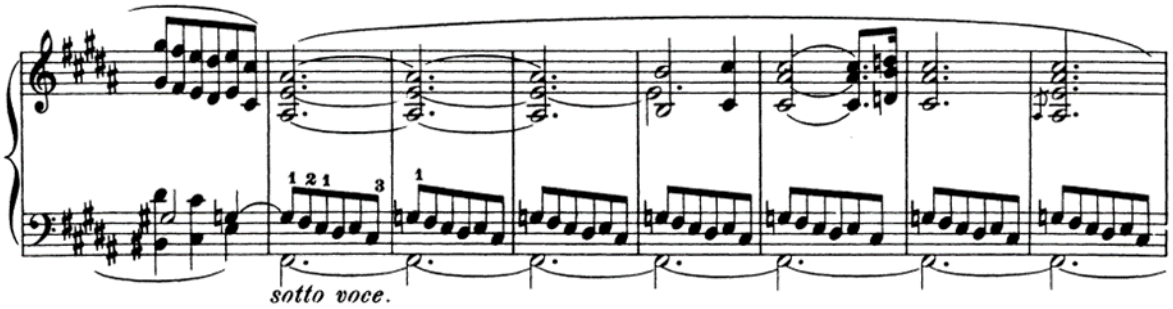
Sección B



Posteriormente se expone el tema principal de la sección B, una melodía en octavas muy lírica, y cargada de legato, acompañada de unos bajos claros y melódicos. La textura octavada de este tema, se distancia del tema de la sección A pues a pesar de que se sigue manteniendo la misma textura octavada el movimiento de estas en este caso es diatónico, por lo tanto, la atmosfera sonora que se crea a partir del pedal es limpia y estable.

Figura 16.

Puente



Para el final de esta sección, se presenta un puente que mientras sostiene un colchón armónico en la mano derecha, poco a poco y como un susurro se empieza a incorporar el tema de la sección A, primero en la mano izquierda y posteriormente en octavas con ambas manos. El desarrollo del carácter de este puente va en crescendo constante hasta retomar completamente el carácter furioso y frenético de la sección A.

Figura 17.

Última frase sección A

Finalmente, en la última frase de la sección A' se desarrolla un pequeño puente que culmina en una frase de cierre, la cual se ejecuta interpretativamente con el carácter “piu forte possibile”. Este pasaje se debe ejecutar marcando los acentos en cada uno de los tiempos, y articular la octava de la mejor manera posible, poniendo un poco más de apoyo en las blancas y negras que conforman la melodía interna, luego se ejecutan tres acordes en bloques con una gran energía y fuerza, para darles la mayor sonoridad posible, sin llegar a hacerlo estridente.

3.2.3 Franz Liszt, La capilla de Guillermo Tell.

Figura 18.

Inicio de obra

La obra inicia con una pequeña introducción de tres compases, en donde se da apertura al tema principal de la sección A. En esta sección el carácter del tempo es lento y solemne, y Liszt pretende evocar la tranquilidad de una pequeña capilla abandonada en medio de un lago. El tema principal es una evocación del sonido de aquellas campanas que guardan en lo alto de las iglesias y esta abstracción, interpretativamente debe ejecutarse con firmeza y profundidad en cada acorde, que representa una campanada, y el pedal debe ir profundo para llenar el espectro sonoro de armónicos y un aura de vibración.

Figura 19.

Primera sección

Durante la primera sección el tema se mantiene mientras que el bajo, desarrolla pequeñas frases melódicas que refuerzan la narrativa musical, el carácter “dolce” y “rinforz.” Implica un aumento progresivo en la intensidad del pasaje sin perder el sentido lirico y dulce. Para lograr este efecto el pedal juega un papel importante manteniendo un legato constante entre los acordes, reiniciándose en cada tiempo para evitar saturar de armónicos el espectro sonoro y mantener una sensación de campanadas “limpias”.

