

RECITAL DIDÁCTICO EN LAS CIUDADES DE BUCARAMANGA, SAN GIL Y
SOCORRO COMO MEDIO DE DIVULGACIÓN DEL REPERTORIO ACADÉMICO
PARA PIANO

GERMAN DAVID FAJARDO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2017

RECITAL DIDÁCTICO EN LAS CIUDADES DE BUCARAMANGA, SAN GIL Y
SOCORRO COMO MEDIO DE DIVULGACIÓN DEL REPERTORIO ACADÉMICO
PARA PIANO

GERMAN DAVID FAJARDO

Proyecto de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Directora

LILIANA PATRICIA AMAYA COTE

Magister en Educación

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

BUCARAMANGA

2017

Dedicatoria

A Dios por permitirme estudiar lo que amo. También a mi madre Margarita Fajardo y abuela Esmeralda Fajardo Saavedra, que son el motor de mi vida.

Agradecimientos

A mi madre Margarita Fajardo y mi abuela Esmeralda Fajardo Saavedra, por sus grandes apoyos a lo largo no sólo de mi carrera universitaria sino de toda mi vida, a ellas les dedico mis logros y también mi vida porque las amo.

A mis profesores de la carrera, que aportaron a mi formación profesional.

A mi directora de proyecto de grado, Liliana Patricia Amaya Cote, por sus consejos y dedicación a mi proyecto de grado.

A mis compañeros músicos que me acompañaron a mis tres recitales didácticos, Gonzalo Alfonzo Ortiz López, Álvaro Molina, Sebastián Carrillo.

A todas las personas que estuvieron ayudándome en este proyecto de grado, maestros entrevistados y amigos que siempre estuvieron para ayudar en innumerables ocasiones que les necesité.

CONTENIDO

| | Pág. |
|---------------------------------------|-------------|
| INTRODUCCIÓN | 14 |
| 1. GENERALIDADES | 15 |
| 1.1.1 Objetivo general | 15 |
| 1.1.2 Objetivos específicos | 15 |
| 1.2 JUSTIFICACIÓN | 16 |
| 2. MARCO REFERENCIAL | 17 |
| 2.1 LA APARICIÓN DEL PIANO | 17 |
| 2.2 FACETAS PIANÍSTICAS | 25 |
| 2.2.1 El piano solista | 25 |
| 2.2.2 El piano en la música de cámara | 26 |
| 2.2.3 El piano a cuatro manos | 28 |
| 2.2.4 El piano acompañante | 29 |
| 2.3 LA INTERPRETACIÓN | 30 |
| 2.3.1 Estilo | 31 |
| 2.3.2 Carácter | 32 |
| 2.3.3 Articulación | 32 |
| 2.3.4 Instrumento | 32 |
| 2.3.5 Técnica | 32 |
| 2.4 ANÁLISIS MUSICAL | 33 |
| 2.4.1 Análisis melódico | 33 |
| 2.4.2 Análisis rítmico-métrico | 35 |
| 2.4.3 Análisis armónico | 35 |

| | |
|---|----|
| 2.4.4 Análisis fraseológico | 35 |
| 2.4.5 Análisis de texturas | 36 |
| 2.4.6 Análisis de estructuras formales simple | 39 |
| 2.5 INFORMACIÓN INTERPRETATIVA DE LAS OBRAS SELECCIONADAS | 40 |
| 2.5.1 Wolfgang Amadeus Mozart | 40 |
| 2.5.2 Igor Stravinsky | 46 |
| 2.5.3 Frédéric François Chopin | 53 |
| 2.5.4 Mario Ruiz Armengol | 60 |
| 2.5.5 Antonio Diabelli | 64 |
| 2.5.6 Yiruma | 70 |
| 2.5.7 Anatoli Sergejewitsch Komarowski | 74 |
| 2.6 LA DIDÁCTICA | 78 |
| 3. METODOLOGÍA | 79 |
| 3.1 Etapa de selección | 79 |
| 3.2 Etapa de divulgación | 80 |
| 3.3 Etapa de ensamble | 87 |
| 3.4 Etapa de ejecución | 88 |
| 3.5 Etapa de evaluación | 92 |
| 4. RECOMENDACIONES | 96 |
| 5. OBSERVACIONES FINALES | 98 |
| BIBLIOGRAFÍA | |
| 100 | |

LISTA DE IMÁGENES

| | Pág. |
|---|------|
| Imagen 1. Cítara | 18 |
| Imagen 2. Monocordio | 18 |
| Imagen 3. Salterio | 19 |
| Imagen 4. Dulcemelo o Dulcemier | 19 |
| Imagen 5. Zimbalón o Cimbaldón | 20 |
| Imagen 6. Clavicordio | 20 |
| Imagen 7. Clavecín | 21 |
| Imagen 8. Mecanismo de pulsación del clavecín | 21 |
| Imagen 9. Mecanismo del fortepiano de Bartolomeo Cristofori | 22 |
| Imagen 10. Mecanismo de una corda | 23 |
| Imagen 11. Piano cuadrado | 24 |
| Imagen 12. Piano vertical inglés | 24 |
| Imagen 13. Fotografía del cartel ubicado en la entrada de la Escuela de Artes de la UIS, vista de cerca | 81 |
| Imagen 14. Fotografía del cartel ubicado en la entrada de la Escuela de Artes de la UIS, vista de lejos | 81 |
| Imagen 15. Fotografía del cartel puesto en la salida de Comedores de la UIS, vista de cerca | 82 |
| Imagen 16. Fotografía del cartel puesto en la salida de Comedores UIS, vista de lejos | 82 |
| Imagen 17. Fotografía del cartel publicitario en la UIS sede Socorro | 83 |
| Imagen 18. Fotografía una pantalla publicitaria de la UIS sede Socorro | 83 |
| Imagen 19. Fotografía de la entrada de la Casa de la Cultura de San Gil | 85 |

| | |
|---|----|
| Imagen 20. Fotografía de la Cartelera de información del Sena de San Gil | 85 |
| Imagen 21 Imagen de registro de actividades de mi muro de Facebook | 85 |
| Imagen 22 Imagen de publicación en el grupo de Facebook de LICENCIATURA EN MUSICA - UIS | 86 |
| Imagen 23 Fotografía de un ensayo No. 1 | 87 |
| Imagen 24 Fotografía de un ensayo No. 2 | 87 |
| Imagen 25. Fotografía N. 1 de la presentación faceta de piano a cuatro manos en el auditorio Luís A. Calvo. | 88 |
| Imagen 26. Fotografía N. 2 de la presentación faceta de piano a cuatro manos en el auditorio Luís A. Calvo. | 88 |
| Imagen 27. Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano a cuatro manos | 89 |
| Imagen 28. Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano acompañante | 89 |
| Imagen 29. Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano en la música de cámara | 90 |
| Imagen 30. Fotografía de la prueba piloto explicando | 90 |
| Imagen 31. Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano solista | 91 |

ANEXOS

| | Pág. |
|---|-------------|
| Anexo A. Sonatina Op. 163 N. 1 de Antonio Dibelli | 102 |
| Anexo B. “Five Easy Pieces” de Igor Stravinsky | 110 |
| Anexo C. Estudio Op. 25 N. 9 “Butterfly” de Frédéric François Chopin | 130 |
| Anexo D. Estudio Op. 25 N. 12 “Ocean” de Frédéric François Chopin | 132 |
| Anexo E. “La siete” de Mario Ruiz Armengol | 137 |
| Anexo F. Adaptación de la obra “Fairy Tale”, para violín con acompañamiento de piano de Yiruma | 143 |
| Anexo G. “Variaciones sobre un tema ruso” de Anatoli Sergejewitsch Komarowski | 149 |
| Anexo H. Trio VI KV 254 de Wolfgang Amadeus Mozart (dos primeros movimientos) | 155 |
| Anexo I. Cartas de validación de encuestas | 171 |
| Anexo J. Video soporte de los tres recitales didácticos de piano | |
| Anexo K. videos de todas las entrevistas realizadas con los maestros Manuel Eduardo Mejía Serrano, Blas Emilio Atehortúa Amaya, Carlos Eduardo Basto Quijano, Ludwing Gustavo Miranda Fernández, Jesús Moreno Castellanos, Natalia Avella Ramírez, José Julián Santos Soto. | |

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DIDÁCTICO EN LAS CIUDADES DE BUCARAMANGA, SAN GIL Y SOCORRO COMO MEDIO DE DIVULGACIÓN DEL REPERTORIO ACADÉMICO PARA PIANO *

AUTOR: GERMAN DAVID FAJARDO**

PALABRAS CLAVES: Recital didáctico; ciudades; Bucaramanga; San Gil; Socorro; divulgación; repertorio académico para piano; piano a cuatro manos; piano acompañante; piano en la música de cámara; piano solista.

DESCRIPCIÓN

En este proyecto de grado se ejecuta un recital didáctico de piano en tres ciudades, Bucaramanga, San Gil y Socorro, el cual tiene como finalidad divulgar el repertorio académico para piano, abarcando repertorio de los periodos musicales Clásico, Romántico y Moderno. Las obras ejecutadas están enmarcadas en las facetas pianísticas: piano a cuatro manos, piano acompañante, piano en la música de cámara y piano solista.

El abordaje y creación de este proyecto está basado en cinco etapas: etapa de recolección, etapa de divulgación, etapa de ensamble, etapa de ejecución y etapa de evaluación.

En el marco referencial, el contenido a tratar está relacionado con una breve historia de la aparición del piano, biografías de todos los compositores de las obras que se ejecutaron en los tres recitales didácticos junto con sus respectivos análisis musicales morfosintácticos, y características interpretativas de éstos. Como fuentes de información no se tuvo solo en cuenta libros, tesis, y videos relacionados con la música, también se realizaron entrevistas con maestros musicales como lo son Manuel Eduardo Mejía Serrano, Blas Emilio Athertúa Amaya, Natalia Avella Ramírez, Carlos Eduardo Basto Quijano, Jesús Moreno Castellanos, y Ludwig Gustavo Miranda Fernández.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Directora Liliana Patricia Amaya Cote.

ABSTRACT

TITLE: DIDACTIC RECITAL IN THE CITIES OF BUCARAMANGA, SAN GIL AND SOCORRO AS A MEANS OF DIFFUSING OF THE ACADEMIC REPERTOIRE FOR PIANO *

AUTHOR: GERMAN DAVID FAJARDO**

KEYWORDS: Didactic recital; cities; Bucaramanga; San Gil; diffusing; academic repertoire for piano; piano four hands; piano accompanist, piano in chamber music and piano soloist.

DESCRIPTION

In this degree project, a piano recital is performed in three cities, Bucaramanga, San Gil and Socorro, which aims to disseminate the academic repertoire for piano, encompassing repertoire of Classic, Romantic and Modern musical periods. The musical works performed are focused on the pianistic facets: piano four hands, piano accompanist, piano in chamber music and piano soloist.

The approach and creation of this project are based on five stages: stage of collection, stage of dissemination, stage of assembly, stage of execution and stage of evaluation.

In the reference framework, the content to be treated is related to a brief history of the appearance of the piano, biographies of all the composers of the works that were executed in the three didactic recitals along with their respective morphosyntactic musical analysis, and their interpretative characteristics. As sources of information not only, but also, it was taken into account books, thesis, and videos related to music. As well as, interviews that were conducted by music teachers such as Manuel Eduardo Mejía Serrano, Blas Emilio Athertúa Amaya, Natalia Avella Ramírez, Carlos Eduardo Basto Quijano, Jesús Moreno Castellanos and Ludwig Gustavo Miranda Fernández.

* Thesis dissertation

** Faculty of Ciencias Humanas. School of Arts-Music. Director Liliana Patricia Amaya Cote.

INTRODUCCIÓN

En la música clásica se puede apreciar una gran cantidad de obras para el piano, gracias a ésta influencia nacieron algunas facetas pianísticas como el piano acompañante, a cuatro manos, el solista y éste en la música de cámara, todas estas enmarcadas dentro del repertorio académico para piano que se ven en una formación profesional de un pianista¹. Cada una de estas facetas desde la perspectiva pianística no son muy conocidas en nuestro entorno cultural, es por eso que resulta pertinente brindar tres recitales didácticos abiertos al público en general que pueda estar interesado, para que se familiarice con distintas obras musicales que puede abarcar el piano.

¹ ARETZ, Isabel. América latina en su música. México: siglo XXI editores, S. A., p. 34-52.

1. GENERALIDADES

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo general. Difundir obras del repertorio académico para piano por medio de un recital didáctico en las ciudades de Bucaramanga, San Gil y Socorro, abarcando cuatro facetas del piano: instrumento acompañante, solista, a cuatro manos y en música de cámara.

1.1.2 Objetivos específicos

- Seleccionar obras representativas del repertorio académico para piano, en las que se puedan apreciar distintas ideas musicales escritas para este instrumento musical.
- Determinar aspectos importantes para la realización de un recital didáctico, como lo son la elección del lugar y la divulgación del evento.
- Ejecutar un recital didáctico en las ciudades de San Gil, Socorro y Bucaramanga.
- Evaluar cada evento por medio de una encuesta a algunos asistentes, analizando la efectividad del recital didáctico y su pertinencia para el público.

1.2 JUSTIFICACIÓN

El recital didáctico es uno de los campos de acción que puede ejercer un instrumentista, evidenciando el resultado de varios años de preparación en su instrumento musical, lo cual es posible apreciar al generar diferentes sonoridades gracias al uso de las dinámicas, articulaciones, manejo de tempos, carácter de la obra, entre otros elementos esenciales para lograr interpretar cada pieza musical².

Este proyecto de grado es una propuesta de divulgación del repertorio académico, no solo con ejecuciones instrumentales, sino también apoyándose en lo didáctico, con el fin de lograr una mayor comprensión de cada una de las obras a interpretar por parte de los públicos asistentes a cada recital didáctico.

Dentro del repertorio académico para piano se abordarán cuatro facetas que puede desempeñar dicho instrumento musical: solista, a cuatro manos, música de cámara y acompañante.

² PARRA RICÓN, Ervin Leonardo. Recital didáctico de instrumentos de percusión sinfónica, como herramienta de divulgación socio-cultural en Bucaramanga. Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música. Colombia: Universidad Industrial de Santander, 2013.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 La aparición del piano

El piano es un instrumento musical que fue inspirado en otros instrumentos. Entre ellos encontramos por ejemplo la cítara, que proviene de África y sudeste de Asia, y fue creado en la era del bronce, 3000 años antes de Cristo. Este instrumento cuenta con unas cuerdas dispuestas en relación paralela a la caja de madera plana, la distancia entre la caja y las cuerdas oscila entre los tres a cinco centímetros, se hace sonar mediante el contacto de la yema de los dedos o cualquier cosa que lo haga vibrar. Otro instrumento es el monocordio (mono: uno, y cordio: cuerda), que consiste en una sola cuerda sobre una caja de resonancia; sin embargo, al pasar el tiempo se le fueron agregando más cuerdas. El salterio es un instrumento con forma trapezoidal, la distancia de las cuerdas varía con relación a la forma de la caja de resonancia, por lo tanto, no todas las cuerdas poseen las mismas medidas. Con los mismos principios de construcción se crearon instrumentos musicales como el dulcemelo o dulcimer, y el zimbalón o cimbalón, los cuales fueron pensados para que sus cuerdas fueran percutidas.

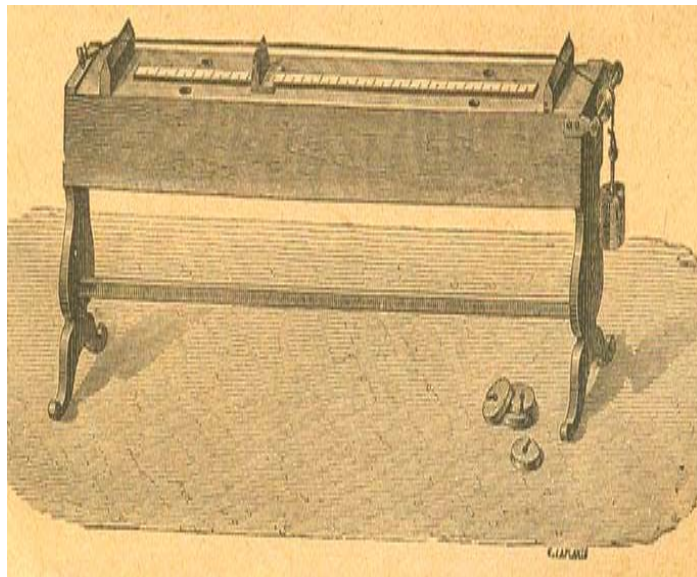
La idea de poner algún aparato mecánico que generara una sonoridad percutida sobre las cuerdas surgió entre los siglos XII y XIII. De ella surgen el clavicordio, el cual lograba su sonido mediante el impacto de unas varillas metálicas que golpeaban la cuerda tras ser accionadas al oprimir las teclas, y el clavecín, que lograba su sonido al ser pinzadas las cuerdas. El piano es posible entenderlo como el perfeccionamiento del clavecín, ya que éste no poseía la capacidad de producir sonidos dulces y cambios de dinámicas muy marcados.

Imagen 1. Cítara.



Fuente: CULTURACLASICA.COM. [En línea], 2017. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: <http://www.culturaclasica.com/?q=node/1309>

Imagen 2. Monocordio.



Fuente: Organología [En línea], 2017. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: <https://organologia-grupo5.wikispaces.com/Portada>

Imagen 3. Salterio.



Fuente: MUSICAANTIGUA.COM. [En línea], 2017. [Citado en febrero de 2017] Disponible en:
<http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar/>

Imagen 4. Dulcemelo o Dulcemier.



Fuente: MUSICAANTIGUA.COM. [En línea], 2017. [Citado en febrero de 2017] Disponible en:
<http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar/>

Imagen 5. Zimbalón o Cimbalón.



Fuente: Club Hungaria. [En línea], 2010. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: http://www.arshungarica.com.ar/temporada2010_es.html

Imagen 6. Clavicordio.



Fuente: Federico Da Montefeltro Signore D'Armi E Di Cultura. [En línea], 2010. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: <http://physlab.uniurb.it/mostra2009/clavicordo.htm>

Imagen 7. Clavecín.



Fuente: MALI. [En línea], 2010. [Citado en febrero de 2017] Disponible en:
http://www.mali.pe/agenda_detalle.php?id=545

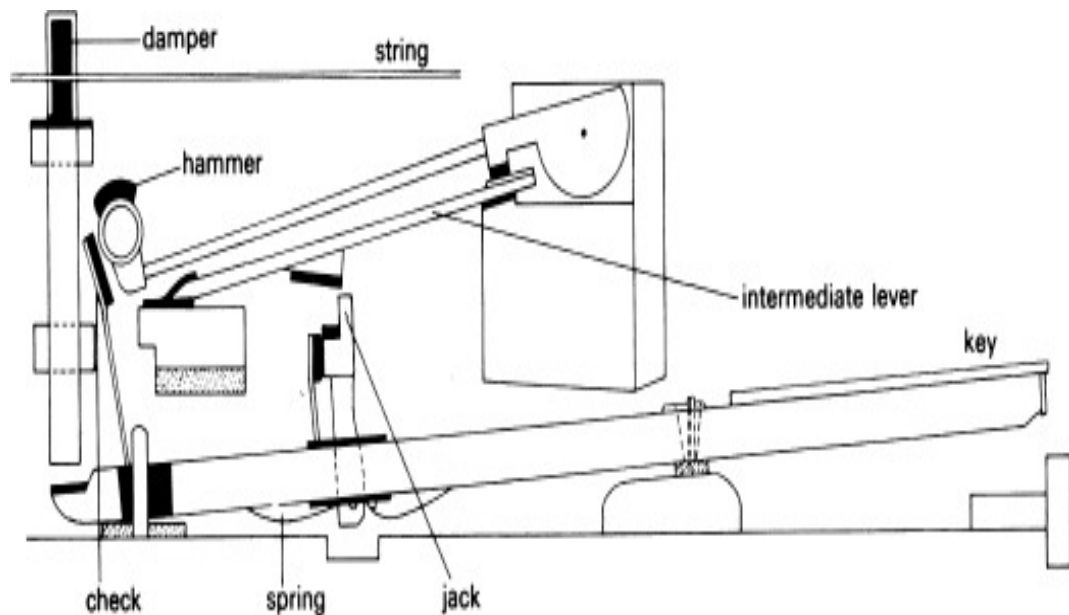
Imagen 8. Mecanismo de pulsación del clavecín.



Fuente: Mecanismo del clave. [En línea]. 2015. [Citado en febrero de 2017] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZUogveJbT64>

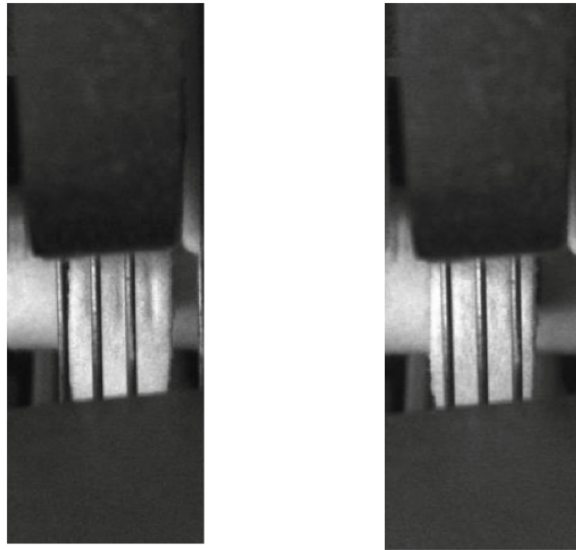
Alrededor de 1695 Bartolomeo Cristofori en Italia comenzó a buscar crear un instrumento parecido al Clavicordio, pero su mecanismo movía un martillo de madera que en su punta estaba recubierta de cuero, logrando un sonido dulce, no metálico ni estridente. Cristofori llamó a éste instrumento musical fortepiano, ya que posee la capacidad de dar sonidos de bajo volumen (piano) y también muy sonoros (forte). Hacia 1726 Cristofori le agrega un sistema que permite tocar una tecla y que el martillo correspondiente percute a una o dos cuerdas simultáneamente, ya que desde el registro medio hasta el agudo posee más de una cuerda por nota, actualmente se le llama “mecanismo de una cuerda”.

Imagen 9. Mecanismo del fortepiano de Bartolomeo Cristofori.



Fuente: The piano. [En línea]. 2009. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: <http://www.internetmeridian.com/piano/history/Pianoforte.html>

Imagen 10. Mecanismo de una corda.



Moreno Castellano Jesús. El pedal una corda como recurso técnico-interpretativo en tres piezas para piano de Antonio Estévez. Trabajo de grado para optar por el título de instrumentista en piano. Venezuela: 2016. p. 31.

