

**RECITAL DE PIANO:
ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA SOBRE SEIS
ESTILOS MUSICALES**

ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ

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

2011

**RECITAL DE PIANO:
ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA SOBRE SEIS
ESTILOS MUSICALES**

ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ

Trabajo de grado como requisito para alcanzar el título de:

Licenciada en Música

Director:

JULIÁN ILLERA SARRIA

Profesor

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

2011

DEDICATORIA

La autora dedica la monografía a:

Dios, por todas las bendiciones recibidas en la construcción de este recital de piano.

Dilia Quiñonez y Fernando Buitrago, mis padres, por su amor y su apoyo.

Edna Rocío Buitrago y Julián Fernando Buitrago, mis hermanos, por su compañía y motivación.

Maestro Jairo Calderón Herrera, porque sus bellas enseñanzas me formaron como artista.

Los Estudiantes de Piano de los Cursos de Extensión, Escuela de música Cantovivo, Fundación Triquiñuela y Escuela Taller Musical Tocata, quienes dejaron bellas enseñanzas a través del compartir musical.

Mauricio Zapata Galvis, por su amor, su compañía y su bella generosidad.

AGRADECIMIENTOS

La autora expresa sus agradecimientos a:

Dios, por la luz a lo largo del camino.

Maestro Jairo Calderón, por su paciencia, compromiso, generosidad y confianza en mi formación como pianista.

Maestra Helena Acosta de Londoño, por todos sus valiosos aportes en la cátedra de historia de la música; por el apoyo en la realización del recital de grado y las recomendaciones sobre la presentación de la monografía.

Maestro Julián Illera Sarria, por la dirección del proyecto y sus aportes en las reflexiones.

Maestra Andrea Juliana Zambrano, por su colaboración en el diseño de las encuestas.

Maestra Olga Lucía Celis, por sus aportes en la consulta hecha a los estudiantes.

Maestro Carlos Eduardo Uribe, por sus consejos y enseñanzas sobre la presentación del informe final.

Maestro Mauricio Zapata Galvis, por sus recomendaciones en los análisis de las obras.

Las Doctoras Betsy Rodríguez, Laura Johana Gamboa y Diana Carolina Redondo, quienes me aportaron con sus indicaciones y enseñanzas en las fisioterapias.

Nohora Roballo, Luis Alvaro Mejía y todo el equipo de Dirección Cultural UIS, quienes apoyaron el desarrollo artístico de la autora.

La Casa del Libro Total; Festival Internacional de Piano; Club del Comercio de Bucaramanga, Escuela de Artes y Música de la Universidad Industrial de Santander y Facultad de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, quienes permitieron el desarrollo de los conciertos de difusión.

Cursos de Extensión de la Escuela de Artes y Música de la UIS; Escuela de música Cantovivo; Escuela taller musical Tocata y Fundación Triquiñuela, con quienes se compartieron puntos de vista y experiencias frente a la enseñanza aprendizaje de la música para piano, en niños, niñas, jóvenes y adultos.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	18
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	20
1.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	20
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	23
1.3 JUSTIFICACIÓN	24
1.4 NORMATIVIDAD	26
1.5 OBJETIVOS	28
2. MARCO DE REFERENCIA	29
2.1 ANTECEDENTES	29
2.2 PERSPECTIVA TEÓRICA	30
2.2.1 Técnica pianística	30
2.2.2 Escuelas de la técnica pianística.	31
2.2.3 Nacimiento de las grandes escuelas pianísticas.	32
3. RECITAL DE PIANO	36
3.1 IDEA INICIAL	36
3.2 SELECCIÓN DE OBRAS	36
3.3 CONSTRUCCIÓN DE OBRAS	37
3.4 ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA	38
3.5 ACONDICIONAMIENTO FÍSICO	54
3.6 CONCIERTOS DE DIFUSIÓN	66
3.7 SALA DE CONCIERTO	84
3.8 PIANO DE CONCIERTO	85

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	86
4.1 PRELUDIO Y FUGA No 21 EN SI BEMOL LIBRO I	86
4.2 SONATA PATÉTICA OP 13	96
4.3 BALADA OP. 47 EN LA BEMOL	127
4.4 PRELUDIO OCTAVO: LA FILLE AUX CHAVEUX DE LIN y ARABESCO EN MI MAYOR	145
4.5 LOS CINCO DEDOS	162
4.6 JOROPO DE CONCIERTO	180
4.7. VALSES Óp. 64 No. 1 y No. 2	197
5. CONTINUIDAD DEL PROYECTO	214
CONCLUSIONES	230
RECOMENDACIONES	232
BIBLIOGRAFÍA	234
ANEXOS	238