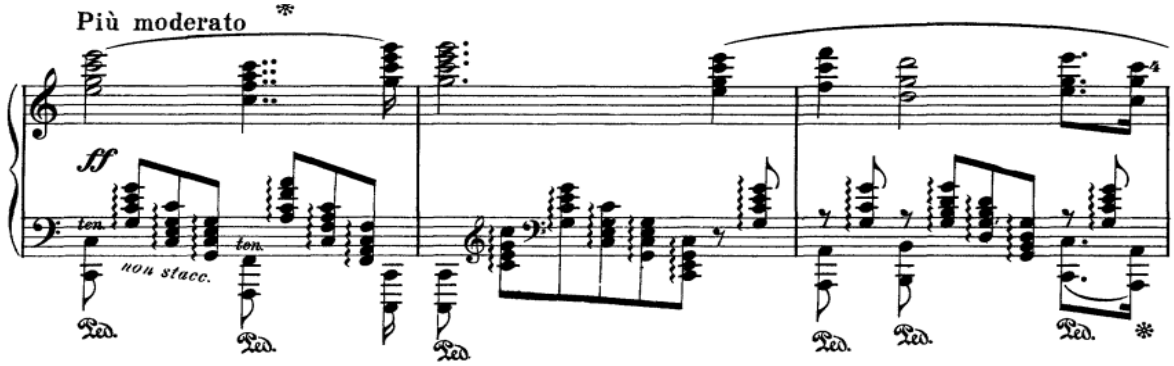
Figura 20.

Sección B

En la sección B, se presenta el segundo motivo de la obra, el cual una vez más refuerza la intención de la narrativa musical que desarrolla Liszt. Este motivo se ve acompañado de un tremolo en la mano izquierda con un carácter de pp, el cual sirve como colchón armónico y "atmosfera" para desarrollar el motivo, que a su vez se presenta reiteradas veces en forma de eco, en menor intensidad, imitando un par de campanadas.

Figura 21.

Acordes arpegiados



Posteriormente en esta misma sección, aparece de nuevo el tema principal desarrollándose de una manera más profunda y frenética. El acompañamiento de acordes arpegiados, los bajos en *tenuto*, el carácter en *ff* y el pedal profundo impregna este pasaje de una atmosfera brillante y

victoriosa. Los acordes arpegiados se deben ejecutar con una velocidad moderada, profundos y sin staccato para lograr un efecto en el cual cada una de las notas del arpegio se escucha con claridad.

Figura 22.

Muestra última sección

Finalmente, en la última sección se presenta una coda sobre el tema de la introducción y el primer inciso de la segunda sección, en la cual el tema de la sección B envuelve como un eco al tema de la primera sección.

3.2.4 Maurice Ravel, Una barca sobre el océano

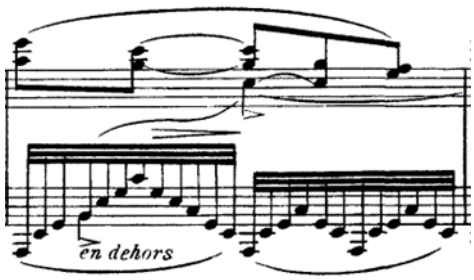
Figura 23.

Inicio de la obra

Esta obra de Maurice Ravel comienza presentando uno de sus principales motivos melódicos que se repiten a lo largo del la misma, y nos sitúa desde el principio sobre unos intervalos de quintas y cuartas en la mano derecha que evocan la tranquilidad de un océano sereno, y que se soportan sobre un colchón armónico de arpegios ascendentes y descendentes que evocan el suave oleaje del mar.

Figura 24.

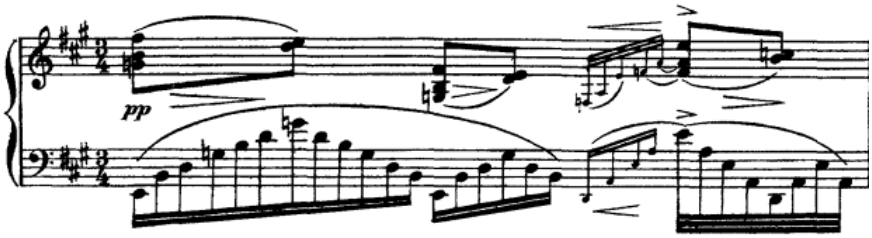
Compás 4



En el cuarto compás aparece el segundo motivo melódico, una breve melodía que destaca por encima de los otros motivos. Esta se ejecuta con los pulgares de ambas manos con delicadeza, pues son notas que hay que atacar de manera que el sonido que surja sea cantábile, y no golpeado. para ello se especifica el carácter “en dehors” donde el ataque se realiza desde la tecla amortiguando su apoyo con un movimiento de la muñeca hacia arriba.