Gottfried Silbermann fue un alemán diseñador de pianos que se encargó de difundir este instrumento musical, y quien dio origen a la escuela de construcción de piano alemana. Sus discípulos Johanns Zumpe y Americus Backers se fueron a vivir a Londres, creando la escuela de construcción de piano inglesa. A lo largo de la historia han existido varias propuestas de modificación de este instrumento musical, como el piano cuadrado creado en 1776 por el francés Sebastian Erard, y el piano vertical creado en Londres en el año 1795 por William Stodart, entre otros³.

³ SIEPMAN, Jeremy. El piano: Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. España: Ediciones Robinbook, 2003. p. 16-20.

Imagen 11. Piano cuadrado.



Fuente: Música de Piano y Operas. [En línea]. 2012. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: <http://www.pianomundo.com.ar/rockpop/piano-cuadrado/>

Imagen 12. Piano Vertical inglés.



Fuente: Antigüedades y pianos 1987. [En línea]. 2017. [Citado en febrero de 2017] Disponible en: [https://www.antiguedadesypianos.com/vprod.php?produc=46&nombre=Piano_Ingl%26eacute%3Bs_\(de_raiz_de_olmo\)](https://www.antiguedadesypianos.com/vprod.php?produc=46&nombre=Piano_Ingl%26eacute%3Bs_(de_raiz_de_olmo))

En el año 1810 Sebastian Erard diseñó la mecánica de pedales de resonancia y una corda, en 1822 introduce el mecanismo de doble repetición, pero hoy en día, y desde hace ya muchas décadas, han sido introducidos otros mecanismos de pedal, entre ellos el sostenuto, el bass sustain, la sordina de estudio, etc. Hoy en día las más famosas fábricas de piano son Steinway, Bösendorfer y Fazioli. A partir de 1880 se puede considerar el piano moderno.

2.2 FACETAS PIANÍSTICAS

2.2.1 El piano solista. Las obras seleccionadas para la faceta solista son los Estudios Op. 25 No. 9 y No.12 de Frédéric François Chopin, y “La siete” de Mario Ruiz Armengol.

El piano solista puede entenderse de dos maneras diferentes: por una parte, cuando el instrumento se interpreta solo, sin acompañamiento de ningún otro instrumento, o en la acepción de solista con orquesta, que hace referencia a una ejecución pianística de evidente relevancia, acompañada por una orquesta.⁴ En 1762 se realizó el primer recital de piano en la historia, el cual fue ofrecido por Henry Walsh en Dublín, actualmente la capital de Irlanda.

Entre las muchas facetas musicales que pueden desarrollar el piano, la faceta solista es quizá el campo de acción con mayor relevancia de este instrumento musical, ya que como solista tiene la virtud de ser un instrumento musical muy

⁴ Entrevista realizada a la maestra Natalia Avella Ramírez, ver anexos.

completo en cuanto a las herramientas musicales necesarias para desarrollarse en este campo de acción, entre éstas se encuentra la capacidad de tener un rango sonoro amplio, la virtud de ejecutar las melodías principales mientras se acompaña sin la necesidad de ningún otro instrumento musical, la posibilidad de manejar lenguajes polifónicos muy complejos, uso de pedales que mezclados con distintos tipos de ataques en las teclas generan colores pianísticos únicos que no puede generar ningún otro instrumento musical.

2.2.2 El piano en la música de cámara. La obra seleccionada para esta faceta fue el Trio VI en Si bemol mayor KV 254, de Wolfgang Amadeus Mozart (primer y segundo movimiento).

La música de cámara con piano proviene de las sonatas a trío del periodo barroco. En estas obras el instrumento de teclado, que por lo general era un clave y en menor uso el órgano, enfatizaba la línea del bajo, ornamentando la melodía principal. A medida que la textura polifónica cedía el paso a una más sencilla, el teclado pasó a ocupar un lugar más relevante, en el último tercio del siglo XVIII obtuvo un papel muy importante en donde el violín se vuelve acompañante y llega a ser poco más que un elemento optativo⁵.

La música de cámara fue esencialmente doméstica en el barroco, se convirtió en un pasatiempo de las clases medias a partir de la ascensión de las burguesías mercantiles⁶.

⁵SIEPMAN. 2003. p. 152-153.

⁶SIEPMAN. 2003. p. 153.

El trío para piano por lo general incluye un violín y un violonchelo. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el trío para piano ha sido muy apreciado dentro de la música de cámara. Los compositores más importantes para este tipo de ensamble fueron Haydn con cuarenta y cinco obras, Mozart con ocho, Beethoven con ocho, Schubert con tres, Schumann con tres, Mendelssohn con dos, Brahms con cinco, Dvorák con cuatro y Shostakovich con dos. Compositores como Chopin, Tchaikovsky, Debussy, Ravel, Smetana y Chausson escribieron también al menos un trío para piano⁷.

Es importante definir qué es “música de cámara”, ya que la faceta “piano en la música de cámara” está directamente relacionada con este término musical. A continuación, se presentan algunas concepciones:

- **Música de cámara.** La música de cámara es una expresión que permite múltiples interpretaciones. Aunque el nombre “música de cámara” proviene de las cámaras (habitación de palacios reales de Europa) donde se ejecutaba esta música, vale la pena aclarar que más adelante ella pasaría a no interpretarse únicamente en allí, sino que es posible en espacios que van desde salas de concierto hasta en una casa particular⁸. Existen diferencias entre el concepto antiguo y el moderno acerca de lo que es música de cámara.
 - **Concepto antiguo.** En el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII el periodo de Corelli fue la figura máxima para este concepto. Durante esta etapa, el clavecín ejecutaba el bajo cifrado, en el cual el intérprete estaba en la obligación de respetar las indicaciones de dicho cifrado, sin embargo,

⁷SIEPMAN. 2003. p. 157-161.

⁸ HAME, Fred y HURLIMAN, Martin. Enciclopedia de la música. Tomo 2. España: Ediciones Grijalbo, 2001.

había la posibilidad de improvisar a su guisa, disponiendo de notas en forma de simples acordes hasta llegar a crear una elaboración extremadamente compleja, fue usado como fondo invariable tanto para la música vocal, sonatas, música de orquesta, etc.

- **Concepto moderno.** Según el sentido de la música del siglo XIX se unen varios músicos solistas, como por ejemplo un violinista y un pianista. Inicia con rigor desde Haydn, quien con Mozart, Beethoven y Schubert forman el concepto que hoy en día se tiene de música de cámara. La gran mayoría de música de cámara proviene de la sonata, respecto a la forma no es más que una sonata o sinfonía para un conjunto reducido partiendo del concepto que hoy en día se tiene de la sonata y sinfonía.

2.2.3 El piano a cuatro manos. Las obras seleccionadas para la faceta piano a cuatro manos fueron la Sonatina No. 1 Op. 163 de Antonio Diabelli, y “Five Easy Pieces” de Igor Stravinsky.

La música para piano a cuatro manos no solo daba una sensación de conjunto musical, sino que lograba relaciones personales más estrechas, como se podía comprobar en la literatura y el drama del siglo XVIII, en que los hábitos socio-musicales eran pieza clave. Fue un género muy popular durante esta etapa (Siglo XVIII); confirmando el creciente interés por la música doméstica, compositores como Clementi, Dussek, Kozeluch y Sterkel escribieron numerosas piezas para dicho formato. Aunque se escribieron muchas obras originales para esta combinación, también se hicieron arreglos de muchas composiciones escritas para otros instrumentos y reducciones de muchas obras orquestales y camerísticas.

En el siglo XIX el piano a cuatro manos adquirió más importancia, ya que permitía a pianistas aficionados el disfrute de obras asequibles para sus niveles técnicos⁹.

2.2.4 El piano acompañante. Las obras seleccionadas para la faceta piano acompañante fueron la adaptación de la obra “Fairy Tale” para violín con acompañamiento de piano de Yiruma, y “Variaciones sobre un tema ruso” de Anatoli Sergejewitsch Komarowski.

En los siglos XVII y XVIII los ejecutantes de los instrumentos de teclado eran bien vistos tanto por la habilidad de improvisar y de interpretar una obra para solista reproduciendo a cabalidad lo que estaba escrito en la partitura, el intérprete estaba en la obligación de realizar todas las indicaciones establecidas en el bajo, las posibilidades de improvisar eran muy amplias, desde solo disponer de las notas en forma de simples acordes hasta llegar a una elaboración compleja.

La utilización de instrumentos de teclado eran parte de la orquesta barroca para enriquecer la estructura general, por otro lado, tenía la función de ofrecer una estructura rítmica precisa que señalaba el principio de los compases.

Durante el siglo XVIII el ascenso de las clases medias mercantiles hizo que se extinguiera el largo reinado que la polifonía, dando paso a estructuras más sencillas en donde las melodías eran acompañadas mediante la “homofonía”¹⁰.

2.3 LA INTERPRETACIÓN

⁹ DOWNS, Philip G.. La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven. España: Akal S. A., 1998. p. 371-372.

¹⁰ SIEPMAN. 2003. p. 72-73.

Teniendo en cuenta que este proyecto de grado está enfocado a realizar tres recitales didácticos con la finalidad de divulgar repertorio académico para el piano, es importante abordar un punto importante en la música, la interpretación, ya que es vital divulgar dicho repertorio de la manera más acertada posible.

Como dice Jhon Eduard Ciro¹¹, la interpretación musical es una parte fundamental de la vida humana, pero hasta el más experimentado intérprete, puede no apreciar lo que implica. Todos sabemos que una interpretación en público generalmente representa innumerables horas, incluso años de aprendizaje y preparación. Pero cómo se prepararon las interpretaciones, y sobre qué base y con qué resultados, son aspectos menos conocidos.

La interpretación se da a partir de una partitura, tablatura o algo que se ha oído. El músico debe añadirle elementos que caractericen esa pieza en su contexto viviente, pero unos de los problemas que tienen las partituras radica en que carece de ésta, por lo tanto, es necesario obtener información que nos guíe sobre cómo debe ser interpretada. Cuando se ejecuta una pieza musical técnicamente mal, aun así, siempre se comunicará el fruto de mucho esfuerzo que se necesitó para lograr adquirir los conocimientos necesarios para lograrla abordar, y aún más cuando la elección del instrumentista es dar una nueva versión de la obra.

La interpretación de una misma obra nunca será igual entre ningún ejecutante musical debido a que la interpretación es un medio que permite expresar mucho

¹¹ CIRO, Jhon Eduard. El intérprete solista, la "milla extra" del profesor de música universitario. En: Cátedra libre UIS, septiembre-octubre Bucaramanga, 2016, no. 187. p. 16.

de cada uno de ellos, permitiéndoles decir “son muchos y del tipo así soy yo, así es como disfruto, soy diferente, lo conseguí, éste es el fruto de mi trabajo o de mis estudios, así es mi elección, así es como me gusta tocar”¹².

La diferencia entre interpretar y ejecutar radica en que ejecutar quiere decir consumir, llevar a cabo, en el contexto musical es simplemente tocar, reproducir haciendo sonar o hasta simplemente cumplir órdenes, mientras que interpretar quiere decir expresar bien, también traducir, y en el contexto musical quiere decir añadir contenido a la ejecución.

Para poder interpretar es necesario poseer un método, éste debe ir ligado a ciertas jerarquías racionales que nos permitan aplicarlas con valides frente a cualquier estilo o época. Los elementos concernientes para poder interpretar son el estilo, carácter, articulación, instrumento y por último la técnica¹³.

2.3.1 Estilo. Características propias de la época en un territorio específico, y se divide en dos categorías, “objetivos” y “subjetivos”.

- **Objetivos.** Cuando está relacionado con elementos propios del estilo, sin los cuales al desmenuzar la obra no sería lo que es.
- **Subjetivos.** Son las diferentes maneras en que cada intérprete muestra su “sello personal”.

¹² CARDOSO, Jorge. Ejecución e interpretación. Apuntes de interpretación para el Renacimiento y el Barroco. España: Acordes concert, 2010. p. 15-16.

¹³ CARDOSO. 2010. p. 17-20.

2.3.2 Carácter. Elemento musical que permite dar una alusión, estado de ánimo o escena, como la serenidad y la agitación. Algunos compositores les pusieron títulos fantasiosos a sus obras como “pause”, “marcha”, “carnaval”, etc.

2.3.3 Articulación. La palabra articulación proviene del latín “articulare” que significaba en la segunda mitad del siglo XIII “pronunciar distintamente” y “articular su lengua”. A principios del siglo XVII significaba “formar claramente los sonidos. Un sentido más actual es “marcar con claridad los elementos; hacer aparecer una estructura”.

2.3.4 Instrumento. Un instrumento musical es un “medio para respetar la música” en donde no siempre las obras a ejecutar fueron escritas para éste, por lo tanto, se podría apreciar cuatro opciones, interpretación actual con instrumento actual, interpretación actual con su respectivo instrumento histórico, interpretación histórica con instrumento actual e interpretación histórica con su respectivo instrumento histórico.

2.3.5 Técnica. La técnica es un elemento necesario para poder interpretar de acuerdo a como decide cada interprete, indefinidamente a la práctica del contenido que se desea comunicar, perfeccionando lo que muestra la partitura, en el instrumento musical, fijando un tempo invariable, timbres predeterminados, acentos, matices, etc.

2.4 ANÁLISIS MUSICAL

Este capítulo del libro está enfatizado no solo a entender puntos claves e interpretativos de cada una de las obras que se ejecutarán en los recitales didácticos pertenecientes a este trabajo de grado, sino que también está enfocado en sus análisis morfosintácticos de todas las obras musicales.

De acuerdo con el modelo de análisis propuesto por Rezábal de Margarita Lorenzo y Rezábal de Arantza Lorenzo, en el libro *Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música*, se abarcarán diferentes tipos de análisis a las obras seleccionadas, teniendo en cuenta en todos ellos los siguientes elementos: análisis de parámetros morfosintácticos, análisis de aspectos interpretativos (dinámica, agógica, tempo y carácter) y comentario estético- estilístico.¹⁴

2.4.1 Análisis melódico. Melodía es una sucesión de sonidos con una intención de expresar algo, debe tener un sentido de unidad, es decir una sucesión de sonidos que permita su fácil reconocimiento, éste es el elemento de mayor reconocimiento sonoro de cada discurso musical; Todo aquello que implique una sucesión perceptible de sonidos puede considerarse melodía¹⁵.

El análisis melódico está relacionado con el estudio de la dimensión horizontal de la música. Por lo tanto, es posible abarcarla en tres partes: análisis de parámetros

¹⁴ REIZÁBAL, de Margarita Lorenzo y REZÁBAL de Arantza Lorenzo. *Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música*. España: BOILEAU, 2009. p. 1-253.

¹⁵REIZÁBAL. 2009. p. 13.

morfosintácticos, análisis de aspectos interpretativos (dinámica, agógica, tempo y carácter) y comentario estético- estilístico¹⁶.

2.4.2 Análisis rítmico – métrico. Sucesión de sonidos que están organizados en un tiempo que les da sentido. El ritmo representa la transversalidad de la música, y es la relación entre el sonido y su duración, es decir teniendo en cuenta que la melodía representa la horizontalidad, la armonía la verticalidad, el ritmo está presente en estos dos elementos musicales¹⁷.

El ritmo es el orden del movimiento, y éste depende de la acentuación; la métrica es la organización rítmica que se expresa por medio de los compases, estos van acompañados de sus respectivos acentos de agrupación

El análisis rítmico-métrico se puede abordar a partir de los parámetros morfosintácticos rítmico-métricos, aspectos interpretativos y comentario estético-estilístico¹⁸.

2.4.3 Análisis armónico. La mayoría de las definiciones que ofrecen los diccionarios sobre este concepto musical tan conocido señalan su permanencia de ambigüedad y tienden a interpretar aspectos que abarcan desde la textura hasta la estética, según el diccionario enciclopédico de la música es la “combinación de sonidos musicales simultáneos que conforman acordes y progresiones

¹⁶ REIZÁBAL. 2009. p. 13-35.

¹⁷ REIZÁBAL. 2009. p. 47.

¹⁸ REIZÁBAL. 2009. p. 45-70.

armónicas”; “efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad¹⁹.

El análisis armónico se abarcará desde los elementos morfosintáctico, interpretativo y estético- estilístico²⁰.

2.4.4 Análisis fraseológico. La frase es una idea musical completa, es decir que tiene un sentido de unidad, conteniendo una propuesta musical, un desarrollo y una conclusión. Una frase musical puede contener un tema, motivo principal y un diseño²¹.

- **Tema.** Pasaje musical más breve de la frase generalmente. Posee un sentido funcional, más no estructural. Es un elemento básico de cada composición que se usa para repeticiones y desarrollos posteriores. Es el fragmento musical que expone sobre qué está basada dicha obra.
- **Motivo principal.** Es la estructura rítmica melódica más básica, suele poseer lo más relevante del tema, es el elemento generador del discurso.
- **Diseño.** Generalmente es el dibujo melódico de un ritmo uniforme, es decir que se mantiene rítmicamente estable mientras acompaña a alguna melodía, es en éste que se insiste a lo largo de la pieza musical, no tiene precisión de tema y es usado en acompañamientos de las melodías, rellenos armónicos y otros elementos estructurales secundarios. Algunos de los acompañamientos a melodías pueden ser el “trommelbass”, “bajo de Alberti”, “basso ostinato”, etc.

¹⁹LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de la Cultura Económica, 2010. p. 102.

²⁰ REIZÁBAL. 2010. p. p. 81-126.

²¹ REIZÁBAL. 2010. p. 141-143.

El análisis fraseológico se explicará a partir de los parámetros fraseológicos, aspectos interpretativos y comentario estético- estilístico²².

2.4.5 Análisis de texturas. La palabra “textura” en la música es un concepto que entreteje los diversos parámetros musicales dentro de una composición, es decir, es el “tejido musical”. Se puede analizar a partir de cuatro aspectos: melódico, rítmico-métrico, armónico y tímbrico.

- **Textura melódica.** Hace referencia a las melodías de distintas voces, y cómo éstas se combinan a lo largo de la obra. El análisis textural melódico se basa solo en tipos de texturas y los comentarios estético- estilísticos. Existen cuatro modelos estructurales: monódica o monofónica, homofónica, polifónica o contrapuntística y heterofónica²³.
 - **Textura monódica o monofónica.** Es la presentación de una melodía única, sin acompañamiento alguno.
 - **Textura homofónica.** Línea melódica que va acompañada de acordes bajo la influencia del mismo ritmo básico que posee ésta, es decir una melodía con acompañamiento.
 - **Textura polifónica o contrapuntística.** Se caracteriza por poseer varias líneas melódicas, en donde todas poseen similar importancia. En la textura polifónica o contrapuntística predomina el sentido horizontal más que el vertical, ya que al ser observadas de manera vertical muestra diversas

²² REIZÁBAL. 2010. p. 141-165.

²³ REIZÁBAL. 2010. p. 175-215.

armonías que no dan sensación de “masas acordales” propiamente dichas, sino más bien un manejo contrapuntístico.

- **Textura heterofónica.** Es una melodía que se repite en varias voces que a la vez poseen algunas modificaciones; estas melodías modificadas se combinan con la melodía original, aunque con algunos cambios como ornamentaciones y variaciones en algunos aspectos.
- **Textura rítmico-métrica.** Es el arte de combinar distintos parámetros métrico-métricos, estos son monorrítmico o monorrítmico, polirrítmico, polimétrico e isorrítmico.
- **Textura monorrítmica o monorrítmica.** Es cuando tiene un único ritmo que origina todos los tejidos rítmicos de un fragmento musical hasta de una obra completa, en esta textura se mantiene un patrón constante en sus acentuaciones.
- **Textura polirrítmica.** Textura musical que se forma a partir de varios motivos rítmicos, pueden presentarse en polirritmia horizontal y Vertical.
 - ❖ **Polirritmia horizontal.** Se genera cuando hay varios motivos rítmicos en alguna voz.
 - ❖ **Polirritmia vertical.** Es el resultado de la combinación simultánea de células rítmicas en diferentes voces superpuestas.
- **Textura polimétrica.** La textura polimétrica es la combinación de varios compases a lo largo de la pieza musical o de algún fragmento de ésta, existe la polimétrica vertical y horizontal.
 - ❖ **Polimetría vertical.** Son los cambios de compases no simultáneos, es decir que por ejemplo en el mismo momento puede haber un compás de 1/4 y 2/4.
 - ❖ **Polimetría horizontal.** Cambio de compases de manera simultánea en todas las voces.

- **Textura issorrítmica.** Repetición exacta de fragmentos rítmicamente iguales, es importante aclarar que no se refiere a ser exactamente iguales sonoramente.
- **Textura Armónica.** Forma en que aparecen combinados los parámetros armónicos en una pieza musical, ésta contiene la textura tonal, modal, cromática, atonal, armónica desglosada, armónica acordal o compacta, acordal abierta, acordal cerrada, densa o abrigada, ligera.
- **Textura tonal.** Se da cuando existe un centro tonal definido, el cual, corresponde a modos mayores y menores.
- **Textura modal.** A diferencia de la textura tonal, ésta se basa en escalas modales.
- **Textura cromática.** Enlaces armónicos realizados mediante cromatismos o modulaciones cromáticas.
- **Textura atonal.** Textura en la cual no hay un centro tonal, es decir, no se puede identificar una tonalidad correcta.
- **Textura armónica desglosada.** Armonía que no aparece en forma de acordes cerrados.
- **Textura armónica acordal o compacta:** Es cuando se presenta se presenta la armonía en forma de acordes verticales, formando masas sonoras.
- **Textura acordal abierta.** Se da cuando los acordes se despliegan en una tesitura amplia.
- **Textura acordal cerrada.** Es cuando los acordes aparecen se disponen en ámbitos de tesituras estrechas.
- **Textura densa o abrigada.** Cuando el ritmo armónico es rápido no solo con relación al compás, sino a la velocidad que hay cambios armónicos medidos en segundos.

- **Textura ligera.** Ritmo amónico lento, en el cual, el cambio de los acordes no es rápido.
- **Textura tímbrica.** Arte de combinar distintos timbres, como los son las voces humanas y/o instrumentales, las texturas tímbricas se pueden considerar vocal e instrumental.
 - **Textura tímbrica vocal.** Es cuando hay voces a capella, es decir sin acompañamiento instrumental, o como formación de coros, dúos, tríos de solo voces.
 - **Textura tímbrica instrumental.** Sonidos en los cuales participan exclusivamente instrumentos musicales. En la textura tímbrica instrumental se encuentra el solista, camerístico, concertante, solista acompañado, sinfónica, sinfónica –coral.
- ❖ **Solística.** Ejecución instrumental en la cual está un solo instrumento musical.
- ❖ **Camerística.** Música en la cual todos los instrumentos tienen el mismo nivel de protagonismo musical, también es posible apreciar la música Camerística vocal. El número de integrantes puede oscilar entre uno a doce ejecutantes musicales.
- ❖ **Concertante.** Performance musical en donde puede haber mínimo un solista que es acompañando por otros instrumentos musicales.
- ❖ **Solista acompañado.** Textura tímbrica en la que hay un instrumento musical ejecutando las melodías principales (protagonista), mientras que los otros instrumentos están claramente subordinados a éste.
- ❖ **Sinfónica.** Obra musical en la que participan toda la orquesta sinfónica.
- ❖ **Sinfónico-coral.** Cuando a una textura sinfónica se le agrega una o más voces solistas, también coros.