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura del Preludio en si bemol.	88
Tabla 2. Estructura de la Fuga a tres voces.	89
Tabla 3. Estructura primer movimiento de la Sonata Patética.	100
Tabla 4. Estructura del segundo movimiento de la Sonata Patética.	102
Tabla 5. Estructura del tercer movimiento de la Sonata Patética.	104
Tabla 6. Estructura de la Balada en la bemol.	130
Tabla 7. Estructura del Preludio “La fille aux cheveux de lin”.	148
Tabla 8. Estructura del Arabesco en Mi mayor.	152
Tabla 9. Estructura del Andantino.	162
Tabla 10. Estructura del Allegro.	164
Tabla 11. Estructura del Allegretto.	164
Tabla 12. Estructura del Larghetto.	165
Tabla 13. Estructura del Moderato.	166
Tabla 14. Estructura del Lento.	166
Tabla 15. Estructura del Vivo.	167
Tabla 16. Estructura del Pesante.	167
Tabla 17. Estructura del Joropo de Concierto.	183
Tabla 18. Estructura del Valse Óp. 64 No 1 en re bemol.	199
Tabla 19. Estructura del Valse Óp. 64 No 2 en do sostenido menor.	201
Tabla 20. Grupos pertenecientes a la población consultada.	215
Tabla 21. Grupos pertenecientes a la muestra escogida de la población.	216
Tabla 22. Datos de los estudiantes de Piano Principal.	220
Tabla 23. Datos de los estudiantes de Piano Complementario.	220

Tabla 24. Datos de los estudiantes de Piano de los Cursos de Extensión (jóvenes y adultos).	221
Tabla 25. Datos finales de la muestra escogida de la población.	222
Tabla 26. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano Principal.	222
Tabla 27. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano Complementario.	223
Tabla 28. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano de los Cursos de Extensión (jóvenes y adultos).	223
Tabla 29. Datos con las categorías finales de respuestas a la pregunta abierta en la muestra escogida de la población	224
Tabla 30. Resumen para la descripción y análisis de resultados	225

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Primer ejercicio estiramiento de dedos	55
Figura 2. Segundo ejercicio estiramiento de dedos	56
Figura 3. Primer ejercicio estiramiento de palmas de manos y muñecas	56
Figura 4. Segundo ejercicio de estiramiento palma de manos y muñecas	57
Figura 5. Tercer ejercicio de estiramiento palma de manos y muñecas	57
Figura 6. Primer ejercicio de estiramiento de ante-brazo	58
Figura 7. Segundo ejercicio de estiramiento de palma de manos y muñeca	58
Figura 8. Ejercicio de estiramiento de brazo	59
Figura 9. Primer ejercicio de estiramiento de brazo-antebrazo-mano	59
Figura 10. Segundo ejercicio de estiramiento de brazo-antebrazo-mano	60
Figura 11. Ejercicio de estiramiento de hombro	60
Figura 12. Primer ejercicio de estiramiento de brazo-hombro	61
Figura 13. Segundo ejercicio de estiramiento de brazo-hombro	61
Figura 14. Tercer ejercicio de estiramiento de brazo-hombro	62
Figura 15. Ejercicio de estiramiento hombro-brazo-antebrazo-mano	62
Figura 16. Primer ejercicio de estiramiento de columna cervical	63
Figura 17. Segundo ejercicio de estiramiento de columna cervical	63
Figura 18. Tercer ejercicio de estiramiento de columna cervical	64
Figura 19. Primer ejercicio de estiramiento de columna vertebral.	64
Figura 20. Segundo ejercicio de estiramiento de columna vertebral.	65
Figura 21. Recital de piano Casa del Libro Total	67
Figura 22. Recital de Piano en el II Encuentro de Solistas	70
Figura 23. Recital de piano Auditorio Luis A. Calvo	71

Figura 24. Recital de Piano sala Tobías Valenzuela del Club del Comercio	74
Figura 25. Recital de piano en la Maratón de Piano 2011	76
Figura 26. Recital de piano en la Rotonda del Colegio Normal Superior de Bucaramanga	78
Figura 27. Recital de piano Teatro Municipal Manuela Beltrán del Socorro	79
Figura 28. Recital de piano Auditorio de la Unidades Tecnológicas de Santander	80
Figura 29. Recital de piano Sala Múltiple del Banco de la República en Pereira	82
Figura 30. Recital de piano Teatro Colegio La merced	83