Figura 25.

Compás 11



Sobre el compás número once, aparece una variación del primer motivo en donde se produce un cambio abrupto de armonía y de compás, y el motivo de la mano izquierda que acompaña en forma de arpegios presenta un cambio de ritmo que evoca una sensación de irregularidad. El cual podría representar la naturaleza impredecible del océano.

Figura 26.

Compás 29

Sobre el compás veintinueve se experimenta el primer cambio brusco de carácter. Un pasaje de arpegios frenéticos ascendentes y descendentes cargados de pedales, lo que podría representar el comienzo de una tormenta, de agitación o turbulencia.

Figura 27.

Compás 38

Sobre el compás treinta y ocho, se desarrolla otro de los motivos más recurrentes en la obra. Un trino en notas agudas acompañado de un arpegio que asciende y desciende, que va y viene como la marea, y que evoca la sensación de estarse creando una ola de gran tamaño.

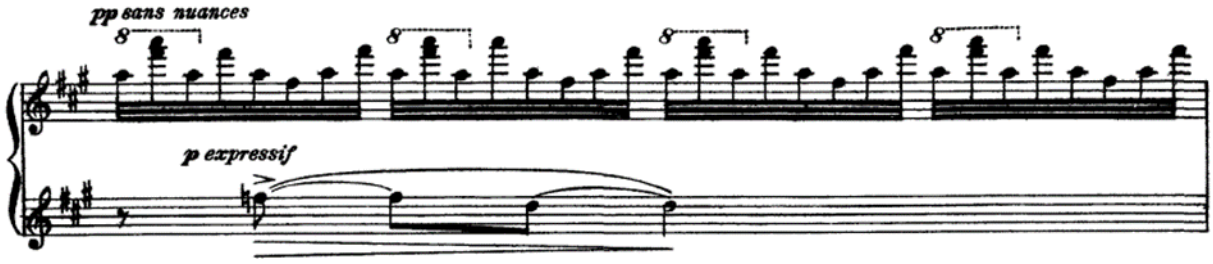
Figura 28.

Compás 44

Sobre el compás cuarenta y cuatro, un glissando irrumpe como una ola errática que agita las aguas, y que poco a poco se van calmando hasta encontrar nuevamente la quietud, y retomar de nuevo el movimiento suave de las olas.

Figura 29.

Compás 84



Sobre el compás ochenta y cuatro se presenta una nueva atmosfera creada a partir del ostinato melódico de la mano derecha, mientras la mano izquierda canta una melodía triste, simple y solitaria. La indicación de carácter “sans nuances” o sin matices sugiere un pasaje melancólico, sin cambios de dinámica y plano, casi lastimero.

Figura 30.

Compás 111

Sobre el compás ciento once se desarrolla un tremolo en la mano derecha con un acompañamiento arpegiado en la izquierda que nos evoca un retorno a la "tormenta". Sin embargo, la indicación de carácter "*le tremolo tres fondu*" o el tremolo muy fundido o suave, expresa que la atmosfera densa que se pretende crear debe ser muy sutil, casi una vibración. Por lo tanto, aunque evoque un momento tormentoso se siente más como una tormenta que arrecia.

Figura 31.

Última sección

Finalmente, en la última sección de la obra se retoma el tema inicial, que canta cuartas y quintas brillantes, alternadas con ligerísimos arpegios que poco a poco van mermando y dando cierre a la obra, evocando al final un océano completamente tranquilo y sereno.

3.2.5 George Gershwin, Tres preludios

3.2.5.1 Primer preludio. El tema del primer preludio se caracteriza por ser una frase enérgica y marcada.

Figura 32.

Primer preludio

La indicación de carácter “allegro ben ritmato e deciso” o allegro rítmico y preciso indica un tempo rápido y animado, con un ritmo marcado y una interpretación decidida y enérgica. Es importante mantener la precisión rítmica mientras se ejecuta con determinación y vigor. Esta indicación se encuentra comúnmente en piezas de música que requieren una ejecución vigorosa y en la que el ritmo es un elemento destacado. Por otro lado, la mano izquierda en el acompañamiento presenta en la totalidad de la pieza presenta un carácter sincopado.

Figura 33.