2.4.6 ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES. Se puede definir como el “plan “básico arquitectónico”, sobre el cual se fundamenta toda obra musical, el orden como suceden los distintos elementos estructurales son los que definen su “forma musical”, ésta da coherencia a la composición”²⁴. Por ejemplo, la forma sonata contiene una estructura totalmente diferente a la forma fuga, esto se debe a que sus elementos estructurales, así como su orden de aparición son diferentes en cada una de éstas formas musicales, es el ordenamiento lógico el que define qué forma musical puede ser cada pieza musical.

El análisis de las formas simples está basado en el estudio de la estructura y los comentarios estético- estilístico²⁵.

2.5 INFORMACIÓN INTERPRETATIVA DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

A continuación, se muestra información pertinente que permita dar mayor claridad en cuanto a cada una de las obras seleccionadas para ser interpretadas en cada uno de los tres recitales didácticos. Los datos interpretativos de cada obra se abarcarán primero exponiendo una breve biografía de cada compositor, luego características musicales de éste que permitan tener pautas interpretativas de la obra, y por último un análisis musical de la obra seleccionada, enfocado principalmente en un análisis morfosintáctico.

²⁴ REIZÁBAL. 2010. p. 229.

²⁵ REIZÁBAL. 2010. p. 229-253.

2.5.1 Wolfgang Amadeus Mozart. Nacido en Salzburgo en el año 1756 y muerto en Viena en el año 1791. Es considerado uno de los músicos más dotados de la historia, ya que desde niño poseía un oído y memoria musical muy complejo que se cree que alcanzaba a distinguir una diferencia de octavo de tono y lograrla recordar al siguiente día. Su música es considerada perfecta en cuanto a melodía, interés rítmico, colorido, armonía, forma y originalidad.

Cuando Mozart tenía seis años junto con su hermana María que tenía diez años viajan a tocar a distintas ciudades buscando despertar el entusiasmo de alguna corte que lo acogiera, a los catorce años un Papa lo declaró caballero. Al crecer el público ya no le era muy fiel, y al ser adulto se perdió su llamativo como “niño prodigio”. Al ser despedido por el arzobispo de Salzburgo se marcha a Viena en donde consigue refugio en unos amigos de la nobleza y del emperador, sirviéndole de catapulta para lograr alcanzar reputación pública por sus óperas. A los treinta y un años comienza una serie de grandes óperas, entre estas están “las bodas de fígaro”, a los treinta y dos años “Don Juan”, a los treinta y cinco “la flauta mágica”.

A los treinta y cinco muere a causa de la uremia y fue enterrado en una fosa común, destinada a la gente pobre, dejando al desconocido donde quedó ubicado su cuerpo.

- **Características interpretativas de Wolfgang Amadeus Mozart**

Wolfgang Amadeus Mozart es considerado un músico del clasicismo, ya que vivió entre los años 1750 y 1820, por lo tanto, es importante saber qué caracterizó el periodo clásico de cualquier otra época. Según el maestro Manuel Eduardo Mejía Serrano, del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, el clasicismo se caracteriza por “buscar sencillez, línea melódica. El

rococó clásico le da mayor interés a la armonía (progresión armónica), es más definida a comparación del barroco. La forma sonata es la que reina en el clasicismo”²⁶.

En el libro “Apuntes de interpretación para el renacimiento y el barroco”, en el capítulo que hace referencia a la acentuación, se cita una frase que dijo Mozart para poder interpretar su música, “si se desea tañer con más gusto y vivacidad, entonces debe darse más peso o tiempo a la primera nota” ²⁷.

Es considerado un músico representativo del clasicismo no simplemente por los años en los que vivió, sino principalmente por los elementos característicos de su música, que son comunes a la producción de su época, que a la vez es resultado de la ideología y la mentalidad de la sociedad europea, sin embargo, Mozart fue un compositor que también intentó salir de la convención, prueba de ello se encuentra en su Adagio en si menor, el cuarteto N. 19 en do mayor K. 465 y en pasajes de Don Giovanni.

En comparación con Mozart, Beethoven era muy explosivo en el uso de las dinámicas, es decir tales rangos sonoros eran extraños en Mozart, sin embargo, escribió solo dos sonatas en tonalidad menor que se asemejan expresiones sonoras de Beethoven en sus sonatas, en el libro Enciclopedia de la música tomo segundo, escrito por Fred Hamel y Martin Hurliman dicen que la sonata en do menor que muestra una parte “demoniaca” de este compositor, y la sonata en la menor²⁸.

²⁶ Entrevista realizada al maestro Manuel Eduardo Mejía Serrano, ver anexos.

²⁷ CARDOSO. 2010. p. 23.

²⁸ HAME, Fred y HURLIMAN, Martin. Ediciones Grijalbo, 2001. p. 590.

Los instrumentos de teclado en los cuales Mozart pudo interpretar en su vida fueron el clave, el clavicordio, órgano y pianoforte. A continuación, se muestra una cita del libro “El piano: su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes”, en el que se puede observar características interpretativas puntuales de la música pianística de éste compositor.

Es importante saber que la interpretación pianística de Mozart radica en “dejar fluir las notas como el aceite”, siempre pensó que sus interpretaciones debían ser elocuentes más poco demostrativo en el gesto, detestaba el comportamiento exagerado y sinuoso de los intérpretes de la escuela tradicional del teclado. Su música debe ser transparente en su textura, rítmicamente flexible, pero a la vez exacta en la métrica. El ritmo es el “requisito principal de la música”. El rango dinámico de Mozart fue restringido, sobre todo en las últimas notas de la escala. Es probable que su estilo pianístico, tal como lo desarrollaría poco antes de cumplir los veinte años, sea tributario de su experiencia con el violín, la viola, y de su estrecha relación con la voz humana. Desde los doce años había sido un ávido y prolífico compositor para la escena y muchas de sus obras para teclado pueden verse como óperas encubiertas²⁹.

Para interpretar los dos primeros movimientos del trio VI, en si bemol mayor KV 254, de Wolfgang Amadeus Mozart, es importante tener presente que esta composición musical está catalogada dentro de la música de cámara, por lo tanto, ningún instrumento musical es el protagonista o único ejecutante de las melodías principales, en la música de cámara todos son considerados solistas, es decir ningún de éstos está subordinado a algún otro instrumento musical.

²⁹ SIEPMAN. 2003. p. 180-181.

- **Análisis del Trio VI en Si bemol mayor KV 254, de Wolfgang Amadeus Mozart (primer y segundo movimiento)**

| Análisis de la melodía | |
|--|--|
| Análisis de parámetros morfosintácticos | La organización escalística de las melodías son tonales, los tipos de escalas usadas son diatónicas. Las melodías principales están en un constante cambio entre principalmente el piano y el violín. Los adornos que aparecen en las melodías son la acciatura, trino, apoyatura. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter. | <p>En el primer movimiento el único tempo a seguir es "allegro assai", y en el segundo movimiento también el único tempo escrito es "adagio". El uso de la agógica en el primer movimiento es usado en los compases 32, 33, 39, 131 hasta el 133, 175, 176, 572, y 221 hasta el siguiente compás.</p> <p>En el segundo movimiento la agógica es usada en los compases número 3, 6, 14, 24, 28 y 36. Tanto el primer movimiento y el segundo tienen un contraste entre dinámica baja y alta, las indicaciones de los cambios de dinámica están claramente especificados en la partitura, las dinámicas del primer movimiento son forte, piano, mezzopiano, fortissimo, en el segundo movimiento está el pianissimo, mezzoforte, mezzopiano, piano y forte.</p> <p>El carácter del primer movimiento es juguetón y brillante, mientras que el segundo movimiento es más tranquilo y expresivo.</p> |
| Comentario estético-estilístico | <p>El autor de éste trio fue Wolfgang Amadeus Mozart, escrita en el clasicismo con un estilo compositivo clásico.</p> <p>Pienso que la obra es muy interesante en cuanto a acople porque busca que ninguno de los integrantes sea el solista, por lo tanto, las melodías principales están constantemente rotando entre los tres ejecutantes.</p> |
| Análisis rítmico- métrico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | En el primer movimiento el compás es 3/4, con una unidad de tiempo de negra, su pulso rítmico es la corchea. El segundo movimiento tiene un compás escrito de 4/4, por lo tanto, su unidad de tiempo es la negra, su pulso rítmico es la fusa. |
| Análisis de aspectos | En el primer movimiento la relación de la dinámica-agógica con el carácter está claramente relacionada, permitiendo dar un carácter |

| | |
|--|---|
| interpretativos | juguetón, mientras que en el segundo movimiento los constantes cambios de dinámica permiten expresar de forma tranquila los cambios de ideas a lo largo de éste movimiento. |
| Comentario estético-estilístico | <p>Las figuras rítmicas más usadas a lo largo del primer movimiento es la corchea y semicorchea que junto con el tempo “allegro assai” dan una sensación de mucho movimiento entre sus armonías, en el segundo movimiento, aunque el tempo escrito es “adagio” el movimiento rítmico es muy rápido, ya que su pulso rítmico es la fusa.</p> <p>Éste trío posee la particularidad de ser muy contrastante en cuanto a las ideas del primer y segundo movimiento, también por el cambio de velocidad entre los dos movimientos.</p> |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | La tipología de acordes en los dos movimientos es triádico, la tonalidad principal del primer movimiento es si bemol mayor, y en el segundo movimiento mi bemol mayor. Las modulaciones que hay entre los dos primeros movimientos son diatónicos introtonales, y el ritmo armónico general es lento. |
| Análisis de aspectos interpretativos | El tempo del primer movimiento oscila entre 166, pulso de negra, y el segundo movimiento oscila entre 170, pulso de negra. |
| Comentario estético-estilístico | <p>La textura predominante en los dos movimientos es de ámbito tonal con disposiciones cerradas, armonía ligera, armonía acordal desdoblada en su mayoría.</p> <p>La armonía de Mozart es muy pura, es decir la más mínima nota errada es muy fácil de percibir debido a su manejo armónico.</p> |
| Análisis fraseológico | |
| Análisis de parámetros fraseológicos | <p>Las frases del primer movimiento son cada cuatro compases. Por lo general las frases del segundo movimiento son cada dos compases, sin embargo, en los primeros tres compases se puede apreciar que la frase culmina al empezar el cuarto compás dándole paso a repetir la misma frase en otro instrumento con la misma cantidad de compases.</p> <p>El primer movimiento tiene una introducción en los primeros nueve compases, y una coda a partir del compás 215 hasta concluir éste movimiento.</p> |
| Análisis de aspectos | Las melodías principales no están siempre en un mismo instrumento musical, éstas están en una constante interacción con todos los tres |

| | |
|--|---|
| interpretativos | instrumentos musicales. |
| Comentario estético-estilístico | Las relaciones ritmo-melodía-armonía-fraseo están relacionadas con un estilo clásico. |
| Análisis textural | |
| Tipos de texturas | Las melodías principales son heterofónicas, la textura rítmico-métrica es polirrítmica vertical, la presentación de los acordes en su mayoría es desglosada, el ritmo armónico es ligero. La textura tímbrica es instrumental camerística. |
| Comentario estético-estilístico | La textura instrumental camerística para trío de Mozart, es muy usual el formato instrumental piano, violín y chelo. |
| Análisis de formas simples | |
| Estudio de la estructura | <p>La estructura del primer movimiento es binaria reexpositiva con una longitud de secciones asimétricas. Tiene una introducción, luego la sección A que se repite incluyendo la introducción, después sigue la sección B que está precedida por un puente, después hay otro puente que lleva a la sección A', posteriormente se repite toda la sección B-A' incluyendo sus respectivos puentes, finaliza con una coda.</p> <p>La estructura del segundo movimiento es una forma libre, debido a sus constantes cambios de secciones.</p> |
| Comentario estético-estilístico | <p>La sección más marcada en el primer movimiento es la A, que es recordada en la A' y las repeticiones, mientras que la B es mostrada solo dos veces.</p> <p>El segundo movimiento tiene la cualidad de estar variando en distintas secciones, sin embargo tiende a recordar la sección A a lo largo del movimiento en repetidas ocasiones.</p> |

2.5.2 Igor Stravinsky. Nacido en Oranienbaum en el año 1882 y murió en 1971 en Nueva York. Su padre fue cantante de ópera. Estudió derecho, pero a la edad de veintidós años viajando por Alemania se encontró con el compositor Nikolai

Rimsky-Korsakov, y al conocerle quedó tan impresionado que decidió dedicarse a la música y convertirse en su discípulo.

A los veinticinco años París se convirtió en su centro de actividades públicas en donde mostraba cada vez más su individualidad en sus composiciones musicales. Sus obras más relevantes son “El Pájaro de Fuego”, “Petroushka”, “La Consagración de la Primavera”, y “El Ruiseñor”.

En el año 1934 se nacionalizó ciudadano francés, pero durante la Segunda Guerra Mundial se muda a los Estados Unidos, donde adquiere esta ciudadanía. Muere el 6 de abril de 1971 en New York.

- **Características interpretativas de Igor Stravinsky**

Igor Stravinski tuvo gran influencia en el desarrollo de corrientes musicales del siglo XX. En sus composiciones se puede apreciar un manejo inusual en cuanto a los ritmos, pues no eran usuales en épocas musicales anteriores a las de éste, su música muestra un lenguaje rítmicamente complejo. A lo largo de su vida como compositor estuvo en constantes cambios de estilos compositivos, se pueden reconocer tres períodos estilísticos: a comienzos del siglo XX fue su período ruso y primitivista, en el cual compuso obras como “El Pájaro de Fuego” y “La Consagración de la Primavera”; en 1920 inició con el neoclasicismo con obras como “Pulcinella” y “Octeto”; y en 1951 abarcó el serialismo y dodecafonismo, componiendo obras como “Cantata” y “In memoriam Dylan Thomas”.

La obra “Five Easy Pieces” fue en parte escrita en el año 1917 en Morges (Suiza) con el fin de que sus hijos Theodore y Mika ejecutaran el primo, y fue dedicada a

Madame Eugenia Errazuriz. Los respectivos nombres de cada danza son: Andante, Española, Balalaïka, Napolitana y Galop.

- **Andante.** Significa ir avanzando, fluyendo; Avanzar de manera pausada más no lenta.
- **Española.** Título puesto para hacer claridad acerca de las influencias recibidas para esta composición. La música española fue un factor primordial en el cual Stravinski se inspiró.
- **Balalaïka.** La palabra Balalaïka proviene de “la guitarra rusa”, con lo cual se hace alusión a las características de la música que se toca siempre con dicho instrumento. Es posible pensar que el acompañamiento que hace el segundo trata de imitar características de éste instrumento musical.
- **Napolitana.** De origen napolitano, denominado “canzone alla Villanesca”, proviene de los cantos populares que se convirtieron en una lengua oficial musical del reino y numerosos músicos.
- **Galop.** Es una danza viva, rápida, que se escribe en compás binario. Su nombre original viene de Alemania, y se relaciona con las palabras “Hopser”, que traduce saltarín, y “Rutscher”, que es deslizador.

Para interpretar la música de Igor Stravinsky es importante saber cómo consideraba que su música era ejecutada de manera correcta. A continuación, se muestran dos citas que muestran que pensaba dicho compositor y pianista, la primera fue redactada por Aaron Copland, y la segunda por Stuart Isaacoff:

Desalentados y fastidiados por las exageraciones y falsificaciones de los intérpretes a lo “prima Donna”, un cierto número de compositores, con

Stravinski como cabecilla, han dicho, en efecto: “no queremos ninguna de esas llamadas interpretaciones de nuestra música; no haga más que tocar las notas; no añadan ni supriman nada”³⁰.

“Para interpretar la música pianística de éste compositor es importante saber que la sensación cantabile del piano es solo una ilusión, pues no es más que un objeto funcional y solo suena bien si se emplea como instrumento de percusión”³¹.

- **Análisis de “Five Easy Pieces” de Igor Stravinsky**

| Análisis de la melodía | |
|--|---|
| Análisis de los parámetros morfosintácticos | La organización escalística melódica del Andante está en la menor natural, la Española, Balaïka y Galop en do mayor, y la Napolitana está en el modo mi frigio. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter. | <p>En el Andante el tempo indicado es negra igual a 176, su carácter es cantable y calmado, la única dinámica escrita es piano, el tempo es manipulado en sus últimos dos compases haciendo un ritardando.</p> <p>La Española tiene un tempo de negra con puntillo equivalente a 54, su carácter es cantable y tranquilo, las dinámicas en ésta pieza son piano, mezzoforte y forte, hay una serie de reguladores indicados en la mayoría de las frases. En ésta pieza no hay manipulación de la agógica.</p> <p>En la Balaïka el tempo escrito es negra igual a 178, su carácter es enérgico, las dinámicas para la pieza son forte y mezzoforte, no posee manipulación en el tempo.</p> <p>La Napolitana tiene un tempo de negra con puntillo equivalente a 133, su carácter es animado y vigoroso, las dinámicas de la pieza son mezzoforte y forte, sin embargo, a partir del compás 84 aparece piano hasta finalizar la pieza, no tiene manipulación agógica.</p> <p>En el Galop el tempo escrito es de negra igual a 126, su carácter es animado y juguetón, la mayoría de las melodías principales están en las dinámicas forte y fortissimo, el tempo de la obra se mantiene sin alteración a lo largo de la pieza.</p> |

³⁰ COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. p. 245-246.

³¹ ISACOFF, Stuart. Una historia natural del piano de Mozart al jazz moderno. España: Turner, 2013. p. 129.

| | |
|--|---|
| Comentario estético-estilístico | La obra "Five easy pieces" fue escrita en el año 1917 para una ejecución musical a cuatro manos por el compositor Igor Stravinsky, en el cual a inicios del siglo XX estaba en su periodo compositivo estilístico ruso y primitivista. |
| Análisis rítmico- métrico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | <p>El Andante tiene un compás de 4/4, su unidad de pulso es la negra, el pulso rítmico es la corchea.</p> <p>En la Española el compás escrito es 3/8, su unidad de tiempo es la negra con puntillo, su pulso rítmico es la semicorchea.</p> <p>La Balaïka tiene un compás de 2/4, por lo tanto, su unidad de tiempo es negra, su compás real es de 1/4 y su pulso rítmico es de corchea.</p> <p>La Napolitana está escrita en un compás de 6/8, su unidad de pulso es la negra con puntillo, el pulso rítmico es la corchea, su compás real es de 2/4, con una unidad de tiempo de negra, por lo tanto, las corcheas se interpretarían como tresillos de corchea, su pulso rítmico es la semicorchea.</p> <p>El Galop posee un compás de 2/4, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la corchea.</p> |
| Análisis de aspectos interpretativos | La única pieza que tiene escrito una alteración del tempo es el Andante, también es el único no posee un tempo rápido. Es importante tener en cuenta que toda indicación hecha en la partitura es importante ejecutarla a cabalidad, ya que a Stravinsky no le gustaba que reprodujeran en su música elementos que no estuvieran estrictamente escritos en la partitura. |
| Comentario estético-estilístico | En mi opinión cada una de las piezas poseen un nombre del cual Stravinsky se inspiró en primera instancia para escribirlas, sin embargo, se puede apreciar un lenguaje compositivo ya muy personal del compositor. |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | El estudio de los acordes de las cinco piezas muestra un contexto modal, en el cual al combinarla con las melodías principales da una sensación de inestabilidad tonal deseada por Stravinsky. |
| Análisis de aspectos interpretativos | Para poder interpretar las cinco piezas es necesario regirse de manera muy minuciosa a toda indicación escrita en la partitura. |

| Comentario estético-estilístico | Cada una de las piezas tiene un nombre del cual es posible consultar características interpretativas de cada una de éstas para posteriormente buscar relaciones con sus contenidos musicales. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---------------------------|--------------------------------|------|---|------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|--------|----|--------|----|--------|----|---------------------------|--------------------------------|------|---|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|-------|----|
| Análisis fraseológicos | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Análisis de parámetros fraseológicos | <p>Las frases del Andante están organizadas cada cuatro compases a excepción de la última que posee siete.</p> <p>La Española tiene la gran mayoría de sus frases organizadas cada cuatro compases, a excepción de las frases que empiezan desde el compás 28 al 30, y del 30 y tres al 35.</p> <p>La Balaïka posee una gran variedad en cuanto duración de frases medidas por compases, a continuación, se muestra a través de una tabla la distancia de las frases medidas en compases, la numeración que aparece a la izquierda indica la enumeración de las frases:</p> <table data-bbox="630 877 1365 1234" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th style="text-align: left;">Compás de inicio de frase</th> <th style="text-align: left;">compás de culminación de frase</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>1. 1</td><td>5</td></tr> <tr><td>2. 5</td><td>10</td></tr> <tr><td>3. 11</td><td>14</td></tr> <tr><td>4. 15</td><td>20</td></tr> <tr><td>5. 21</td><td>23</td></tr> <tr><td>6. 25</td><td>27</td></tr> <tr><td>7. 28</td><td>31</td></tr> <tr><td>8. 32</td><td>37</td></tr> <tr><td>9. 38</td><td>43</td></tr> <tr><td>10. 44</td><td>51</td></tr> <tr><td>11. 52</td><td>56</td></tr> <tr><td>12. 57</td><td>64</td></tr> </tbody> </table> <p>La Napolitana también tiene una gran variedad de extensiones en cuanto a sus frases:</p> <table data-bbox="630 1444 1365 1717" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th style="text-align: left;">Compás de inicio de frase</th> <th style="text-align: left;">compás de culminación de frase</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>1. 4</td><td>9</td></tr> <tr><td>2. 16</td><td>24</td></tr> <tr><td>3. 27</td><td>28</td></tr> <tr><td>4. 31</td><td>34</td></tr> <tr><td>5. 36</td><td>42</td></tr> <tr><td>6. 43</td><td>61</td></tr> <tr><td>7. 62</td><td>64</td></tr> <tr><td>8. 66</td><td>67</td></tr> <tr><td>9. 69</td><td>80</td></tr> </tbody> </table> <p>Las frases del Galop están organizadas cada cuatro compases.</p> | Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | 1. 1 | 5 | 2. 5 | 10 | 3. 11 | 14 | 4. 15 | 20 | 5. 21 | 23 | 6. 25 | 27 | 7. 28 | 31 | 8. 32 | 37 | 9. 38 | 43 | 10. 44 | 51 | 11. 52 | 56 | 12. 57 | 64 | Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | 1. 4 | 9 | 2. 16 | 24 | 3. 27 | 28 | 4. 31 | 34 | 5. 36 | 42 | 6. 43 | 61 | 7. 62 | 64 | 8. 66 | 67 | 9. 69 | 80 |
| Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. 1 | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. 5 | 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. 11 | 14 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. 15 | 20 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. 21 | 23 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. 25 | 27 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. 28 | 31 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. 32 | 37 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. 38 | 43 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 10. 44 | 51 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 11. 52 | 56 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 12. 57 | 64 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. 4 | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. 16 | 24 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. 27 | 28 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. 31 | 34 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. 36 | 42 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. 43 | 61 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. 62 | 64 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. 66 | 67 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. 69 | 80 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Análisis de | Tanto las frases de las piezas Andante y Galop están organizadas cada | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| | |
|---|---|
| aspectos interpretativos | cuatro compases, mientras que las frases de la Napolitana, Española y en especial la Balaïka tienen una gran variedad en cuanto extensión en sus frases. |
| Comentario estético- estilístico | En mi opinión no solo las frases son complejas, pienso que el lenguaje musical de Stravinsky es un “mundo musical único”, en el cual es necesario familiarizarse con éste escuchando una gran cantidad de su música. |
| Análisis textural | |
| Tipos de texturas | Toda la obra tiene melodías homofónicas, la textura rítmico-métrica es polirrítmica horizontal. Armónicamente las organizaciones escalísticas son modales, el ritmo armónico es rápido. Aunque la obra hace parte del repertorio académico para piano a cuatro manos, la textura tímbrica puede ser catalogada instrumental camerística ³² . |
| Comentario estético-estilístico | La textura musical de la obra “Five Easy Pieces” está inspirada en cinco términos, Andante, Española, Balaïka, Napolitana y Galop, las cuales fueron escritas para el formato musical piano a cuatro manos. |
| Análisis de formas simples | |
| Estudio de las formas simples | <p>El Andante tiene una introducción en los dos primeros compases, posee tres secciones, A-B-A´, por lo tanto, su forma musical es ternaria simple.</p> <p>La Española posee una introducción de cuatro compases, un puente entre los compases veintiuno y veintidós, también sus dos últimos compases forman una coda, sus secciones son A-B-C-A´, por consiguiente su forma es libre.</p> <p>La Balaïka tiene las secciones distribuidas en A-B-A´, por ello su forma musical es ternario simple.</p> <p>La Napolitana contiene una introducción en los primeros tres compases, sus secciones son A- B- A´, por esta razón su forma musical es ternario simple.</p> <p>El Galop tiene una introducción en los primeros cuatros compases, sus respectivas secciones son I: A-B-A´-C: I, es importante tener presente que cuando se vuelve a repetir todas las secciones se inicia repitiendo también la introducción, su forma musical es libre.</p> |
| Comentario | Cada una de las piezas tiene una riqueza musical que no es posible |

³² Entrevista realizada al maestro Blas Emilio Atehortúa Amaya, ver anexos.

| | |
|-----------------------------|--|
| estético-estilístico | encontrar en compositores anteriores a Stravinsky, pienso que este compositor no solo logró desarrollar sonoridades interesantes, creo que logró plasmar su estilo compositivo que es único. |
|-----------------------------|--|

2.5.3 Frédéric François Chopin. Nacido en Zelazowa Wola en el año 1810, de ascendencia polaca y francesa, pasó la mitad de su vida en Varsovia y la otra mitad en París. Fue un poeta del piano, lírico en su mayoría, pero dramático y épico. Fue un compositor y ejecutante del piano que muy raras veces compuso para otros instrumentos. El piano fue su medio de expresión, logrando expresar ideas y sentimientos que hasta entonces no habían sido posibles expresar en la música. Poseía un ardiente amor hacia su país natal (Polonia) del cual fue desterrado a raíz del periodo sombrío de opresión.

A los nueve años ya tocaba para el público, sus dos maestros más importantes fueron Wojsiej Zywny y Josef Ksawery Elsner. Elsner siempre le mostró aprecio, permitiendo que la gran mayoría de su aprendizaje fuera autodidacta, él decía “déjenlo solo: su camino es singular porque también sus dones son singulares”. Fue amigo del pianista Franz Liszt y también de Bellini, quien le fue de mucha inspiración para imitar el canto a través del piano. Le gustaba tanto el canto humano que, faltando tres días para morir una compatriota, la condesa Potocka fue a visitarlo y éste le imploraba que le cantara. Muere en París el 17 de octubre de 1849 a los 39 años, se cree que su cuerpo fue consumido por una tuberculosis.

El legado musical que dejó este compositor y ejecutante del piano es muy extenso, desde obras cortas hasta muy extensas. Las más representativas son los estudios, preludios, valsos, nocturnos, polonesas y las mazurkas.

- **Características interpretativas de Frédéric François Chopin**

Este pianista es considerado uno de los más importantes del romanticismo, no solo porque dedicó su vida a escribir casi exclusivamente para piano, sino que logró plasmar sus sentimientos, su “esencia” en su música, según Alfred Cortot, Frédéric François Chopin vivió en un “mundo lleno de ilusiones de adolescencia”³³. Teniendo en cuenta que éste pianista y compositor vivió en el romanticismo es importante explicar que esta época musical se caracteriza por buscar expresar emociones relacionadas con el sentimiento, este periodo musical comprende aproximadamente entre los años 1820 a 1910³⁴.

Aunque el rubato es una característica de toda la música romántica, Chopin se inspiró en el folclor eslavo para usar el rubato, que significa “tiempo robado”. Sin embargo, es importante un manejo adecuado de ésta herramienta musical, según Alexis Weissenberg, en el video “El arte de Chopin”, “algunos instrumentistas han considerado el rubato, sobre todo cuando va aislado, como un retraso en el compás, un lapso del tempo excesivo. Nunca debería darse esa impresión, porque la obra queda inmediatamente desequilibrada rítmicamente; nunca debería llegar al medio compas de más”; en otra aparición más adelante dice “desde el punto de vista armónico revolucionó por completo la música. Si cogemos las melodías más bellas y conocidas de él, vemos que lo que le da sentido es la armonía, no solo las envuelve, sino que las evoca, las sostiene”³⁵.

³³ CORTOT, Alfred. Aspectos de Chopin. España: Alianza Editorial S. A., 1986. p. 175-177.

³⁴ SIEPMAN. 2003. p. 110.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza música, 1999. p. 270.

³⁵ TV BELGA. El arte de Chopin. Bélgica, 1998. m. 4.0-4.35, 18.50-19.50.

Fubini Enrico en el capítulo “Schopenhauer: la música como imagen directa del mundo” del libro “La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX” muestra qué tan representativa piensa que debe ser la música: “la música no debe prestarse a las realidades como la de plegarse ante el significado de las palabras o – en otros términos- la de volverse descriptiva: “si se quiere adaptar demasiado la música a las palabras, o ajustarla a los hechos (que éstas describen), se obliga a la música a hablar un lenguaje que no es suyo”³⁶.

Según el maestro Janusz Kopytko, profesor del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, opinó basado en unos audios de corta duración de fragmentos de dos estudios de Chopin, Op. 25 no. 12 (“Océano”) y Op. 25 no. 9 (“Butterfly”): “el estudio “Océano” de Chopin lo escucho con demasiado pedal, éste no debe ser usado en exceso, y el manejo de las dinámicas está errado. Sobre el estudio “Butterfly” de Chopin me gustan las dinámicas y como tal la versión, aunque falta control entre las manos; el tempo no debe ser estable, como su nombre lo indica es una “mariposa”, va y viene todo el tiempo”.

- **Análisis del estudio Op. 25 No. 9 (“Butterfly”) de Frédéric François Chopin**

| Análisis de la melodía | |
|--|---|
| Análisis de parámetros morfosintácticos | Poseen una organización escalística melódica tonal donde predominan los grados tonales, sus modulaciones son diatónicas. En el perfil melódico predominan los intervalos por movimiento conjunto, sus saltos de interés son la cuarta y quinta justa, su intervalo generador es la segunda mayor. En su estructura melódica tiene puntos de reposo en los compases 8 (segundo pulso), 15, 37, 45, 49, y 51. El estudio está compuesto a base de secuencias. |

³⁶ FUBINI. 1999. p. 289.

| | |
|---|---|
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter | <p>Las únicas dinámicas que aparecen en la partitura son piano, forte y fortísimo. Muchos instrumentistas como Daniil Trifonov, Samson François y Boris Berezovsky proponen usar el elemento agógico acabando frases y también en algunos inicios de frases. El tempo escrito en la partitura es allegro vivace, su carácter debe ser juguetón en donde las dinámicas bajas deben ser ligeras y volátiles, en las partes sonoras se recomienda resaltar la melodía que tiene el bajo.</p> |
| Comentario estético-estilístico | <p>El estudio Op. 25 n. 9 (“Butterfly”), fue escrito por el pianista-compositor Frédéric François Chopin de origen polaco, ésta obra es considerada de estilo romántico.</p> <p>Desde mi perspectiva concibo este estudio como una obra muy cantable en donde es necesario plasmar no solo los requerimientos técnicos, sino también conectar con las emociones, porque la finalidad de la música de Chopin radica en sentir.</p> |
| Análisis del ritmo y la métrica | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos rítmico-métrico | <p>Está escrita en el compás de 2/4, con la unidad de tiempo de negra, tiene un pulso rítmico de semicorchea, posee una polimetría vertical. Su motivo principal es la corchea con dos semicorcheas.</p> |
| Análisis de aspectos interpretativos | <p>Las frases están distribuidas cada ocho compases hasta el compás 33 que inicia con fortísimo y apassionato, posee una frase de cinco compases, la siguiente nueve compases y la coda tiene siete compases.</p> <p>Esté estudio empieza con una dinámica baja (piano) que poco a poco va creciendo hasta llegar a un fortísimo para posteriormente llegar a un piano que desciende poco a poco hasta un pianísimo. La agógica es posible usarla en los finales de frase y en algunos inicios.</p> |
| Comentario estético-estilístico | <p>Tiene un uso constante de semicorcheas a lo largo de la obra en la mano derecha, en donde se lleva la melodía y a la vez una especie de “respuesta a ésta”, la mano derecha posee solo corcheas a manera de acompañamiento.</p> <p>Pienso que es un estudio que requiere mucha agilidad mental y destreza técnica ya que es muy rápida y posee un registro sonoro muy amplio.</p> |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros | <p>Es un estudio tonal que posee acordes por terceras, solo tiene cuatríadas en acordes dominantes de modulación momentánea</p> |

| | |
|---|--|
| morfosintácticos | introtonal. El ritmo armónico general es de negra, por lo tanto, es muy rápido. |
| Análisis de aspectos interpretativos | Su punto culminante armónico principal está en el compás 37. El tiempo armónico general está basado en negras, hay frases de cinco, siete, ocho y nueve compases. El estudio empieza en piano, poco a poco va creciendo hasta llegar al clímax que es un fortissimo, para luego descender hasta un pianissimo. |
| Comentario estético- estilístico | La textura armónica predominante es la tonal con disposiciones abiertas, tiene una armonía ligera y desdoblada, sus enlaces son diatónicos. Al analizarlo armónicamente se puede apreciar que no es muy complejo, su dificultad radica en cuanto a las disposiciones de las voces que es muy amplia, también es importante no perder de vista la melodía que se está moviendo rápidamente con su acompañamiento de la mano derecha, mientras la mano izquierda no solo acompaña, sino que tiene una melodía en el bajo. |
| Análisis fraseológico | |
| Análisis de parámetros fraseológicos | La obra tiene siete frases, la primera tiene un comienzo tético y un final femenino, la segunda inicia en forma de anacrusa y tiene un final femenino, la tercera frase tiene un comienzo anacrúsico y un final masculino, la cuarta frase posee un inicio tético y un final masculino, la siguiente frase tiene un inicio anacrúsico y un final masculino, la sexta frase inicia de forma anacrúsica y posee un final masculino, la última frase tiene un inicio tético y acaba en una terminación masculina. |
| Análisis de aspectos interpretativos | El punto culminante está mi bemol tres (según el índice acústico franco-belga) en el compás 15, el punto culminante armónico está ubicado junto con el punto culminante rítmico en el compás 37. |
| Comentario estético- estilístico | La estructura fraseológica general de la obra muestra que las extensiones de las frases varían a lo largo del estudio. En la relación ritmo-melódica se puede apreciar que las semicorcheas son un elemento musical que está a lo largo de todo el estudio, y en la relación armonía-fraseo expresa un acople de éstas dos mientras en cada pulso la armonía está cambiando. El estudio "Butterfly" de Chopin es una obra muy compleja en cuanto a nivel técnico se refiere, en mi opinión pienso que para poder abarcar una obra de éste nivel es necesario haber pasado por una formación musical que abarca cada una de sus dificultades por separado. |
| Análisis de textura | |
| | |

| | |
|---|---|
| Tipo de textura | Es un estudio para piano que posee melodías homofónicas, con un ritmo- métrico monorrítmico. La presentación de los acordes es desglosada, el ritmo armónico es denso en cuanto a la cantidad de acordes que aparecen a lo largo de cada frase. La característica tímbrica de éste estudio es instrumental solística. |
| Comentario estético- estilístico | Chopin fue un compositor que depositó casi todo su dote compositivo al piano, gracias a su gran conexión que tuvo con éste pudo plasmar no solo sus ideas, logró expresar sus más profundos sentimientos. |
| Análisis de estructuras formales | |
| Estudio de la estructura | Tiene una forma musical libre con secciones asimétricas. |

- **Análisis del estudio Op. 25 No. 12 (“Océano”) de Frédéric François Chopin**

| | |
|---|--|
| Análisis melódico | |
| Análisis de parámetros morfosintáctico | La organización escalística del estudio tiene melodías tonales, con un predominio de grados tonales, el tipo de escala aplicado es diatónica menor, las modulaciones son diatónicas. En el perfil melódico, su estudio interválico muestra un predominio de los intervalos de segunda y tercera. Su intervalo generador es la segunda menor, el punto de inflexión está ubicado en el compás 69 en la nota la bemol seis según el índice acústico franco-belga. Los puntos de reposo más importantes están en los compases número 7, 15, 21, 31, 45, 47, 53, 58, 61, y 81. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter | En la partitura las únicas dinámicas presentes son el forte y fortísimo, a lo largo del estudio está marcada la melodía principal por medio de acentos en el pentagrama superior, en el inferior también hay una línea melódica secundaria que está marcada con acentos. Es una obra que muestra mucha energía desde la primera nota. |
| Comentario estético- estilístico | El estudio Op. 25 no. 12 “Ocean” fue escrito por Frédéric François Chopin, es considerado un estudio pianístico del romanticismo. Éste estudio en sus melodías principales muestra un carácter enérgico que se mantiene a lo largo de toda la pieza musical, tiene la particularidad ésta que se mantiene todo el tiempo gracias al manejo del |

| | |
|--|---|
| | pedal del sustain que tiene el piano. |
| Análisis rítmico-melódico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos rítmico-melódicos | Ésta obra está escrita en el compás de 4/4, con una unidad de tiempo de negra, su pulso rítmico es la semicorchea, es de polimetría horizontal. El motivo principal son cuatro semicorcheas. |
| Análisis de aspectos interpretativos | Aunque la partitura indica un compás de 4/4, los acentos que aparecen a lo largo de dicha pieza sugieren una agrupación de dos por compás, ya que al ser tan rápida su ejecución lo más resaltante por cada compás es el primer y tercer pulso, por lo tanto, su compás real es de 2/4. Las frases de ésta obra tienen distintas longitudes, la herramienta agógica se recomienda usar cuando se va a llegar a un punto de relajación que sorpresivamente sigue su camino sin dar notas largas o silencios, por ejemplo, el compás 15. El carácter de éste estudio además de ser enérgico muestra dolor, vigorosidad. |
| Comentario estético-estilístico | El ritmo de semicorcheas le aporta a la melodía un colchón armónico muy lleno en el cual se refuerza la intención de transmitir un dolor que está en constante discusión con ella misma, a medida que pasa el discurso musical la melodía logra salir del dolor que mostraba y acaba en una relajación que transmite paz. |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | Es una obra musical de contexto tonal que contiene acordes tríadicos y cuatriádicos, su armonía desglosada. El ritmo armónico general es lento, la gran mayoría de tiempo cambia cada compás. |
| Análisis de aspectos interpretativos | El tempo descrito en la partitura es “Allegro molto con fuoco”, aquí aparece la palabra “fuoco” que quiere decir “fuego”, ésta palabra es clave para el carácter del estudio. Cada frase tiene una longitud de compases diferentes, por lo tanto, no es posible generalizar. Las dinámicas son sonoras, la indicación más baja en la partitura es un forte y la más alta es un fortississimo. El punto culminante armónico principal está en el compás 81. |
| Comentario estético-estilístico | La textura armónica predominante es la tonal, la armonía es densa y desdoblada. La armonía de éste estudio es muy rica en cuanto a estar generando todo el tiempo tensión y relajación por medio de armonías no tríadicas, a lo largo de la pieza se dan modulaciones diatónicas. |

| Análisis fraseológico | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|--------------------------------|---------------------------|--------------------------------|----|---|---|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Análisis de parámetros fraseológicos | <p>Las longitudes de las frases son asimétricas, por lo tanto, se expondrán como se hizo con el análisis de parámetros fraseológicos de Stravinsky en la Balaïka y Napolitana:</p> <table> <thead> <tr> <th></th> <th>Compás de inicio de frase</th> <th>compás de culminación de frase</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1.</td> <td>1</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>2.</td> <td>9</td> <td>16</td> </tr> <tr> <td>3.</td> <td>16</td> <td>22</td> </tr> <tr> <td>4.</td> <td>23</td> <td>30</td> </tr> <tr> <td>5.</td> <td>31</td> <td>44</td> </tr> <tr> <td>6.</td> <td>47</td> <td>54</td> </tr> <tr> <td>7.</td> <td>55</td> <td>71</td> </tr> <tr> <td>8.</td> <td>71</td> <td>79</td> </tr> <tr> <td>9.</td> <td>79</td> <td>83</td> </tr> </tbody> </table> | | Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | 1. | 1 | 8 | 2. | 9 | 16 | 3. | 16 | 22 | 4. | 23 | 30 | 5. | 31 | 44 | 6. | 47 | 54 | 7. | 55 | 71 | 8. | 71 | 79 | 9. | 79 | 83 |
| | Compás de inicio de frase | compás de culminación de frase | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. | 1 | 8 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. | 9 | 16 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. | 16 | 22 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. | 23 | 30 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. | 31 | 44 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. | 47 | 54 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. | 55 | 71 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. | 71 | 79 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. | 79 | 83 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Análisis de textura | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tipos de textura | Tiene una melodía homofónica, su rítmico-métrica es monorrítmica, la armonía es tonal presentándola en forma desglosada, el ritmo armónico en su mayoría es de redonda, la textura tímbrica es instrumental solística. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Comentario estético- estilístico | La textura de esta obra está bajo la influencia del romanticismo, en esta época el uso del pedal es primordial para liberar los armónicos del piano y así poder dar el carácter que requiere este estudio. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Análisis de formas simples | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Estudio de la estructura | Su forma musical es libre con secciones asimétricas. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

2.5.4 Mario Ruiz Armengol. Nacido en Veracruz, México el 17 de marzo de 1914 y muerto en Cancún el 22 de diciembre del 2012. Compositor y pianista que empezó su formación a los nueve años. Desde 1928 ejerció como pianista en orquestas de carpa y cines, en 1931 graba su primer disco con el tenor Ramón Armengod el “tango portero” y “suba y diga”. En 1933 ejerció como pianista de Guillermo posadas en la radiodifusora “XEW”, al poco tiempo asciende a arreglista y director de la orquesta de ésta. En 1934 incursiona al mundo del jazz así que

asistió a cursos de armonía impartidos por José Rolón. En 1949 escribe “siete ejercicios de composición y armonía”, siendo su primera obra extensa con una serie de estudios para el piano. En 1954 recibe el título Mr. Harmony, que también se le había otorgado a Dulce Ellington, Claire Fischer y Bill May³⁷.

- **Características interpretativas de Mario Ruiz Armengol**

Mario Ruiz Armengol fue un compositor mexicano que compuso diecinueve nueve danzas bajo la influencia de la música cubana. Es importante tener presente que, aunque fueron inspiradas en aires no mexicanos, son consideradas obras nacionales, ya que fueron escritas por dicho compositor³⁸.

Un buen punto de referencia para poder interpretar las Danzas Cubanas de Ruiz Armengol es escuchar las danzas cubanas de Ignacio Cervantes³⁹. por lo tanto es posible concluir que tiene más carácter de danza cubana que de música mexicana por su contenido compositivo e interpretativo, sin embargo por causa de que la obra “La siete” fue escrita por el compositor Mario Ruiz Armengol la hace acreedora de ser considerada música mexicana, ya que fue escrita por un mexicano, esta afirmación es constatable al observar el plan de estudios de los estudiantes de piano de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) que ven estas danzas cubanas dentro del repertorio académico para piano mexicano.

³⁷ MAYER, Serra Otto. Música, y músicos de Latinoamérica. México: Atlante, 1947. p. 30-31.

³⁸ RUIZ, Armengol Mario. 19 Danzas cubanas. México: 1999.

³⁹ Entrevista realizada al maestro Ludwing Gustavo Miranda Fernández, ver anexos.