Fusas y acciaccaturas

En la ejecución de los pasajes rápidos en fusas y en las *acciaccaturas* es necesario mantener una articulación limpia y marcada, esto se logra recurriendo únicamente al uso del apoyo en la técnica privando la mayor parte de esta pieza del uso del pedal, para dar lograr un sonido seco y notablemente *marcato*.

Figura 34.

Contraste dinámico

3.2.5.2 Segundo preludio. El segundo preludio se caracteriza por ser el elemento contrastante entre los tres.

Figura 35.

Muestra de la primera sección

Expone durante toda la primera sección, una melodía sencilla y tranquila en la mano derecha, *cantábile* y tranquila, mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento opaco y triste.

Figura 36.

Segunda sección

En su segunda sección se percibe un ligero cambio hacia un carácter musical juguetón y más animado. La indicación "largamente con moto" resulta contradictoria pues "largamente" significa lento y "con moto" significa en movimiento, así que puede ser quizás una sátira que intenta expresar el carácter juguetón de esta sección. Finalmente, en la última sección se retoma el tema principal, con su carácter y tempo similares.

3.2.5.3 Tercer preludio. El tercer preludio comienza una introducción juguetona y alegre, y una melodía vivaz y saltarina cercana al estilo del jazz.

Figura 37.

Muestra introducción

El ritmo sincopado y los acentos permiten expresar un carácter rítmico muy marcado y preciso.

Figura 38.

Ritmo sincopado con staccato

El tema que se expone y se desarrolla a lo largo de la pieza suele ir acompañado en la mano izquierda con un ritmo sincopado y articulado efusivamente con staccato.

Figura 39.

Contraste sección media

En la sección media hay un ligero cambio de carácter, en donde el bajo se mueve de forma ascendente, melódica y cromática, dando un contraste y una sensación de estabilidad a la constante sincopa de la mano derecha.

Figura 40.

Parte final

Finalmente se concluye la pieza haciendo una reexposición del motivo inicial en textura octavada. El carácter rítmico va aumentando poco a poco su velocidad hasta alcanzar un punto climático en donde la pieza culmina de forma abrupta con un arpegio ascendente.

4. Conclusiones

La estética de la música es un tema complejo y multifacético que ha sido objeto de debate y reflexión por parte de músicos, filósofos, críticos y académicos a lo largo de la historia. Esta complejidad en su interpretación tiene su eje central en la subjetividad, y algunos de los parámetros que se evidencia que influyen de manera directa en la interpretación estética son:

- La subjetividad de la belleza: La percepción de la belleza en la música es altamente subjetiva y se ve influenciada por una variedad de factores culturales, políticos, filosóficos, y por el contexto de vida personal de cada compositor.

- La relación entre forma y contenido: La música no solo se trata de la relación que se da entre distintos sonidos, sino también de la organización de esos sonidos dentro de una estructura formal. La manera en que se estructuran los elementos musicales con la forma musical influye en el desarrollo estético de una composición. Por ejemplo, la barca sobre el océano de Ravel, que al ser una forma libre le permitió al compositor desarrollar una estética narrativa impredecible como el agua misma.

- La necesidad creadora y la innovación: Estos dos conceptos son elementos intrínsecos de la naturaleza humana. La necesidad de crear impulsada por la necesidad de expresar emociones y sentimientos, han sido el motor en el desarrollo de la estética musical a lo largo de la historia. La influencia de diversas corrientes de pensamiento sobre los compositores los llevó a innovar y renovar sus convicciones a través de la música, influyendo directamente en la estética de la misma. Esto permitió a los músicos explorar nuevos sonidos, técnicas y formas de expresión permitiéndoles crear nuevos conceptos que desafiaron las convenciones existentes y generaron nuevas experiencias estéticas.

Referencias Bibliográficas

Cartwright, M. (Mayo 11, 2023). *Frédéric Chopin.* World History Encyclopedia En Español. https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21871/frederic-chopin/

Copland. A. (1939) *Como escuchar la música*. Titivillius.