- **Análisis de la danza cubana No. 7 de Mario Ruiz Armengol “La siete”**

| Análisis de la melodía | |
|--|---|
| Análisis de los parámetros morfosintácticos | Su organización escalística melódica es tonal, posee modulaciones cromáticas. El perfil melódico en el estudio interválico muestra un predominio de intervalos disjuntos, sus saltos de interés es la tercera. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter. | El tempo de ésta danza es “Allegro molto”, su carácter es alegre y enérgico, las dinámicas escritas son forte, mezzoforte y piano, ésta última dinámica es usada exclusivamente en la sección C, la herramienta agógica es usada en el compás 8 antes de empezar la sección A y en el compás 35 antes de entrar a la sección C. |
| Comentario estético-estilístico | La obra “La siete”, fue escrita por el compositor mexicano Mario Ruiz Armengol, bajo las influencias compositivas de las danzas cubanas. En mi opinión es una pieza musical muy juguetona, enérgica y alegre, con unas melodías muy rápidas e interesantes. |
| Análisis rítmico- métrico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | Tiene un compás de 2/4, con una unidad de tiempo de negra, su pulso rítmico es la semicorchea. |
| Análisis de aspectos interpretativos | La relación ritmo-tempo de la obra es muy interesante desde punto de la velocidad con la que se interpreta la pieza musical, si se ejecuta a una velocidad lenta tiende a perder su carácter juguetón. |
| Comentario estético-estilístico | Los aportes del ritmo a la melodía le dan soporte al carácter que se busca en ésta danza. |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | El estudio de los acordes muestra un contexto tonal por terceras, su tipología es tríadica con disposiciones cerradas, su tonalidad principal es do mayor, hay modulaciones cromáticas y diatónicas introtonales, el ritmo armónico general es lento. |
| Análisis de aspectos | Tiene un tempo que oscila entre 126, las dinámicas sonoramente son altas, la dinámica más usada es el mezzoforte. |

| | |
|---|--|
| interpretativos | |
| Comentario estético-estilístico | <p>La textura armónica predominante es de ámbito tonal con disposiciones cerradas, su armonía es ligera y desdoblada.</p> <p>Como opinión personal es una obra muy rica en cuanto al manejo de los arpeggios, escalas y uso de los destiempos que son muy característicos en la música cubana.</p> |
| Análisis fraseológicos | |
| Análisis de parámetros fraseológicos | <p>Todas las frases están organizadas cada cuatro compases, por lo tanto, su estructura es binaria simétrica. Entre sus elementos estructurales hay una introducción que se vuelve a presentar para concluir la danza, también posee tres soldaduras, la primera une la introducción con la sección A en el compás 8, la segunda está en el compás 26 conectando la sección B con la A, y el tercero está en el compás 44 donde concluye la sección C y enlaza con la sección A.</p> |
| Análisis de aspectos interpretativos | <p>A grandes rasgos todas las frases están distribuidas cada cuatro compases, las frases de la introducción están en forte, todas las secciones A están en la dinámica mezzoforte, en la sección B está indicado la dinámica forte y en la segunda frase “menos forte”, la sección C es la única parte de ésta danza en la dinámica piano.</p> |
| Comentario estético- estilístico | <p>En mi concepción interpreto la obra como un conjunto de ideas organizadas por frases que todo el tiempo están dando sensaciones muy alegres y juguetonas, las cuales están distribuidas por una introducción y tres secciones.</p> |
| Análisis textural | |
| Tipos de texturas | <p>Tiene una melodía homofónica, la textura rítmico-métrica es polirrítmica horizontal. Armónicamente su organización escalística es tonal, la presentación de los acordes es desglosada, el ritmo armónico es ligero. La textura tímbrica es instrumental solística.</p> |
| Comentario estético-estilístico | <p>Aunque la textura musical de la obra “la siete” fue compuesta bajo las influencias la música cubana, es importante entender que una de sus principales raíces viene de la música clásica que proviene de Europa.</p> |
| Análisis de formas simples | |
| Estudio de las formas simples | <p>La danza cubana posee una estructura de rondó, las longitudes de las secciones son simétricas. Sus elementos estructurales son introducción, puente, y un final que es exactamente la misma introducción.</p> |

| | |
|--|--|
| Comentario estético-estilístico | Es una obra musical que en su estructura general es simple más no quiere decir que por ello sea aburrida o carezca de belleza compositiva. |
|--|--|

2.5.5 Antonio Diabelli. Nacido cerca de Salzburgo en el año 1781 y muere en Viena en 1858. Fue alumno de guitarra del maestro Michael Haydn, lo cual le ayudó a adquirir popularidad como compositor y maestro, permitiéndole ser editor musical de obras de Beethoven y Schubert.

- **Características interpretativas de Antonio Diabelli**

Teniendo en cuenta que Antonio Diabelli nació en el año 1781 y murió en 1858 se puede considerar que vivió en el clasicismo y romanticismo, sin embargo, la historia le atribuye su aporte compositivo más hacia la época clásica⁴⁰.

Según el maestro Carlos Eduardo Basto Quijano, profesor del programa de Licenciatura en Música de la UIS, la Sonatina para cuatro manos no. 1 Op. 163 “posee un buen balance en cuanto a las cuatro manos, el primo es para el estudiante y el segundo para el profesor”. Considera que es un lenguaje clásico porque es simple pero bello, y también considera que fue escrita con fines pedagógicos⁴¹.

⁴⁰ Entrevista realizada a los maestros Ludwing Gustavo Miranda Fernández y Carlos Eduardo Basto Quijano, ver anexos.

⁴¹ Entrevista realizada al maestro Carlos Eduardo Basto Quijano, ver anexos.

La Sonatina para cuatro manos no. 1 Op. 163 de Antonio Diabelli es una obra que consta de cuatro movimientos, en los cuales tres de ellos están en la tonalidad de do mayor (primer, segundo y cuarto movimiento) y uno solo está en la menor (tercer movimiento). Una de las características más relevantes de esta composición musical radica en el uso de las melodías principales ejecutadas por el primo, ya que durante toda la obra éstas son digitadas bajo la misma posición en las dos manos, haciendo en la gran mayoría del tiempo unísono.

- **Análisis de la Sonatina Op. 163 No. 1 de Antonio Dibelli**

| Análisis de la melodía | |
|---------------------------------|---|
| Organización escalística | <p>La organización escalística de ésta obra está regida bajo melodías tonales, en su primer movimiento giran en torno a las tonalidades de do mayor, fa mayor, sol mayor, mi bemol mayor y do menor. Su tonalidad principal es do mayor.</p> <p>En su segundo movimiento las melodías están tejidas bajo las tonalidades de do mayor, sol mayor, la menor, re mayor, mi bemol mayor, fa menor y do menor. Su tonalidad principal es do mayor.</p> <p>En el tercer movimiento las melodías se basan en las tonalidades de la menor, fa mayor y sol mayor. Su tonalidad principal es la menor.</p> <p>En su cuarto movimiento sus melodías giran en torno a las tonalidades de do mayor, sol mayor y fa mayor. Su tonalidad principal es do mayor.</p> <p>En los cuatro movimientos hay un claro predominio de los grados tonales, los cuales se ratifican por medio de relaciones sensible- tónica y relaciones cadenciales.</p> <p>Las modulaciones a lo largo del primer y segundo movimiento son cromáticos y diatónicos, en el tercer y cuarto movimiento son solo diatónicos.</p> <p>Los perfiles melódicos del primer y segundo movimiento están basados por un predominio de intervalos por movimiento conjunto, mientras que en el tercer y cuarto movimiento predominan los intervalos por salto.</p> <p>El punto culminante del primer y segundo movimiento estarían según el índice acústico franco-belga en sol 5, en el tercer movimiento mi 5, y en el cuarto movimiento sol 5.</p> <p>La estructura melódica de la sonata contiene puntos de reposo a través de</p> |

| | |
|---|--|
| | <p>notas largas, calderones y cadencias. En el cuarto movimiento se puede apreciar la herramienta musical “pregunta- respuesta” entre el primo y secondo. Solo en el tercer y cuarto movimiento aparecen apoyaturas en las melodías.</p> |
| <p>Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter.</p> | <p>En el primer movimiento aparece el tempo “Andante”, con las dinámicas forte y piano, están los reguladores crescendo y decrescendo, están escritas las articulaciones staccato y legato, en el último compás hay un calderón.</p> <p>En el segundo movimiento está escrito el tempo “Allegro moderato”, con las dinámicas piano, forte y fortissimo, están los reguladores crescendo y decrescendo, están escritas las articulaciones legato, staccato y martelé.</p> <p>En el tercer movimiento está indicado el tempo “Andantino”, con las dinámicas pianissimo, piano y forte, están escritos los reguladores crescendo, crescendo poco a poco y decrescendo, están las articulaciones legato, staccato y acento, posee un solo esforzando y un solo calderón.</p> <p>En el cuarto movimiento está el tempo “Allegro vivace”, posee las dinámicas forte, piano, fortissimo súbito y fortísimo, solo posee un crescendo y dos esforzandos, están escritas las articulaciones legato, staccato, martelé, y apoyaturas.</p> |
| <p>Comentario estético-estilístico.</p> | <p>El autor de la Sonatina n.1 Op. 163 fue Antonio Diabelli, ésta obra es de estilo clásico.</p> <p>Esta sonatina es una obra que está llena de energía, que poco a poco va siendo cada vez más rápida. Aunque las melodías que contiene esta obra no pasan de cinco notas es increíble como la creatividad puede crear una obra de arte como lo es esta pieza musical.</p> |
| <p>Análisis rítmico-métrico</p> | |
| <p>Análisis de parámetros morfosintácticos rítmico – métrico.</p> | <p>En el primer movimiento es isométrico, está escrito en un compás binario de 4/4, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es de semicorchea.</p> <p>El segundo movimiento es isométrico, está escrito en un compás binario de 4/4, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es de corchea.</p> <p>El tercer movimiento también es isométrico, está escrito en un compás binario de 2/2, su unidad de tiempo es la blanca y su pulso rítmico es la corchea.</p> <p>El cuarto movimiento es isométrico, está escrito en un compás binario de 2/4, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la corchea.</p> <p>El motivo principal del primer y segundo movimiento es la negra con puntillo y corchea, en el tercer movimiento es la blanca con dos negras, y</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>en el cuarto movimiento es una negra con seis corcheas en las cuales la cuarta y sexta están en silencio.</p> <p>La estructura rítmico-métrica del primer movimiento contiene un inicio tético, la introducción posee una polirritmia horizontal, después contiene una polirritmia vertical hasta acabar este movimiento, posee un final masculino.</p> <p>El segundo movimiento tiene un inicio anacrúsico, todo el movimiento posee polirritmia vertical, contiene una hemiola de tresillos de corchea, su final es masculino.</p> <p>El tercer movimiento posee un inicio tético, a lo largo de éste se desarrolla una polirritmia vertical y tiene un final masculino.</p> <p>El cuarto movimiento contiene un inicio tético, tiene solo polirritmia vertical y su final es masculino.</p> |
| <p>Análisis de aspectos interpretativos</p> | <p>Si se mira detalladamente la distribución de las figuras rítmicas a lo largo del primer y segundo movimiento, se puede apreciar que hay una constante insistencia de resalte del primer y tercer pulso, por lo tanto, aunque el compás que está escrito es 4/4, su compás real es 2/2.</p> <p>En el tercer movimiento debido a que el tempo es lento permite dar la sensación clara de los dos pulsos existentes en el compás escrito.</p> <p>El cuarto movimiento por ser tan rápido el tempo da la sensación de medir el pulso en un solo tiempo, por lo tanto, el compás real es 1/4.</p> <p>Todas las frases de la sonatina están bajo la técnica de la “cuadratura”, a excepción de los siete últimos compases de la parte A y B del segundo movimiento. Las frases más extensas poseen 8 compases, como por ejemplo la introducción del primer movimiento.</p> <p>El carácter del primer y segundo movimiento contiene tranquilidad, dulzura, gracia y con brío. El tercer movimiento está cargado de expresividad y dolor. El cuarto movimiento es muy animado, con vida y juguetón.</p> |
| <p>Comentario estético-estilístico</p> | <p>Las características rítmicas generales muestran a la redonda como la más extensa en cuanto a duración y la semicorchea la más rápida, sin embargo, las más usadas a lo largo de toda la obra son la corchea y la negra.</p> <p>En mi opinión es una obra que en la que siento mucho la influencia del compositor Wolfgang Amadeus Mozart en cuanto a su sencillez, al momento de interpretar dicha pieza es impactante como una melodía de solo cinco notas con una armonía que no es muy compleja pueda ser tan artística y llamativa.</p> |
| <p>Análisis armónico</p> | |

| | |
|---|---|
| <p>Análisis de parámetros morfosintácticos</p> | <p>Toda la sonatina está escrita por acordes tríadicos y cuatriádicos, sus acompañamientos están en disposiciones cerradas y sus resoluciones son escolásticas. A lo largo de la obra aparecen cadencias suspensivas como la semicadencia, y conclusivas que en ésta obra es la perfecta.</p> <p>El primer y segundo movimiento están en la tonalidad de do mayor, y poseen la particularidad que tienen una modulación cromática a mi bemol.</p> <p>El tercer y cuarto movimiento, poseen apoyaturas.</p> <p>En toda la Sonatina las únicas partes en donde aparecen acordes cuatriádicos es cuando aparece un acorde dominante con séptima, el resto de acordes son tríadicos, el ritmo armónico es largo, tiende a cambiar cada compás.</p> |
| <p>Análisis de aspectos interpretativos</p> | <p>En el primer movimiento el cambio armónico lento, pero rítmicamente es considerablemente rápido, el carácter de éste movimiento es tranquilo, dulce, gracioso y con brío, las frases que están a partir de la introducción que contiene ocho compases están organizadas en cada cuatro compases, las dinámicas no cambian de manera brusca, maneja un rango de dinámica entre piano y forte.</p> <p>El segundo tiene un cambio armónico tranquilo, posee un ritmo rápido, su carácter es tranquilo, dulce, gracioso, y con brío, sus frases van a partir de cada cuatro compases, las dinámicas usadas en este movimiento son desde un piano hasta un fortissimo, las cuales van cambiando progresivamente.</p> <p>En el tercer movimiento el ritmo de corcheas es lento, su carácter muestra dolor y expresividad, sus frases están organizadas cada cuatro compases, las dinámicas son muy bajas (piano) y solo dos veces llega a un forte a través de crescendos.</p> <p>El cuarto movimiento tiene un cambio armónico tranquilo, el carácter de éste es animado, juguetón y con vida, sus frases están distribuidas cada cuatro compases, su dinámica más baja es el piano y la más alta el fortissimo, tiene la particularidad que muchas veces se llega de manera sorpresiva al forte, es decir sin reguladores que lo lleven poco a poco a dicha intensidad sonora.</p> |
| <p>Comentario estético-estilístico</p> | <p>La textura armónica predominante de la obra es la tonal, con disposiciones cerradas, con una armonía ligera, mayormente de armonía desdoblada, posee muchos enlaces diatónicos y muy pocos cromáticos.</p> <p>Pienso que esta composición es muy fácil de escuchar para el público en general ya que su lenguaje es tonal, sin acordes que contengan tensiones complejas.</p> |
| <p style="text-align: center;">Análisis fraseológico</p> | |

| | |
|--|---|
| <p>Análisis de parámetros fraseológicos</p> | <p>Las frases del primer movimiento están organizadas por cada cuatro compases a excepción de la introducción que posee ocho compases, su motivo es la negra con puntillo y corchea, todas sus frases son cuadradas, es decir sus elementos son binarios.</p> <p>En el segundo movimiento las frases están organizadas cada cuatro compases, su motivo principal es la negra con puntillo y negra.</p> <p>El tercer movimiento contiene solo frases de cuatro compases, su motivo principal es la blanca con dos negras.</p> <p>En el cuarto movimiento contiene frases de cuatro compases, pero contiene una coda de nueve compases.</p> <p>Toda la Sonatina posee una organización rítmica- melódica afirmativa, es decir cuando la segunda semifrase o respuesta es similar a la pregunta o respuesta.</p> |
| <p>Análisis de aspectos interpretativos</p> | <p>El punto culminante melódico del primer movimiento está a partir de la última frase de dicha pieza, el punto culminante rítmico está a partir de los dos últimos compases del movimiento, y el punto culminante armónico es el último compás.</p> <p>En el segundo movimiento el punto culminante melódico está en el compás 31 con la nota sol que posee un calderón, el punto culminante rítmico se ubica con los tresillos de corchea que aparecen en la sección B, el punto culminante armónico está ubicado en el mismo punto del culminante melódico.</p> <p>El tercer movimiento tiene su punto culminante melódico en su último compás, el punto culminante rítmico se encuentra ubicado faltando tres compases para acabar el movimiento, su punto culminante armónico se halla en el mismo punto del punto culminante rítmico.</p> <p>En el cuarto movimiento el punto culminante melódico está ubicado faltando siete compases para acabar la obra en la nota sol, el punto culminante rítmico está en el mismo lugar del punto culminante melódico, el punto culminante armónico se halla faltando cinco compases para culminar la sonatina.</p> |
| <p>Comentario estético-estilístico</p> | <p>Mi percepción respecto a la obra se basa en el concepto de verle una forma general que me permita saber cómo debe interpretarse dicha pieza musical, en éste caso las frases en su gran mayoría son cada cuatro compases.</p> |
| <p>Análisis textural</p> | |
| <p>Tipo de Textura</p> | <p>Toda la obra contiene melodías tonales homofónicas, con ritmos-</p> |

| | |
|---|--|
| | métricos polirrítmicos, los acordes usados están desglosados con una armonía ligera. Al igual que la obra “Five Easy Pieces” de Igor Stravinsky esta obra puede ser catalogada en un timbre instrumental camerístico ⁴² . |
| Comentario estético- estilístico | La música clásica se puede definir como la época de la “música por música”, en la cual la composición musical estaba basada en formulas, teniendo en cuenta que la Sonatina analizada es clásica, pienso que la relación textural con el carácter de dicha obra es muy sencilla, pero rica en cuanto a creatividad. |
| Análisis de formas simples | |
| Estudio de la estructura | <p>El primer movimiento posee una introducción y una estructura binaria, la longitud de las secciones es asimétrica.</p> <p>El segundo movimiento tiene una forma ternaria, la longitud de sus secciones es asimétrica.</p> <p>El tercer movimiento posee una forma libre por secciones, sus secciones en cuanto a longitud son simétricas.</p> <p>El cuarto movimiento tiene una la forma rondo, sus secciones son asimétricas.</p> |

2.5.6 Yiruma. Nació el 15 de febrero de 1978 en Seúl, Corea del Sur. Actualmente compositor y pianista que muestra su nombre artístico como” Yiruma”, su nombre real es “Lee Ru-ma”. Su primer acercamiento al piano fue a los 5 años, para posteriormente estudiar en “the Purcell School Of Music” y “Kings College” de Inglaterra. En el año 2006 renuncia a su nacionalidad inglesa y presta su servicio militar obligatorio en corea del sur.

Yiruma cuenta con un gran número de composiciones reconocidas a nivel mundial, entre sus más populares está “River Flows in you”, “Kiss the rain”, “spring

⁴² Entrevista realizada al maestro Blas Emilio Atehortúa Amaya, ver anexos.

time” y “the day after”. En el año 2012 lanzó su séptimo álbum llamado “Stay in memory”⁴³.

- **Características interpretativas de Yiruma**

Lee Ru-ma es un compositor y pianista que actualmente está vivo; a lo largo de su carrera ha grabado su propia música, mostrando al interprete cómo considera que debe interpretarse. Se puede apreciar una clara influencia del romanticismo; sin embargo, su armonía resulta ser más sencilla en relación con dicha época.

La obra “Fairy Tale” traduce al español “cuento de hadas”; al escuchar la obra se puede reconocer que su título posee una clara relación con el carácter de la obra. Si bien la obra es original para piano solo, para este proyecto de grado fue adaptada para piano y violín, en donde el violín interpreta las melodías principales y el piano le acompaña.

- **Análisis de la obra “Fairy Tale” de Yiruma**

⁴³Mind tailor music [En línea], 2016. [Citado en abril de 2017] Disponible en: http://http://yiruma.com/?page_id=24

| Análisis de la melodía | |
|--|--|
| Análisis de parámetros morfosintácticos | La organización escalística de las melodías es tonal, en sus relaciones tonales hay predominio por los grados diatónicos, los tipos de escalas usadas son diatónicas. El perfil melódico muestra un predominio de movimientos conjuntos, sus saltos de interés es la octava y la quinta justa. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter. | Las dinámicas más marcadas en la obra son el mezzoforte y piano, el manejo de la agógica es usado en la coda y en el penúltimo compás dando una sensación de “ad libitum”, el tempo es Andante, y su carácter es apasionado y cantable. |
| Comentario estético-estilístico | La obra “Fairy Tale” fue escrita por Yiruma, publicada en el álbum “First love” en el año 2001 bajo un estilo romántico. En mi opinión es una pieza musical muy hermosa, porque expresa emociones románticas, en éste caso como lo menciona el título traducido al español es un “cuento de hadas”. |
| Análisis rítmico-métrico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos. | El compás escrito es de 4/4, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la corchea. El motivo principal son dos corcheas en las cuales la segunda está ligada a una blanca con puntillo. Su estructura rítmico-métrica está constituida por la polirrítmica horizontal. |
| Análisis de aspectos interpretativos | La relación ritmo-tempo de la obra no debe ser tan rápida ya que perdería el carácter cantable, tampoco puede ser muy lenta porque se volvería muy “pesada” su interpretación, lo aconsejable es que el pulso de negra oscile entre los 80 pulsos por minuto. |
| Comentario estético-estilístico | Mientras las melodías están ejecutando notas largas el acompañamiento busca darle un colchón armónico por medio de arpegios en corcheas. |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | El estudio de los acordes muestra una tipología de tríadas en disposiciones abiertas, la tonalidad principal es fa mayor, las modulaciones son de tipo diatónico introtonal. El ritmo armónico general es lento. |
| Análisis de aspectos | Aunque el lenguaje compositivo-estilístico es una clara influencia del |

| | |
|---|---|
| interpretativos | romanticismo, es importante aclarar que el manejo armónico es más simple con relación a éste periodo musical. |
| Comentario estético-estilístico | <p>La textura armónica predominante es de ámbito tonal y ligera, trabajada de manera desdoblada.</p> <p>En mi opinión es una obra romántica que usa el pedal a media profundidad a lo largo de cada armonía, liberando en un piano acústico una serie de armónicos que enriquecen la pieza musical.</p> |
| Análisis fraseológico | |
| Análisis de parámetros fraseológicos | La extensión de las frases en su mayoría es de cuatro compases, a excepción de la frase que empieza en anacrusa desde el compás 52, culminando en el inicio de la sección C en el compás 55, también en el compás 65 que la frase empieza en anacrusa y resuelve en el compás 69 que es el inicio de la coda. |
| Análisis de aspectos interpretativos | El manejo de la agógica es un elemento que se puede usar como se aplica en la música de la época del romanticismo, sin embargo, los puntos claves en donde se usa es en los compases de la coda y en el penúltimo compás. |
| Comentario estético-estilístico | <p>La estructura fraseológica general de la obra está organizada cada cuatro compases.</p> <p>Basado en la concepción que tengo de la obra y del compositor puedo concluir que la música que ha escrito está llena de sentimientos, en éste caso siento que las frases con ayuda del acompañamiento armónico transmiten cierta incertidumbre que finaliza dando una sensación de paz.</p> |
| Análisis textural | |
| Tipos de texturas | La textura es homofónica, su rítmica-métrica es polirrítmica horizontal. Armónicamente su organización escalística es tonal, su presentación de acordes es desglosada, y su ritmo armónico es ligero. La textura de la obra es originalmente para instrumento solista, pero para este proyecto de grado se hizo una adaptación para violín con acompañamiento de piano, por lo tanto, es instrumental solista acompañado. |
| Comentario estético-estilístico | La textura de la obra "fairy tale" está influenciada en las características estilísticas de la época musical romántica. |

| Análisis de las formas simples | |
|--|--|
| Estudio de la estructura | Tiene una forma libre ya que tiene las secciones A, B, A` y C, la sección A empieza en el compás 1 y acaba en el compás 28, la sección B empieza desde el compás 29, y culmina en el compás 40, la sección A` comienza en el compás 40 y acaba en el compás 55, la sección C empieza en el compás 55 y finaliza en el compás 69, a partir del mismo compás hasta acabar la pieza está la coda. La longitud de las secciones es asimétrica. |
| Comentario estético-estilístico | La estructura general de la obra es muy interesante ya que todo el tiempo está en constante cambio de ideas musicales. |

2.5.7 Anatoli Sergejewitsch Komarowski. Nació en Moscú en 1909 y murió en 1955 en la misma ciudad. Estudió en el conservatorio de Moscú para luego dedicarse a la composición, dirección, pedagogía y también a ser concertista⁴⁴.