Corena, C. (2009). *Música pianística: Herencia romántica, recital de piano*. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Santander

Escandón, G. (2019). *Soliloquio: recital de grado* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Fuentes, A.D (2018). *Un recorrido por los diferentes estilos de jazz en el siglo XX*. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Santander

Herrera, H. & Rey, Á. (2016). *Herramientas técnicas, físicas y psicológicas para una óptima presentación pública en pianistas* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Kradjian, S. (2001). *Franz Liszt: un fenómeno pianístico.* Mundo Clásico https://www.mundoclasico.com/articulo/372/Franz-Liszt-Fen%C3%B3meno-Pian%C3%ADstico

Kuhn, C (1992). *Tratado de la forma musical*. Ideabooks.

López, L. (2014). *Recital didáctico: cuatro facetas interpretativas del piano*. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

LvBeethoven (sf). *The Biography of Ludwig van Beethoven.* LV. https://lvbeethoven.com/biography/

Martínez, J. (2020) *Los fenómenos narrativo y temporal en la música: la construcción de significados en Los Preludios de Franz Liszt* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Mele, I. (2021). *Ludwig van Beethoven como innovador en la técnica e interpretación pianística* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina.

Polo, M (2008) *La estética de la música.* UOC.

Pozo, O. R. (2021). *Lenguaje Armónico de Maurice Ravel: Sonido característico enfocado en su obra pianística* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, República Dominicana.

Revista Diners (2016). *George Gershwin: El hombre que vistió de etiqueta el jazz.* Diners. https://revistadiners.com.co/cultura/33570_george-gershwin-hombre-vistio-etiqueta-jazz/

Serracanta, F. (sf). *Ravel.* Historia de la Sinfonía. https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/la-sinfonia-en-el-siglo-xx/ravel/

Vela, M. (2021). El pedal del piano: germen oculto de nuevas posibilidades sonoras entre Clasicismo y Romanticismo. *Quodlibet*, (76), 7 – 25. https://doi.org/10.37536/quodlibet.2021.76

Zamacois. J. (1960) *curso de formas musicales*, LABOR, S. A.

Apéndices

Apéndice A. Apassionata III movimiento

Apassionata III movimiento		
Forma Rondó sonata	Temas	Compás
introducción		1-19
Exposición	A1	20-35
	B	36-63
	A2	64-75
	C	76-95
	A3	96-111
	Frase de cierre de exposición	112-117
Desarrollo	Tema A variado	118-211
Reexposición	A1	212-227
	B	228-255
	A2	256-267
	C	268-287
	A3	288-307
Coda		308-354

Apéndice B. La capilla de Guillermo Tell

La capilla de Guillermo Tell		
Forma ternaria compuesta	Tema	Compases
A	a1 + a2	1-20
B	b1 + b2 + b3	21 - 38
	puente	38-51
A2	a1 + a2 variado + frase de conexión	52 - 75
Coda	sobre introduccion y primer inciso de B	76-97

Apéndice C. Estudio Op. 25 n.10

Estudio Op.25 n.10		
Forma ternaria compuesta	Tema	Compases
A	a1 + a2 + puente + a1 + a3 variado + a4	1-28
B	Encabezado + b1 + b2 + b3 + b1 variado + b2 + b3 + b1 variado + b2 + b3 + puente	29-89
	Puente	90-104
A'	Frase introductoria a1 +a2 + a3	105 -114
Coda	Frase de cierre	115 -119

Apéndice D. Una barca sobre el océano

Una barca sobre el océano			
Forma	Tema	Compás	Armonía
A	a1	1-10	F#m
	a2	11-13	Em9, Dm9
	a1	14-20	F#m
	a2'	21-27	A7, G7
	a3	28-37	Bb
	a4	38-43	G#m, F#m
	a5	44-54	G, C#
	a6	55-60	C#
B	a1'	61-67	C#m
	a4'	68-73	Bbm
	a5'	74-80	Bbm, B#m
	b1	81-97	F#m, Dm, Bm, G#m
	b2	98-102	G
	b3	103-110	Eb
A'	a4''	111-116	A, A dorico, Adim7, C#dim7
	a5'' - b1'	117-131	A, G#, C#
	a1''	132-139	F#m

Apéndice E. Tres preludios, Gershwin

Tres preludios, Gershwin	Forma	Tema
preludio 1	Monotemática	a1 + a2 + a3 + a4
preludio 2	Ternaria	A: a1 + a2
		B: b1
		A: a1 + a2
preludio 3	Monotemática	a1 + a2 + a3 + a4