- **Características interpretativas de Anatoli Sergejewitsch Komarowski**

Anatoli Sergejewitsch Komarowski la gran mayoría de su vida fue en Rusia, en la obra “variaciones sobre un tema ruso” es considerada de una obra de carácter nacionalista⁴⁵.

La obra “Variaciones sobre un tema ruso” tiene un total de siete variaciones, las cuales al cambiar de variación en su mayoría se apoya en cambios de tempo, dinámicas, articulaciones y tonalidades. Para interpretar la obra de Anatoli Sergejewitsch Komarowski es importante respetar cada indicación

⁴⁴ Entrevista realizada al maestro José Julián Santos Soto, ver anexos.

⁴⁵ Entrevista realizada al maestro José Julián Santos Soto, ver anexos.

hecha en la partitura, ya que es una obra que expone el tema para posteriormente empezar a mostrar cada variación.

- **Análisis de las “Variaciones sobre un tema ruso” de Anatoli Sergejewitsch Komarowski**

| Análisis de la melodía | |
|--|---|
| Organización escalística | Todas sus melodías son tonales, en las cuales predomina los grados tonales. Las melodías principales no giran en torno a una sola tonalidad, aunque el tema es expuesto en la tonalidad de “la mayor”, a lo largo de la obra hay una serie de modulaciones por las que pasa las melodías principales, por ejemplo, en la variación III modula a fa mayor. |
| Perfil melódico | Toda la obra muestra un predominio de intervalos conjuntos, su intervalo generador es la tercera, sus saltos de interés son las octavas que están presentes en la variación III, IV y VII. |
| Estructura melódica | Los puntos de reposo más importantes están al final de las variaciones I, II, III, IV y VII. A lo largo de cada variación Komarowski varía los ritmos melódicos. |
| Análisis de aspectos interpretativos: dinámica, agógica, tempo, carácter. | El autor marcó en la partitura un tempo de “Moderato” para mostrar el tema, su única dinámica es forte y las articulaciones escritas son el acento, staccato, y legato. En la primera variación interpreta semicorcheas con reguladores especificados a una dinámica de mezzoforte, en la segunda variación tiene un dinámica de piano con las articulaciones legato y staccato, la tercera variación hay un cambio de tempo a un “meno mosso”, la dinámica escrita es forte, y las articulaciones usadas son el staccatissimo y el legato, la cuarta variación tiene un tempo de “Allegro” con una dinámica de forte, sus articulaciones son el acento y el legato, posee achacaturas, la quinta variación posee una figuración rítmica de solo semicorcheas con staccato con una dinámica de piano y a la mitad de la variación cambia a forte, posee reguladores y un cambio de tempo a “Allegro vivace”, la sexta variación tiene solo semicorcheas con tenuto, su dinámica es forte, la séptima variación posee las dinámicas forte, piano y fortissimo, sus articulaciones son el staccato y legato, hay cambios fuertes en cuanto al manejo agógico. |
| Comentario | “Variaciones sobre un tema ruso” fue escrita por Anatoli Komarovski, |

| | |
|--|---|
| estético-estilístico | <p>nació y murió en Moscú entre los años 1909 y 1955, es una obra de carácter nacionalista.</p> <p>En mi opinión es una obra muy interesante en cuanto a los constantes cambios de tempos, tonalidades y articulaciones, mostrando cada una de las variaciones de manera muy contrastante entre ellas, pero que tienden a recordar el tema.</p> |
| Análisis rítmico-métrico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | Solo aparece el compás 2/4 a lo largo de la obra, su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la corchea, posee una polimetría vertical. El motivo principal del tema es la negra con seis corcheas. |
| Análisis de aspectos interpretativos | En esta obra el compás escrito coincide con el compás real, todos los cambios agógicos están marcados a lo largo de la partitura. Una de las características interpretativas de las obras musicales con forma rondó es que deben ser juguetonas, sin embargo, no quiere decir que todas las obras con esta forma deban serlo, como lo es éste caso. |
| Comentario estético-estilístico | A lo largo de la obra la figuración rítmica más usada es la semicorchea en el violín y la corchea en el piano. |
| Análisis armónico | |
| Análisis de parámetros morfosintácticos | La tipología de acordes es tríadica y cuadrática, en su mayoría con disposiciones cerradas, sus resoluciones son escolásticas. Las modulaciones son cromáticas, la variación III modula a fa mayor, y en la variación VII modula a do mayor, la tonalidad principal de la obra es “la mayor”. A lo largo de la obra, las progresiones más usuales son las unitonales. El ritmo armónico general es lento. |
| Análisis de aspectos interpretativos | Tiene la particularidad de empezar con un tempo de “Moderato” que poco va volviéndose más rápido hasta llegar a un tempo de “Presto”, cuando el tempo es rápido la figuración rítmica es de corchea en el piano y en el violín la semicorchea, posiblemente con el fin de mostrar las habilidades técnicas del solista. |
| Comentario estético- estilístico | <p>Contiene una textura armónica ligera, trabajada mayormente en forma acordal.</p> <p>Pienso que esta obra busca mostrar distintas posibilidades técnicas que puede ofrecer el violín por medio de las articulaciones, manejos de la herramienta agógica y dinámicas, mientras el piano le acompaña siguiéndolo en cuanto a carácter e intención se refiere.</p> |

| Análisis fraseológicos | |
|---|---|
| Análisis de parámetros fraseológicos | Todas las frases están estructuradas cada cuatro compases binarios simétricos, también tiene una coda. |
| Análisis de aspectos interpretativos | Todo uso de la herramienta agógica está claramente marcada en la partitura, cada inicio de variación posee una indicación de dinámica. |
| Comentario estético-estilístico | <p>Por lo general cada ocho compases hay una nueva idea musical.</p> <p>Debido a que es una obra de origen ruso, y que mi formación en la carrera fue de la escuela rusa recomiendo tener muy presente cada frase para aplicar el concepto de “inicio, desarrollo y finalización de frase”, en el cual desde el “inicio” hay un crescendo que en la mayoría de los casos tiende a plasmar los clímax en el primer pulso del tercer compás, para luego bajar en dinámica hasta concluir la frase, es importante no perder de vista que el crescendo mencionado no debe ser tan obvio como lo sería uno que sí esté plasmado en la partitura, es decir, debe ser más sutil.</p> |
| Análisis textural | |
| Tipos de texturas | La obra tiene una textura homofónica, la organización armónica-escalística es tonal, la presentación de los acordes en su mayoría es acordal cerrada, el ritmo armónico es ligera. La textura tímbrica es instrumental solista acompañado. |
| Comentario estético-estilístico | La textura de la obra fue compuesta bajo la influencia del periodo nacionalista de Rusia. |
| Análisis de formas simples | |
| Estudio de la estructura | La forma musical es “variaciones”, con un total de siete variaciones, también contiene una coda que inicia faltando cuatro compases para concluir ésta. |
| Comentario estético-estilístico | Es una obra que tiene ocho compases en el tema y ocho en la mayoría de sus variaciones a excepción de la última variación que se extiende a veinte y nueve compases. El protagonista de ésta pieza musical es el violín, mientras el piano tiene la función de acompañarlo. |

2.6 LA DIDÁCTICA

Los recursos didácticos son todo el material utilizado con el fin de apoyar la enseñanza y aprendizaje; todo recurso que apoye un contenido o tema a abordar es posible considerarlo como una herramienta didáctica. Para que un recurso sea considerado didáctico, debe ser parte de una meta educativa, por ejemplo, guías didácticas, organización lógica y práctica, en la cual los procedimientos de la enseñanza están pensados con el fin de lograr que alguien aprenda un tema deseado. Este recurso se contrapone a lo no preparado o improvisado.

Todo método didáctico debe tener en cuenta los objetivos a conseguir, los medios materiales a usar, técnicas y procedimientos adecuados para explicar el tema a tratar junto con un orden racional, tiempo disponible para ejecutarlo⁴⁶.

Para este proyecto de grado, la didáctica aplicada se basa en un soporte de diapositivas expuestas a los asistentes de cada uno de los recitales didácticos, mientras se contextualiza la obra a interpretar por medio de la explicación de la faceta pianística a la que pertenece, seguido de la contextualización de la vida del compositor junto con las características importantes de la obra, para posteriormente proceder a la interpretación de la pieza musical. Para facilitar una mayor comprensión de todo lo expuesto se abre un espacio para que las personas pregunten cualquier duda que tengan referente a lo expuesto en cada recital didáctico.

⁴⁶ CARRASCO, José Bernardo. Una didáctica para hoy: cómo enseñar mejor. Madrid: RIALP, 2004. p. 83-86.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se usó para la ejecución de éste proyecto de grado se dividió en cinco etapas: etapa de selección, etapa de divulgación, etapa de ensamble, etapa de ejecución y etapa de evaluación.

3.1 Etapa de selección. En la etapa de selección se buscaron obras representativas del repertorio académico para piano, en las cuales se pudieran apreciar cuatro facetas pianísticas: piano a cuatro manos, piano acompañante, piano en la música de cámara y piano solista. Asimismo, se tuvo en cuenta que las obras a elegir no pertenecieran a una misma época musical, por lo que se optó por obras de los períodos clásico, romántico y contemporáneo.

En esta primera etapa no solo se buscaron libros que aportaran información necesaria para plasmar en el marco referencial, también se consultó a profesionales relacionados con la música, con el fin de profundizar aún más en la apreciación acerca de cada obra trabajada y temas relacionados con este trabajo de grado. Los encuentros con estos músicos fueron grabados, con el fin de contar con un material en el cual cada uno de los maestros diera sus respectivas opiniones acerca de cada uno de los temas que trataron. Los maestros consultados fueron Manuel Eduardo Mejía Serrano, Blas Emilio Athehortúa Amaya, Natalia Avella Ramírez, Carlos Eduardo Basto Quijano, Jesús Moreno Castellanos y Ludwing Gustavo Miranda Fernández. El único que no fue grabado para este proyecto de grado fue el maestro Janusz Kopytko, ya que él no autorizó ningún tipo de grabación durante la entrevista, y, por lo tanto, la única cita de él

que aparece en este trabajo fue escrita a partir de apuntes tomados durante la entrevista, y su inclusión en el trabajo cuenta con el permiso de dicho maestro.

Las obras musicales que se interpretaron en la faceta de piano a cuatro manos fueron la Sonatina No. 1 Op. 163 de Antonio Diabelli, y “Five Easy Pieces” de Igor Stravinsky; en la faceta de piano solista, los estudios Op. 25 No. 9 y Op. 25 No. 12 de Frédéric François Chopin, y la Danza Cubana no. 7 de Mario Ruiz Armengol; en la faceta de piano en la música de cámara, los dos primeros movimientos del Trío en Si bemol mayor KV 254 de Wolfgang Amadeus Mozart; en la faceta de piano acompañante, la adaptación para violín con acompañamiento de piano de la obra “Fairy Tale” de Yiruma, y “Variaciones sobre un Tema Ruso” de Anatoli Sergejewitsch Komarowski.

3.2 Etapa de divulgación. En la etapa de divulgación se buscaron lugares estratégicos, en los cuales fuera posible hacer suficiente publicidad para cada uno de los tres recitales didácticos. En Bucaramanga se ubicaron dos carteles publicitarios, uno en la entrada de la Escuela de Artes de la UIS, y el segundo en la salida de Comedores de esta universidad. En el Socorro se pusieron dos carteles en los espacios que tiene la UIS sede Socorro para dar publicidad a eventos, y también desde el día 5 de abril se publicó el evento en las pantallas que posee dicha sede. En San Gil la publicidad fue exhibida dentro de la Casa de la Cultura, en el Sena, y se hizo radiodifusión en la emisora “La Cometa” el día 5 de abril.

Imagen 13



Fotografía del cartel ubicado en la entrada de la Escuela de Artes de la UIS, vista de cerca.

Imagen 14



Fotografía del cartel ubicado en la entrada de la Escuela de Artes de la UIS, vista de lejos.

Imagen 15



Fotografía del cartel puesto en la salida de Comedores de la UIS, vista de cerca.

Imagen 16



Fotografía del cartel puesto en la salida de Comedores UIS, vista de lejos.

Imagen 17



Fotografía del cartel publicitario en la UIS sede Socorro.

Imagen 18



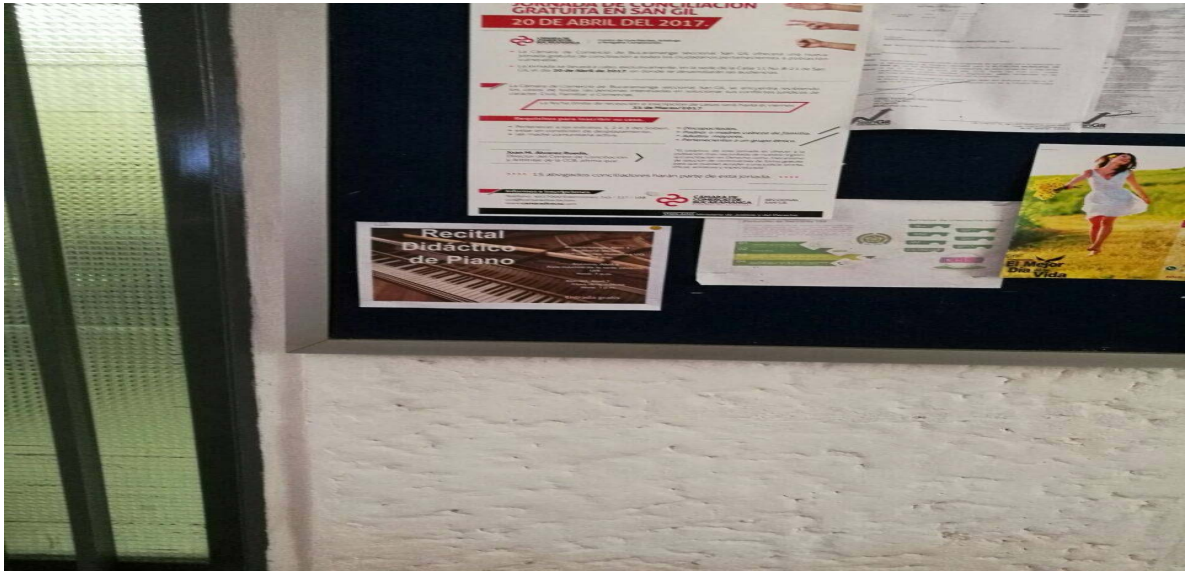
Fotografía de una pantalla publicitaria en la UIS sede Socorro.

Imagen 19



Fotografía de la entrada de la Casa de la Cultura de San Gil.

Imagen 20



Fotografía de la cartelera de información del Sena de San Gil.

La red social de Facebook también fue usada para hacer publicidad. El día 18 de marzo se publicó un video publicitario grabado con el fin de invitar a la gente a asistir a alguno de los tres recitales didácticos; el video fue publicado en los siguientes grupos:

- INFORMACIÓN UIS 2.0
- San Gil Se Arrecha!! Grupo Oficial
- San Gil se Arrecha!! Grupo Oficial; ; 2
- Socorro se arrecha
- San Gil tierradeberracos

Imagen 21



Imagen de registro de actividades de mi muro de Facebook.

El día 4 de abril se publicó en Facebook en el grupo de LICENCIATURA EN MUSICA- UIS, a modo de invitación y recordatorio de que la entrada era libre.

Imagen 22

 **German David Fajardo** compartió su publicación en el grupo [LICENCIATURA EN MUSICA - UIS](#)
4 de abril a las 18:16 · 🌐

Buenas noches compañeros, les recuerdo que el día de mañana será mi recital didáctico de piano, ¡todos cordialmente invitados!



918 reproducciones

German David Fajardo
18 de marzo · 🌐 ▼
Todos cordialmente invitados.

Imagen de publicación en el grupo de Facebook de LICENCIATURA EN MUSICA-UIS

3.3 Etapa de ensamble. La etapa de ensamble se caracterizó por buscar espacios en los cuales fuera posible ensayar cada una de las obras que se ejecutarían en las tres ciudades (Bucaramanga, Socorro y San Gil).

Imagen 23



Fotografía de un ensayo No. 1.

Imagen 24



Fotografía de un ensayo No. 2.

3.4 Etapa de ejecución. Antes de ejecutar los recitales didácticos oficiales, se llevó a cabo un recital didáctico a modo de prueba piloto, realizado el día 29 de marzo en el auditorio Jorge Zalamea de la UIS, en el cual se interpretaron todas

las obras escogidas para los recitales didácticos oficiales. También se ejecutó la faceta solista el día 24 de febrero en el auditorio Luís A. Calvo.

Imagen 25



Fotografía No. 1 de la presentación de la faceta de piano a cuatro manos en el auditorio Luís A. Calvo.

Imagen 26



Fotografía No. 2 de la presentación de la faceta de piano a cuatro manos en el auditorio Luís A. Calvo.

Imagen 27



Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano a cuatro manos.

Imagen 28



Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano acompañante.

Imagen 29



Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano en la música de cámara.

Imagen 30



Fotografía de la prueba piloto explicando.

Imagen 31



Fotografía de la prueba piloto, faceta de piano solista.

La parte didáctica de este proyecto de grado se basó en contextualizar cada obra a interpretar. En primer lugar, se mencionaba la faceta pianística en la que podía ser catalogada cada una de las piezas musicales a ejecutar; a continuación de esto, se procedía a exponer detalles relevantes de las biografías de cada uno de los compositores y algunas características importantes de su obra. Al finalizar la exposición sobre cada faceta pianística junto con su ejecución instrumental se abría el espacio para preguntas por parte del público, con el fin de aclarar cualquier duda que estuviera relacionada con el evento.

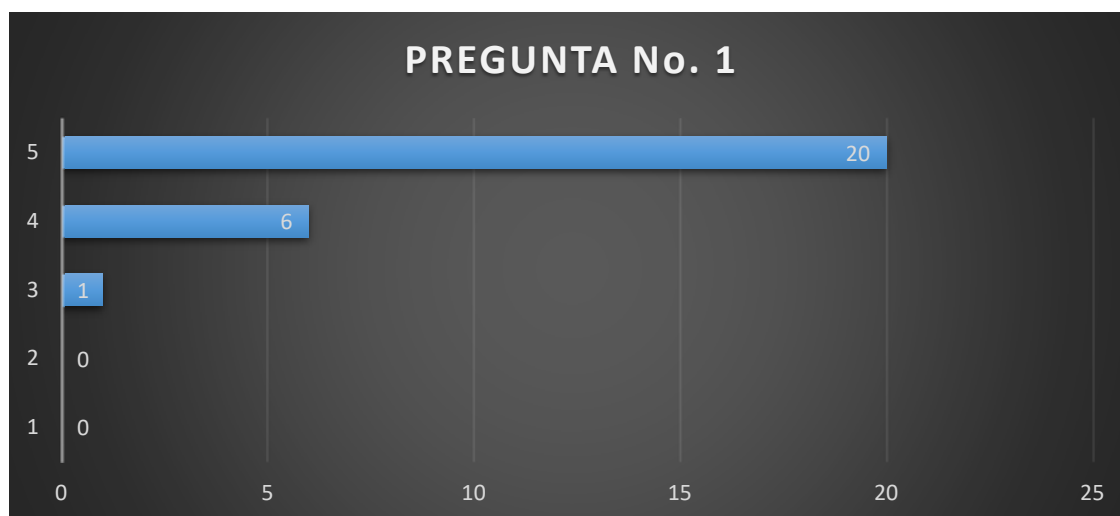
En la etapa de ejecución se llevaron a cabo los tres recitales didácticos: el día 5 de abril en Bucaramanga, 6 de abril en el Socorro y 7 de abril en San Gil, todos empezando a las 7:00 p.m. En la ciudad de Bucaramanga se presentaron las facetas de piano a cuatro manos y piano solista en el Auditorio Menor de la

Facultad de Ciencias Humanas de la UIS. En el Socorro se ejecutó el evento en la UIS sede Socorro, con las facetas de piano acompañante, piano en la música de cámara y piano solista. En San Gil se ejecutó el mismo repertorio presentado en el Socorro; este recital didáctico se realizó en la Casa de la Cultura de San Gil.

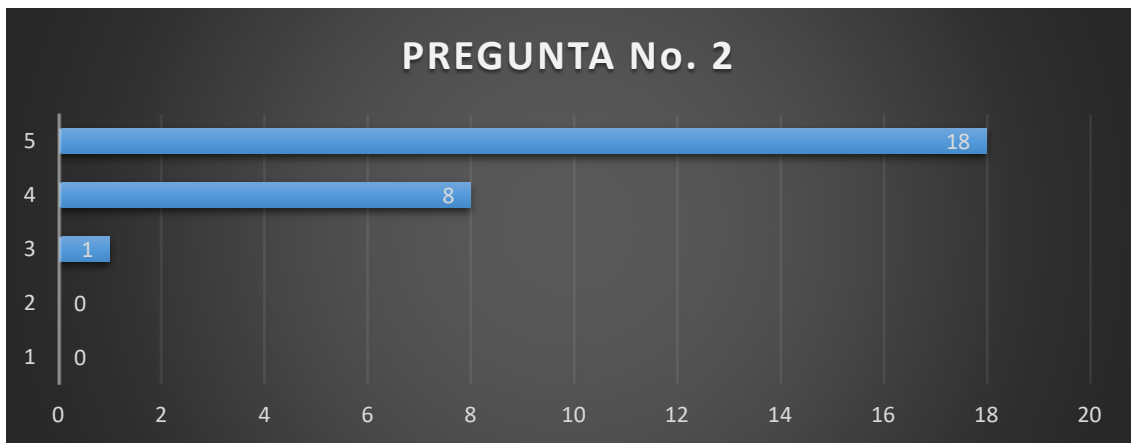
3.5 Etapa de evaluación. Esta etapa fue realizada al mismo tiempo que se llevaba a cabo cada recital didáctico, repartiéndose en cada evento diez encuestas tipo Likert de manera aleatoria. La encuesta tenía cinco opciones de respuesta, entendiéndose que solo se podía contestar una sola casilla para cada pregunta. La calificación estaba medida de uno a cinco, basándose en la lógica de entender a “1” como “desacuerdo” y “5” como “muy de acuerdo”, y contenía un total de siete preguntas. Dentro de las treinta encuestas recogidas hubo tres contestadas de manera incorrecta, y por lo tanto quedaron excluidas del proceso de tabulación.

- **Análisis de datos.** A continuación, se muestra la tabulación de todas las encuestas contestadas correctamente.

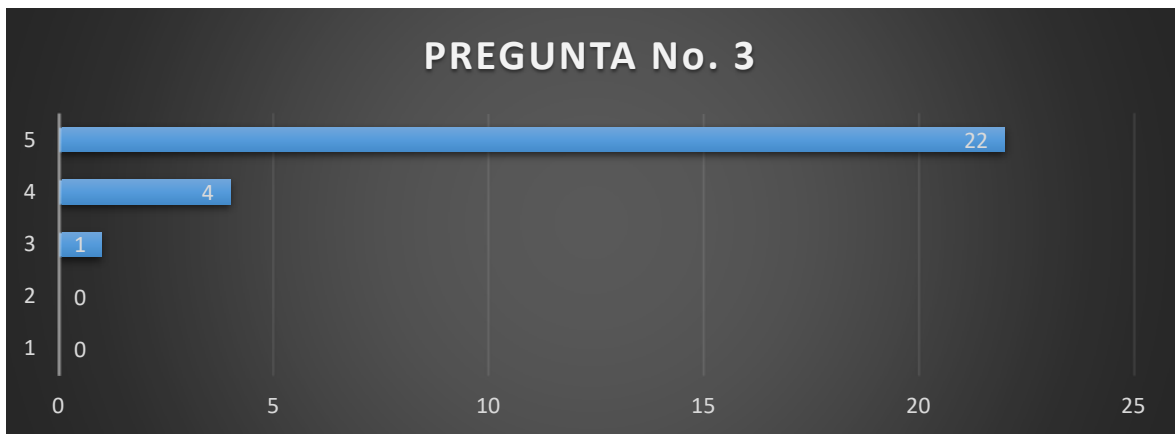
¿Considera importante asistir a eventos culturales como este recital didáctico?



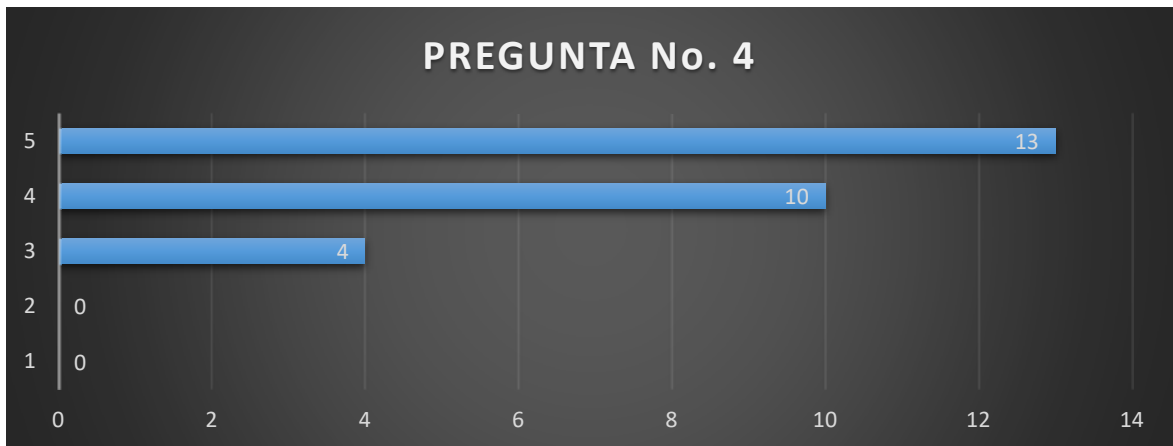
¿Basado en lo ocurrido en el recital didáctico, se cumplieron las expectativas que tenía antes de iniciar dicho evento?



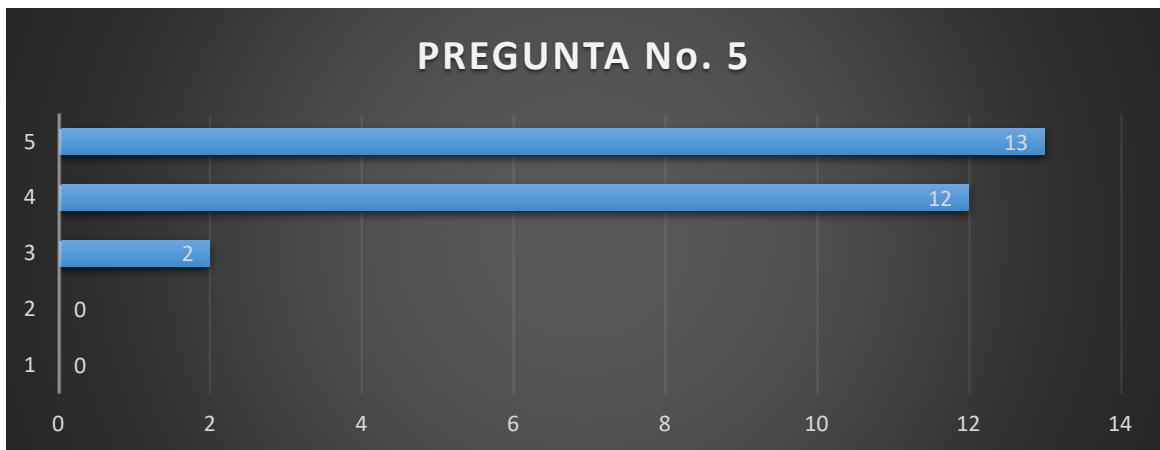
¿Le gustaría que existieran recitales didácticos en esta ciudad con más frecuencia?



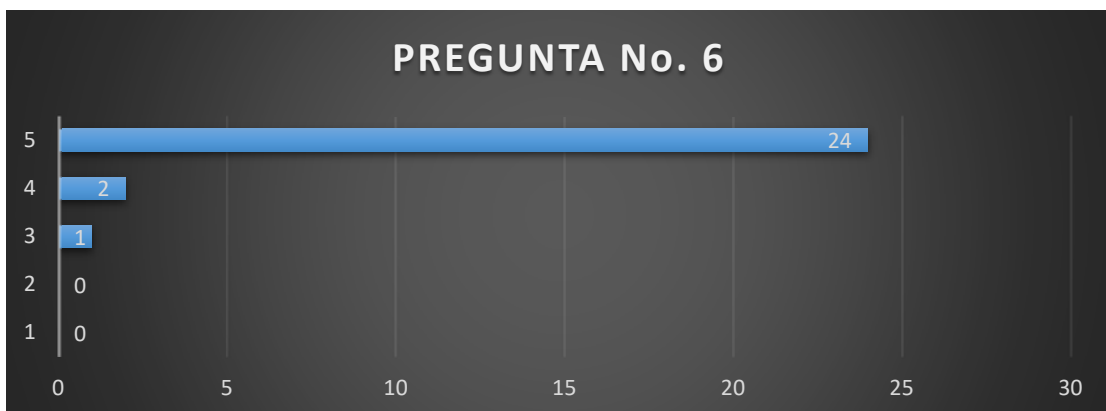
¿Está usted de acuerdo con el contenido del material didáctico (diapositivas)?



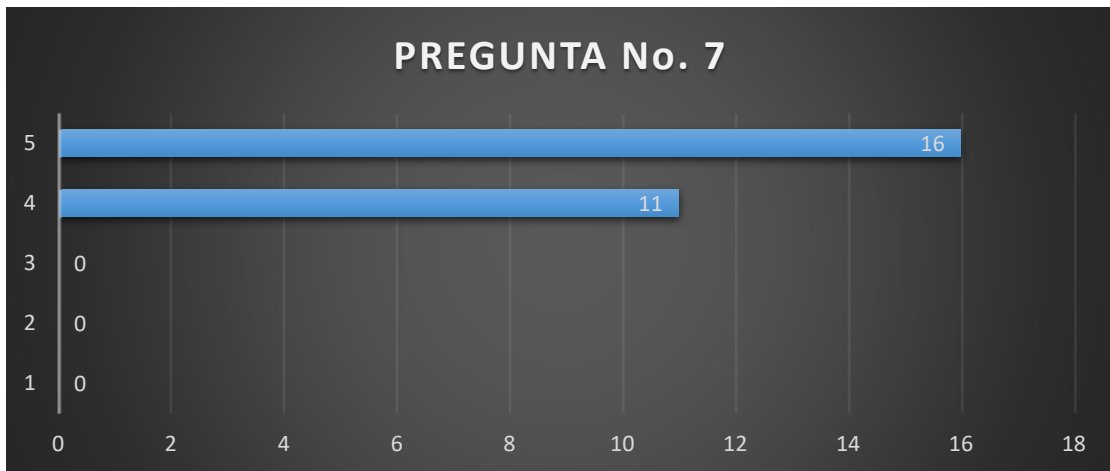
¿Considera que el contenido de las diapositivas guarda relación con el programa del recital?



¿Se sintió cómodo con lo ocurrido en el evento?



¿Considera que la manera como se explicó los temas fue clara?



En las tres ciudades los resultados muestran que a los asistentes a los recitales didácticos les gustaría que se dieran más eventos como éste, y también en su gran mayoría opinaron que se cumplieron las expectativas que tenían antes de iniciar dicho recital didáctico. En la tercera pregunta en los tres eventos se concluye que consideran que es importante que haya más recitales didácticos como este en su respectiva ciudad. Aunque la intención de las diapositivas era ofrecer un apoyo didáctico, los asistentes estuvieron de acuerdo con su contenido y también consideraron que guardaban relación con el evento al que asistieron. En los tres recitales didácticos las encuestas muestran que la gente se sintió cómoda durante todas las presentaciones, y consideran que fue claro cómo se explicó cada tema tratado.

4. RECOMENDACIONES

Basado en la experiencia que tuve durante todo el desarrollo de mi proyecto de grado, a continuación, comparto unas recomendaciones que posiblemente ayudarán a futuras personas que deseen ejecutar un proyecto de grado que tenga relación con este:

- Uno de los factores más delicados que tuvo mi proyecto de grado, radicó en la parte económica. El solo costo de ejecutar un recital didáctico pudo llegar a costar aproximadamente \$500.000 pesos, debido a los ensayos con los músicos, transporte de una ciudad a otra. y la respectiva grabación de evidencia. En mi caso, todos los músicos que me acompañaron no cobraron dinero, ya que tenían el deseo de apoyar con los ensambles de las distintas facetas pianísticas que se ejecutaron.
- El transporte que se usó para viajar a cada una de las ciudades no pudo ser ofrecido por la universidad, por lo que debió conseguirse de manera privada, viajando todos en el carro del violonchelista que intervino en la faceta de piano en la música de cámara. Puedo recomendar que se cuente siempre con soluciones alternativas a este tipo de necesidades.

- Es importante escuchar las distintas sugerencias de compañeros y profesores sobre cómo desarrollar cada uno de los proyectos de grado. Fue gracias a estos consejos que estuve preparado ante cualquier eventualidad, como la del servicio de transporte.
- Trabajar en equipo fue la clave para poder desarrollar cada parte de este trabajo de grado de manera tranquila. Apoyarse en la ayuda y experiencia de la gente que estuvo conmigo me evitó muchos problemas y retrasos en metas que debí cumplir.
- Al observar detalladamente cada cuadro, se puede apreciar una respuesta positiva por parte de todos los asistentes que contestaron la encuesta. Por lo tanto, como estudiante próximo a finalizar la carrera, considero importante que se sigan haciendo eventos similares al que realicé en cada uno de mis recitales didácticos, ya que, según la información obtenida, el público asistente de las tres ciudades en las que ejecuté mi proyecto de grado estarían interesados en volver a asistir a eventos parecidos.

5. OBSERVACIONES FINALES

Como músico me es de mucha alegría haber logrado realizar a cabalidad mi proyecto de grado, el cual no hubiera sido posible sin tantas ayudas y recomendaciones que recibí de profesores, compañeros de la carrera y amigos.

A lo largo de este libro se plasmó en el marco referencial una serie de definiciones que se necesitó para este proyecto de grado, por lo que se buscó resaltar de manera implícita que no existe una definición única y enteramente exacta para términos musicales como “música de cámara”, por ejemplo. De igual manera me fue imposible plasmar en tan pocas hojas la totalidad de información que se obtuvo para nutrir mi proyecto de grado, por lo tanto, en los anexos adjunto todas las entrevistas que hice en relación con este trabajo de grado.

El objetivo principal de las entrevistas fue buscar la mayor cantidad de información posible que me permitiera dar las mejores bases para poder interpretar cada una de las obras académicas para piano que se difundieron.

Toda la información obtenida en las entrevistas no fue posible plasmarla en la parte escrita del libro debido a la limitación de hojas que se pueden redactar, sin embargo, queda plasmada no solo como un anexo más, sino como otras fuentes de información que permitirán abarcar en especial información que es vital para interpretar cada una de las obras que se interpretaron.

Termino mi tesis diciendo que sin importar qué tan difícil y estresante fue estudiar Licenciatura en Música, con instrumento principal piano en la UIS, ha sido una de las experiencias más satisfactorias de mi vida, ya que tuve una segunda oportunidad de cambiar mi destino y dedicarme a hacer lo que amo.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.. Beethoven, filosofía de la música. España: Akal S. A., 2003.

CAMPOS, Juan Ignacio Alonso. Historia de la música. Tomo 2. España: Espasa Calpe S. A., 1998.

CARDOSO, Jorge. Ejecución e interpretación. Apuntes de interpretación para el Renacimiento y el Barroco. España: Acordes concert, 2010.

CASTELLANOS, Moreno Jesús. El pedal una corda como recurso técnico-interpretativo en tres piezas para piano de Antonio Estévez. Trabajo de grado instrumentista en piano. Venezuela: Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2016.

SCHOLES, Percy A.. Diccionario Oxford de la música. Argentina: Sudamericana, 1964.

CIRO, Jhon Eduard. El intérprete solista, la “milla extra” del profesor de música universitario. En: Cátedra libre UIS, septiembre-octubre Bucaramanga, 2016, no. 187. p. 16.

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

CORTOT, Alfred. Aspectos de Chopin. España: Alianza Editorial S. A., 1986.

DART, Thurston. Interpretación de la música. Argentina: Víctor Ierú S. A., 1978.

DOWNS, Philip G.. La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven. España: Akal S. A., 1998.

DUFQURCQ, Norbert. La música: los hombres, los instrumentos, las obras. Tomo 2. España: planeta, 1976.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza música, 1999.

HAME, Fred y HURLIMAN, Martin. Enciclopedia de la música. Tomo 2. España: Ediciones Grijalbo, 2001.

HAMEL, Fred y HURLIMANN, Martín. Enciclopedia de la música. Tomo 2. España: Ediciones Grijalbo, 1970.

ISACOFF, Stuart. Una historia natural del piano de Mozart al jazz moderno. España: Turner, 2013.

Mind tailor music [En línea], 2016. [Citado en abril de 2017] Disponible en: http://http://yiruma.com/?page_id=24

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de la Cultura Económica.

OTTO, Mayer Serra. Música y músicos de Latinoamérica. México: Atlante, 1947.

PARRA RICÓN, Ervin Leonardo. Recital didáctico de instrumentos de percusión sinfónica, como herramienta de divulgación socio-cultural en Bucaramanga. Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música. Colombia: Universidad Industrial de Santander, 2013.

REIZÁBAL, de Margarita Lorenzo y REZÁBAL de Arantza Lorenzo. Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música. España: BOILEAU, 2009.

RUIZ, Armengol Mario. 19 Danzas cubanas. México: 1999.

SALVAT, Juan. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. México: Arrieta, 1984.

SIEPMAN, Jeremy. El piano: Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. España: Ediciones Robinbook, 2003. p. 16-20.

TV BELGA. Documental El arte de Chopin. Bélgica, 1998. m. 4.0-4.35, 18.50-19.50.

WALSH, Stephen. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934. Gran Bretaña: Pilmico Random House, 2002.

ANEXOS

Anexo A. Sonatina Op. 163 No. 1 de Antonio Dibelli

SONATINA I^a

SECONDO

A. DIABELLI, Op.103

Andante

The musical score is presented in five systems. The first system is a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The tempo is marked 'Andante'. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. A 'Cresc.' marking is present in the second system. The piece concludes with a 'Coda' section in the fifth system, marked with a double bar line and a repeat sign.

SONATINA I^a

PRIMO

A. DIABELLI, Op. 165

Andante

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The tempo is marked 'Andante'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a '3' and a repeat sign. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. It features a 'p dolce' dynamic marking, followed by a forte (*f*) section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). There are also markings for 'cresc.' (crescendo) and 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence marked with a '3' and a repeat sign.

50490 T

Proprietà Bionetti

4
Allegro moderato

SECONDO

p *ff* *cresc.*

50190

Allegro moderato PRIMO

p dolce

f

ff

cres.

ff

p dolce

8

8

8

8

8

8

v 50480 v

PRIMO

8

7

Andantino

8

GANZA

p dolce

f

p

sf

cres.

f

8

p

cres.

pooco

a

pooco

f

8

p

pp

RONDO

Allegro vivace

SECONDO

This musical score is for the second part of a Rondo, marked 'Allegro vivace'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs and first/second endings indicated. The piece concludes with a double bar line and a final *ff* marking.

p

50490

p

Allegro vivace

PRIMO

9

ONDO

3

8

8

8

2 30190 2

Anexo B. "Five Easy Pieces" de Igor Stravinsky

Stravinsky
Five Easy Pieces
1. Andante

Secondo

♩ = 78

p sempre

A

B

ritard.

Secondo

2. Española

$\text{♩} = 54$

The musical score for 'Española' is presented in five systems of grand staff notation. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 54. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The second system continues this pattern, featuring a *f* dynamic in the first measure and *p* dynamics in the subsequent measures. The third system includes a section labeled 'A' and features a triplet in the bass line. The fourth system includes a section labeled 'B' and features a triplet in the treble line. The fifth system concludes with a triplet in the bass line and a *stacc.* (staccato) marking in the treble line.

Primo
2. Española

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 54. It consists of four systems of two staves each. The first system includes fingerings 1, 2, 3, and 4, and a dynamic marking of *p*. The second system contains a first ending bracket labeled 'A'. The third system contains a second ending bracket labeled 'B' and a dynamic marking of *mf cresc.*. The fourth system includes a dynamic marking of *f*. The score concludes with a final measure.

Secondo

The musical score for 'Secondo' is presented in five systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the bass clef and a violin line in the treble clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a melodic line with triplets. The second system continues the piano accompaniment and introduces a new violin line with triplets and a fermata. The third system features a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns and a violin line with a fermata. The fourth system is marked 'D' and features a piano accompaniment with a 'stacc.' marking and a violin line with a fermata. The fifth system concludes the piece with a piano accompaniment and a violin line with a fermata.

Primo

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and slurs. The system concludes with two measures marked with the numbers '1' and '2'.

The second system continues the musical piece. It includes a dynamic marking of *p cresc.* (piano crescendo). The system ends with two measures marked '1' and '2', and a chord symbol 'C' above the final measure.

The third system begins with a dynamic marking of *f* (forte). It contains four measures marked '1', '2', '3', and '4'. The system concludes with two measures marked '1' and '2', and a chord symbol 'D' above the final measure.

The fourth system features dynamic markings of *f*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). It concludes with two measures marked '1' and '2'.

Secondo

3. Balalaïka

$\text{♩} = 108$

f p f p f p sempre simile

mf

A

cresc. *f*

B

f p f p

p

Primo
3. Balalaika

The musical score for '3. Balalaika' is presented in four systems. The first system includes a tempo marking of quarter note = 168 and a dynamic marking of *mf*. The piano part (left hand) features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part (right hand) plays a melodic line with slurs and ties. The second system introduces a first ending bracket labeled 'A' over the final two measures of the system. The third system concludes with a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note. The fourth system begins with a second ending bracket labeled 'B' and includes various performance markings such as accents and slurs. The piano part continues with its accompaniment, and the violin part plays a melodic line with slurs and ties.

Secondo

The first system of musical notation for the 'Secondo' movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with some notes marked with a flat (b) and a natural sign. The bass staff contains a simple eighth-note bass line. There are dynamic markings of *mf* and *f* in the treble staff.

C

The second system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff continues with eighth notes. Dynamic markings of *mf* and *f* are present.

The third system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff continues with eighth notes. Dynamic markings of *mf* and *f* are present.

D

The fourth system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff continues with eighth notes. A *cresc.* marking is in the treble staff, followed by a *f* marking. A fermata is placed over the final chord of the system.

The fifth system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff continues with eighth notes. A *f* marking is in the treble staff. A fermata is placed over the final chord of the system.

Primo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with slurs and accents, mirroring the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a fermata over the first three notes, followed by a measure marked with a 'C' above it and 'mf' below it. The lower staff contains eighth notes with slurs and accents.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains eighth notes with slurs and accents. The lower staff contains eighth notes with slurs and accents, with the numbers 1, 2, and 3 placed below the first three notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a fermata over the first two notes, followed by a measure marked with a 'D' above it and 'f' below it. The lower staff contains eighth notes with slurs and accents, with the numbers 4 and 5 placed below the first two notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains eighth notes with slurs and accents. The lower staff contains eighth notes with slurs and accents, ending with a fermata over the final note, which is marked with 'f' below it.

Secondo
4. Napolitana

♩. = 138
sempre legato
p
segue
legato
A
segue

The musical score is presented in five systems. The first system is in bass clef with a 6/8 time signature. It features a piano (p) dynamic and the instruction 'sempre legato'. The second system continues in bass clef, with a 'legato' instruction at the end. The third system is in treble clef. The fourth system is marked with a section letter 'A' and includes a 'segue' instruction. The fifth system continues in treble clef.

Primo

4. Napolitana

First system of musical notation for 'Napolitana'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 138. The lower staff is in bass clef. The first three measures of the lower staff are marked with the numbers 1, 2, and 3. The fourth measure is marked with the dynamic *mf*. The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff has six measures marked with the numbers 1 through 6. The music continues with a consistent rhythmic pattern.

Third system of musical notation, starting with a section marker 'A'. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a bass line with accents (>) on the first notes of each measure. The music maintains the same tempo and key signature.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has two measures marked with the numbers 1 and 2. The dynamic marking *poco più f* is present. The music concludes with a final melodic phrase in the upper staff.

Secondo

The first system of musical notation for 'Secondo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The word *legato* is written below the lower staff.

The second system of musical notation for 'Secondo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The letter **B** is written above the upper staff, and the dynamic marking *p* is written below the upper staff.

The third system of musical notation for 'Secondo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation for 'Secondo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The letter **C** is written above the upper staff, and the dynamic marking *molto* is written above the upper staff.

The fifth system of musical notation for 'Secondo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf (poco)* is written above the upper staff.

Primo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the lower staff. The system concludes with two measures of rests, labeled '1' and '2' respectively.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, ending with a measure of rest. A section marker 'B' is placed above the first measure of the upper staff. The lower staff continues the bass line. The system concludes with two measures of rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. The system concludes with two measures of rests.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. A section marker 'C' is placed above the first measure of the upper staff. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. The system concludes with two measures of rests.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. A section marker '8' is placed above the first measure of the upper staff. The lower staff continues the bass line with slurs and accents. A dynamic marking of *subito meno f* (suddenly less forte) is placed in the lower staff. The system concludes with two measures of rests.

Secondo

marcato)
legato

The first system of musical notation for the 'Secondo' movement. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *marcato)* marking and contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *legato* marking is placed between the two staves.

D
subito più p (legatissimo sino al fine)

The second system of musical notation. It continues the two-staff format. The treble staff has a key signature change to one sharp (F#) and a *D* dynamic marking. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A *subito più p (legatissimo sino al fine)* marking is placed between the staves.

The third system of musical notation, continuing the two-staff format with eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

E

The fourth system of musical notation, continuing the two-staff format. The treble staff has an *E* dynamic marking.

pp

The fifth and final system of musical notation. It concludes with a *pp* marking and a final cadence in both staves.

Primo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The lower staff contains whole rests. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the lower staff towards the end of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The lower staff contains whole rests. A dynamic marking of *p subito* (piano subito) is placed in the lower staff at the beginning of the system. A letter 'D' is placed above the first measure of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The lower staff contains whole rests. A letter 'E' is placed above the fifth measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The lower staff contains whole rests. Below the lower staff, the numbers 1 through 7 are placed in individual boxes, corresponding to the measures of the upper staff. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the lower staff towards the end of the system.

Secondo
5. Galop

$\text{♩} = 126$

f

ff

ff

A

B

f

Primo

5. Galop

$\text{♩} = 120$
8

f

A

B

Secondo

Musical score for the 'Secondo' section, measures 1-6. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 2 and a quintuplet of eighth notes in measure 6. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ffp* at the start, *f* in measure 2, and *p* in measure 4.

Trio

Musical score for the 'Trio' section, measures 7-12. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic in measure 8 and a *ff* dynamic in measure 9. The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. The section concludes with a *Fine* marking and a *p* dynamic in measure 12.

Musical score for the section starting with a C-clef, measures 13-18. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic at the beginning. The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *sempre p* (always piano) throughout the section.

Musical score for the section with first and second endings, measures 19-24. The right hand has a melodic line with a first ending (7 notes) and a second ending (7 notes). The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. A *D* dynamic marking is present at the start of the second ending.

Musical score for the section with first and second endings, measures 25-30. The right hand has a melodic line with a first ending (5 notes) and a second ending (5 notes). The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment.

Primo

un poco molto
18790

f marcato

cresc.

passionato. ff

Riten.

a Tempo

f P.

leggeriss.

legg.
*si può far
coda sopra*

dim.

leggerissimo

pp

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several performance markings: 'f marcato', 'cresc.', 'passionato. ff', 'Riten.', 'a Tempo', 'f P.', 'leggeriss.', 'legg.', 'dim.', and 'pp'. There are also some handwritten annotations in the left margin, including 'legg.', 'si può far', and 'coda sopra'. The page number '62' is in the top left corner. At the bottom, there is a printed instruction in French: 'On peut prolonger la tenue du "ré" pendant les trois mesures suivantes' and the publisher's information: 'EDITION NATIONALE M. S. & Cie 5065'.

On peut prolonger la tenue du "ré" pendant les trois mesures suivantes
EDITION NATIONALE
M. S. & Cie 5065

Anexo D. Estudio Op. 25 N. 12 "Ocean" de Frédéric François Chopin

For Javier

ÉTUDE XII
(Op. 25)

Fr. CHOPIN

Allegro molto con fuoco

PIANO

línea más al bajo sexto y rasal

EDITION NATIONALE

M. S. 5065

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the strings. The piece is marked with several dynamics: *ritenuto* (twice), *ritenuto* *solista*, *poco*, *a*, *poco*, and *cresc.*. The word *ped.* (pedal) is written under the bass staff in several places. The score is densely written with notes and rests, and includes some handwritten corrections and annotations.

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of two staves each. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It contains various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Handwritten annotations in red ink are present, including "Solo" and "da da da".

ION NATIONALE

M. S. 5065

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, spanning measures 53 to 67. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The right hand (treble clef) features intricate melodic lines with many slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs. Measure numbers 53, 56, 59, 61, 64, and 67 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings such as accents and slurs. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The page is numbered '90' in the top left corner.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is organized into five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *fff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some handwritten annotations in red ink, including the word "rit" and a circled "8". The page concludes with a double bar line and a final cadence. At the bottom of the page, there is printed text: "EDITION NATIONALE" on the left, "M.S. 5065" in the center, and "Paris, Imp. Française de musique, XXX" on the right.

Anexo E. "La siete" de Mario Ruiz Armengol

La siete
(danza Cubana No. 7)

MARIO RUIZ ARMENGOL

Allegro molto ♩ = 126

f marcato

legato

mf

30

13

13

I II

non legato

f

16

16

19

19

22

meno *f*

22

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 13-15) shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 16-18) features a first ending (I) and a second ending (II) in the treble staff, with a 'non legato' instruction and a fortissimo (*f*) dynamic marking. The third system (measures 19-21) continues the melodic and bass lines with various articulations. The fourth system (measures 22-24) shows a change in dynamics to 'meno *f*' (moderato) and includes some chordal textures in the treble staff.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 25-27) includes first and second endings, with dynamics *mf* and *legato*. The second system (measures 28-30) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 31-33) also features first and second endings, with dynamics *non legato* and *p*, and a *Sw* (Sostenuto) pedal marking. The fourth system (measure 34) concludes the page with a *legato* instruction.

25 I II legato
mf

28

31 I II Sw
non legato legato
p

32

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 37, marked with a first ending bracket and an 8va dynamic. The second system starts at measure 40, also with an 8va dynamic. The third system starts at measure 43, featuring a first ending bracket, an 8va dynamic, and performance markings for 'loco' and 'legato' in the treble staff, and 'mf' in the bass staff. The fourth system starts at measure 46. The score concludes with a page number '3.' in the bottom right corner.

Musical score for piano, measures 49-58. The score is written in treble and bass clefs. Measures 49-51 show a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 52 features a first fingering (I) for the treble line. Measures 53-54 continue the melodic and harmonic development. Measures 55-57 show further melodic and harmonic progression. Measure 58 is marked *non legato*.

61 *f marcato*

Musical notation for measures 61-63. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 61 starts with a treble staff containing a half note chord (F#4, C#5) and a bass staff with a half note chord (F#2, C#3). Measures 62 and 63 continue with similar rhythmic patterns and chordal textures.

64

Musical notation for measures 64-66. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 64 starts with a treble staff containing a half note chord (F#4, C#5) and a bass staff with a half note chord (F#2, C#3). Measures 65 and 66 continue with similar rhythmic patterns and chordal textures.

67

Musical notation for measures 67-69. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 67 starts with a treble staff containing a half note chord (F#4, C#5) and a bass staff with a half note chord (F#2, C#3). Measures 68 and 69 continue with similar rhythmic patterns and chordal textures. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes of both staves.

Anexo F. Adaptación de la obra "Fairy Tale", para violín con acompañamiento de piano de Yiruma

FAIRY TALE

YIRUMA
HECHO POR
GERMAN DAVID FAJARDO

The image displays a musical score for the piece "Fairy Tale" by Yiruma, adapted for violin and piano. The score is presented on a single page with a light beige background. At the top center, the title "FAIRY TALE" is written in a bold, serif font. To the right of the title, the composer's name "YIRUMA" and the adapter's name "GERMAN DAVID FAJARDO" are listed. The score is organized into three systems. Each system consists of two staves: a Violin staff (labeled "Violin" or "Vln.") and a Piano staff (labeled "Piano" or "Pno."). The music is written in a 4/4 time signature and the key of B-flat major. The first system shows the initial measures, with the piano part starting with a melody and the violin part remaining silent. The second system introduces a first ending bracket, and the third system introduces a second ending bracket. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

2

FAIRY TALE

The image displays a musical score for a piece titled "FAIRY TALE". The score is arranged in three systems, each containing a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 12, the second at measure 16, and the third at measure 20. The Violin part features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, often with slurs. The Piano part provides accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. The overall mood is gentle and lyrical.

FAIRY TALE

3

24

Vln.

Pno.

28

Vln.

Pno.

32

Vln.

Pno.

4

FAIRY TALE

Vln. ³⁶

Pno. ³⁶

This system covers measures 36 to 39. The Violin part (Vln.) is mostly silent, with a few notes in measure 39. The Piano part (Pno.) features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Vln. ⁴⁰

Pno. ⁴⁰

This system covers measures 40 to 43. The Violin part (Vln.) begins with a melodic line in measure 40. The Piano part (Pno.) continues with its accompaniment, including some chordal textures.

Vln. ⁴⁴

Pno. ⁴⁴

This system covers measures 44 to 47. The Violin part (Vln.) has a more active melodic line. The Piano part (Pno.) provides a steady accompaniment with some harmonic changes.

FAIRY TALE

48

Vln.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 48 to 51. The Violin part (Vln.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The Piano part (Pno.) is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand (RH) has a few chords and rests, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

52

Vln.

Pno.

pc

Detailed description: This system covers measures 52 to 55. The Violin part (Vln.) continues with a melodic line, including a slur over measures 53 and 54. The Piano part (Pno.) shows the right hand (RH) with rests and the left hand (LH) with a steady eighth-note accompaniment. A handwritten annotation "*pc*" is present above the right hand in measure 55.

56

Vln.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 56 to 59. The Violin part (Vln.) features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part (Pno.) continues with the left hand (LH) accompaniment, while the right hand (RH) remains mostly at rest.

Vln. *61*

Pno. *61*

mf

Detailed description: This system contains measures 61 to 64. The Violin part (Vln.) is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dotted quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter note. The Piano part (Pno.) is written on a grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a dotted quarter note followed by eighth notes, while the left hand has a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the piano part in measure 63.

Vln. *65*

Pno. *65*

p

Detailed description: This system contains measures 65 to 69. The Violin part (Vln.) continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, ending with a half note. The Piano part (Pno.) features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the piano part in measure 68.

Vln. *70*

Pno. *70*

pp

Detailed description: This system contains measures 70 to 73. The Violin part (Vln.) has a long, sustained note in the first measure, followed by a quarter rest and a final note. The Piano part (Pno.) continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed above the piano part in measure 72.

Anexo G. "Variaciones sobre un tema ruso" de Anatoli Sergejewitsch Komarowski

130 Нотная библиотека

Хрестоматия для учащихся 3-4 классов

Variaciones sobre un tema ruso

33. Вариации
на тему русской народной песни «Пойду ль я, выйду ль я»
А. КОМАРОВСКИЙ
А. КОМАРОВСКИЙ

Тема

Moderato (Умеренно)

Вар. I

The first system of music consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The grand staff provides a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Вар. II

The second system, labeled 'Вар. II', features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff for piano accompaniment. The melodic line is characterized by a series of eighth notes with a slight upward inflection. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

The third system continues the musical piece with a treble clef staff and a grand staff. The melodic line in the treble staff includes accents and slurs over groups of notes. The piano accompaniment in the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Вар. III

The fourth system, labeled 'Вар. III', includes a treble clef staff and a grand staff. The tempo is marked 'Мено mosso (Чемного сдержаннее)' (Moderato). The melodic line in the treble staff features slurs and accents. The piano accompaniment in the grand staff includes chords and moving lines in both hands.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a melodic line of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in the same key and time, with a bass line of eighth notes and a treble line of chords and eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the piano part.

Вар. IV

The second system, labeled "Вар. IV", features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes some rests. The piano accompaniment is marked *Allegro (Скоро)* and features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands. Dynamic markings of *f* and *pp* are used throughout the system.

The third system continues the piano accompaniment from the previous system. It features a vocal line with a dynamic marking of *f* and a piano part with a dynamic marking of *p*. The piano part consists of chords and eighth notes.

Вар. V

p. *cresc.*
Allegro vivace (Еще скорее)
p. *cresc.*

f. *dim.* *rit.* *rit.*
dim.

Вар. VI

f. *f.*

f.

134
Вар. VII

Метелик Бибикова

Хорошо играть для детей, 3-4 голоса

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with notes and rests, marked with *mf* and *sf*. It includes dynamic markings *pizz.* and *arco*. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with *mf* and *sf* dynamics, and markings for *arco* and *pizz.*. The piano accompaniment in the lower staff provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

The third system shows a change in the upper staff's texture, with a melodic line marked *mf* and *p*. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a *poco a poco cresc.* marking. The piano accompaniment in the lower staff also includes a *poco a poco cresc.* marking.

poco a poco rit.

p *cresc.*
a tempo *accel.*

Prestissimo (Очень скоро)

sf *rit.* **Lento (Медленно)** *ff*

Anexo H. Trio VI, en si bemol mayor No. 254, de Wolfgang Amadeus Mozart (dos primeros movimientos)

3

Trio VI In B \flat Major [Köchel, No. 254]

W. A. Mozart
Edited by Joseph Adamowski

Allegro assai

Violin

Violoncello

Piano

Allegro assai (♩ = 108)

Copyright, 1920, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

This musical score consists of ten systems of staves. The first system has four staves with dynamic markings *fp*, *p*, *fp*, and *fp*. The second system has four staves with *fp*, *p*, *fp*, and *p*. The third system has four staves with *fp*, *fp*, *p*, and *p*. The fourth system has four staves with *fp*, *fp*, *p*, and *p*. The fifth system has two staves with *f* and *tr*. The sixth system has three staves with *f* and *C*. The seventh system has two staves with *p* and *tr*. The eighth system has two staves with *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-8) features a vocal line starting with a forte (*f*) dynamic, including trills (*tr*) in measures 7 and 8. The piano accompaniment also begins with *f*. The second system (measures 9-16) starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line includes a fermata over a whole note in measure 10 and a *cresc.* marking in measure 16. The piano accompaniment also includes a *cresc.* marking in measure 16. The score concludes with a trill in the vocal line and a piano (*p*) dynamic in the final measures.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *fp* and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamics *fp* and *fp*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *p* and a fermata over the final note. The lower staff contains a bass line.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics *p* and a fermata over the final note. The lower staff contains a bass line with dynamics *f* and *p*.

Musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features intricate textures, including sixteenth-note runs and chords. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *p dolce* (piano dolce). The vocal line includes a fermata over a note in measure 10. The score concludes with a final chord in measure 12.

This musical score is arranged in systems, each containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). There are also guitar-specific markings, including a 'G' (Guitar) and a 'p.' (pizzicato) marking. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values. A page number '171' is visible at the bottom right of the fourth system.

This page of musical notation contains several systems of staves. The first system consists of two staves with dynamics *p* and *f*. The second system has four staves, with dynamics *p* and *f* alternating. The third system has two staves with a dynamic *p* and a marking *H*. The fourth system has two staves with dynamics *p* and *f*, and markings *H* and *tr*. The fifth system has two staves with a dynamic *p*. The sixth system has two staves with a dynamic *p*. The seventh system has two staves with a dynamic *p*. The eighth system has two staves with a dynamic *p*. The page number 39520 is located at the bottom left.

Musical score for piano and voice, page 11. The score consists of eight systems of staves. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes dynamic markings *f* and *mp grazioso*. The third system has *p* and *fp* markings. The fourth system has *p* and *fp* markings. The fifth system has *p* and *fp* markings. The sixth system has *p* and *fp* markings. The seventh system has *p* and *fp* markings. The eighth system has *p* and *fp* markings. There are handwritten numbers 131 and 132 in the middle of the page.

32550

This musical score page contains measures 12 through 19. It is written for piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, cresc.), articulation (tr), and performance instructions (L). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with trills and slurs. The page ends with a double bar line at measure 19.

This page of musical notation contains eight systems of music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with some passages marked *fp* (fortissimo-piano). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like *tr* (trill) and *col* (colored). The page number 13 is located in the top right corner. At the bottom left, there is a small number 2-528.

Adagio
Poespressivo

Adagio (♩ = 80)
pp

f *p* *mf*

mf *p* *mf*

p *f*

mp *espressivo* *f* *tr*

p *f* *M*

p *f* *M* *p* *f*

This page of musical notation contains several systems of staves. The first system consists of two staves with a piano (*p*) dynamic marking. The second system also has two staves with a piano (*p*) dynamic. The third system features two staves with dynamics *f*, *mp*, and *espressivo*. The fourth system is more complex, with two staves and dynamics *p*, *f*, *pp*, and *tr*. The fifth system has two staves with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The sixth system consists of two staves with dynamics *mp* and *espressivo*. The seventh system has two staves with dynamics *mp*, *p*, and *fp*. The eighth system has two staves with dynamics *p* and *mp*. The page number 14 is printed at the bottom center, and the number 22528 is in the bottom left corner.

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a violin/viola part and a piano accompaniment. Dynamics include *fp* and *f*. The second system features a piano accompaniment with *p* dynamics and a violin/viola part with *mp dolce* and *tr* markings. The third system shows a violin/viola part with *mp dolce* and *pp* dynamics, and a piano accompaniment with *pp*. The fourth system includes a violin/viola part with *f* and *mp* dynamics, and a piano accompaniment with *mf* and *p*. The fifth system features a violin/viola part with *mf* and *p* dynamics, and a piano accompaniment with *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings.

38526

29

P
f *p*
p *f* *p* *f* *p*
f *mp* *espressivo* *pp*
p *f* *p* *f* *tr* *pp*
mp
mp *espressivo*
mp *fp*
p *mp*
39526 36

Anexo I. Cartas de validación de encuestas

Bucaramanga, 4 de abril de 2017

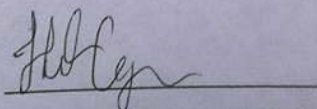
Señoras

**Evaluadoras del proyecto de grado del estudiante German David Fajardo
UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

Cordial saludo,

De manera atenta valido la encuesta hecha por el estudiante German David Fajardo de la carrera licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander, realizada con el fin de obtener una encuesta cualitativa de siete preguntas en donde cada una puede ser respondida con la calificación de uno a cinco, entendiéndose uno como "desacuerdo" y cinco como "muy de acuerdo" para ser usada en cada uno de sus recitales didácticos de su proyecto de grado.

Cordialmente,



Lic. HECTOR QUIROGA MATEUS

Bucaramanga, 4 de abril de 2017

Señoras

Evaluadoras del proyecto de grado del estudiante German David Fajardo
UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

Cordial saludo,

De manera atenta valido la encuesta hecha por el estudiante German David Fajardo de la carrera licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander, realizada con el fin de obtener una encuesta cualitativa de siete preguntas en donde cada una puede ser respondida con la calificación de uno a cinco, entendiéndose uno como "desacuerdo" y cinco como "muy de acuerdo" para ser usada en cada uno de sus recitales didácticos de su proyecto de grado.

Cordialmente,



Mag. CARLOS EDUARDO BASTO QUIJANO

Anexo J. video de soporte de los tres recitales didácticos de piano

- Recital didáctico de Bucaramanga: 0:0 min.
- Recital didáctico del Socorro: 53:03 min.
- Recital didáctico de San Gil: 1:47:35 min.

Anexo K. videos de todas las entrevistas

Compositor musical, Manuel Eduardo Mejía Serrano

- El Romanticismo: 0:0 min.
- Sobre Frédéric François Chopin 3:04 min
- El Clasicismo: 5:07 min.
- Sobre la danza cubana "la siete" de Mario Ruiz Armengol: 15:56 min.
- Opinión sobre las facetas pianísticas, solista, cuatro manos, música de cámara y acompañante: 24:17 min.
- La música de cámara: 24:09 min.
- La faceta piano acompañante: 27:50 min.
- Cantidad de ejecutantes en la música de cámara: 56:03 min.
- Lugares en donde se puede ejecutar la música de cámara: 37:15 min.
- Diferencia entre concierto y recital: 38:44 min.
- Sobre Wolfgang Amadeus Mozart: 47:27 min.
- ¿Cómo analizar las obras Musicales?: 54:05 min.
- Las transformaciones del piano: 56:38 min.

Compositor musical, Blas Emilio Atehortúa Amaya

- El Clasicismo: 0:0 min.
- El Romanticismo: 3:47 min.
- Los estudios de Frédéric François Chopin: 7:27 min.
- Sobre la danza cubana "La siete" de Mario Ruiz Armengol: 9:50 min.
- Sobre Igor Stravinsky: 12:37 min.
- La música de cámara: 13:59 min.
- Sobre Wolfgang Amadeus Mozart: 20:15 min.
- La faceta piano acompañante y música de cámara: 20:59 min.

- La faceta solista: 29:13 min.
- Recomendación sobre la comunicación al público asistente a los recitales didácticos: 32:54 min.

Pedagogo musical, Carlos Eduardo Basto Quijano

- El piano a cuatro manos: 0:0 min.
- Comentario sobre la Sonatina No. 1 Op. 163 de Antonio Diabelli: 1:57 min.
- Sobre Antonio Diabelli: 5:06 min.
- Comentario sobre "Five Easy Pieces" de Igor Stravinsky: 6:07 min.
- Opinión sobre el video "Technique doesn't exist Maria Joao Pires piano" de María Joao Pires, disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZliCPjPZyYE>: 12:37 min.
- El carácter de cada pieza de "Five Easy Pieces" de Igor Stravinsky: 16:59 min.

Maestro en música, Ludwing Gustavo Miranda Fernández

- El Clasicismo: 0.0 min.
- El Romanticismo: 3:53 min.
- Definiciones de las principales articulaciones para piano: 6:09 min.
- Sobre Antonio Diabelli: 17:07 min.
- Diferencia entre ejecutar e interpretar: 18:53 min.
- Sobre Frédéric François Chopin: 22:17 min.
- Sobre la danza cubana "La siete" de Mario Ruiz Armengol: 23:54 min.
- Sobre Wolfgang Amadeus Mozart: 24:13 min.
- La faceta piano acompañante: 28:20 min.
- La faceta solista: 37:06 min.
- La música de cámara: 38:36 min.
- El piano a cuatro manos: 40:10 min.
- Opinión de los audios de los dos primeros movimientos del trio VI, en si bemol mayor KV 254, de Wolfgang Amadeus Mozart: 43:0 min.
- Opinión del audio de las variaciones sobre un tema ruso de Anatoli Sergejewitsch Komarowski: 46:14 min.

- Opinión del audio de la adaptación “Fairy Tale” de Yiruma: 46:46min.

Instrumentista en piano, Jesús Moreno Castellanos

- Sobre el mecanismo del piano.

Pedagoga del piano, Natalia Avella Ramírez

- Opinión sobre el estudio Op. 25 N. 9 de Frédéric FranÇois Chopin: 0:0 min.
- Opinión sobre el estudio Op. 25 N. 12 de Frédéric FranÇois Chopin: 5:05 min.
- La música de cámara: 12:14 min.
- El piano a cuatro manos: 23:29 min.
- El piano acompañante: 26:05 min.
- Opinión sobre el video “Technique doesn't exist Maria Joao Pires piano” de María Joao Pires, disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZliCPjPZyYE>: 29: 58 min.
- La faceta solista: 34:50 min.
- Opinión sobre la adaptación Fairy tale de Yiruma: 35:50 min.

Licenciado en música, José Julián Santos Soto

- Comentario sobre Anatoli Sergejewitsch Komarowski y su obra variaciones sobre un tema ruso: 0:0 min
- Faceta solista: 6:17 min.

Anexo M. video publicitario.