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Afiche Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009	239
Anexo B. Programación Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009	240
Anexo C. Publicidad del Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009, Vanguardia Liberal.	241
Anexo D. Publicidad y programa Recital de Piano UIS Málaga Septiembre 4 de 2009	242
Anexo E. Publicidad y programa del II Encuentro de Solistas marzo 9 de 2010	243
Anexo F. Boletería del Recital de Piano mayo 26 de 2010	244
Anexo G. Programa Recital de Piano Agosto 26 de 2010	245
Anexo H. Afiche del Recital de Piano Club del Comercio mayor 19 de 2011	246
Anexo I. Noticia y programa del Recital de Piano Club del Comercio mayo 19 de 2011	247
Anexo J. Publicación en la Revista del XXVIII Festival Internacional de Piano UIS 2011	248
Anexo K. Mención Honorífica obtenida en el XVI Concurso Nacional de Piano UIS 2011	249
Anexo L. Noticia del XVI Concurso Nacional de Piano UIS y del XXVIII Festival Internacional de Piano	250
Anexo M. Publicidad Recital de Piano UIS Socorro Agosto 23 de 2011	252
Anexo N. Certificación realización Recital de Piano Unidades Tecnológicas de Santander Agosto 25 de 2011	253

Anexo Ñ. Noticias del Recital de Piano Unidades Tecnológicas de Santander Agosto 25 de 2011	254
Anexo O. Programación Recital de Piano Banco de la República Pereira Septiembre 22 de 2011	255
Anexo P. Programación Semana Cultural, Recital de Piano Colegio La Merced	256
Anexo Q. Certificación Recital de Piano Colegio La merced	257
Anexo R. Carta de felicitación Recital de Piano Colegio La Merced	258
Anexo S. Certificación Recitales de Piano desarrollado en el Festival Internacional de Piano	259
Anexo T. Partitura Preludio y Fuga 21 de Johann Sebastian Bach	260
Anexo U. Partitura Sonata Patética op. 13 Ludwig Van Beethoven	264
Anexo V. Partitura Balada Óp. 47 de Fryderyk Chopin	284
Anexo W. Partituras Preludio 8 y Arabesco en mi mayor de Claude Debussy	296
Anexo X. Partitura Los Cinco Dedos de Igor Stravinsky	303
Anexo Y. Partitura Joropo de Moisés Moleiro	313
Anexo Z. Partituras Valses óp. 64 No 1 y No 2 Fryderyk Chopin	324
Anexo AA. Video del Concierto de Grado (Medio Magnético)	334

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DE PIANO: ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA SOBRE SEIS ESTILOS MUSICALES¹

AUTORA: BUITRAGO QUIÑONEZ, Andrea²

PALABRAS CLAVES: Piano, Estudios funcionales, Técnica pianística, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Stravinsky, Moleiro.

DESCRIPCIÓN

Este trabajo de grado está construido bajo las experiencias alcanzadas en el proceso de realización del Recital de grado de un estudiante de piano y aborda como tema central los estudios funcionales de la técnica pianística que se aplicaron para el desarrollo de las obras dentro de seis estilos musicales, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, el Impresionismo, la Música Moderna y el Nacionalismo, entendidos en el lenguaje propio del pianista. Estos estudios funcionales son herramientas que apoyan y motivan tanto el trabajo de los estudiantes de la carrera de Licenciatura en Música como el de los estudiantes de piano de los Cursos de Extensión.

Así mismo, se intenta por medio de ésta monografía rescatar toda la herencia musical que se ha recibido de la escuela del maestro Jairo Calderón Herrera, con el ánimo de ofrecer a un número considerable de estudiantes del instrumento (que está creciendo en la escuela de música de la universidad y en la ciudad) un modelo de estudio honesto, coherente y eficaz, sobre la música para piano.

También, se espera generar espacios para la reflexión y la libre expresión de opiniones en los estudiantes de la Licenciatura en Música, mostrándoles desde una experiencia particular todo el proceso de elaboración de una filosofía de estudio, a través de las ideas expuestas en este material escrito, que son el resultado del estudio durante seis años, como estudiante en la carrera de Licenciatura en Música y cuatro años de trabajo como profesora estudiante en diferentes instituciones musicales de la ciudad y los cursos de extensión de la Escuela de Artes-Música de la UIS.

¹ Trabajo de grado.

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Director: Julián Illera Sarria.

SUMMARY

TITLE: PIANO RECITAL: EFFICIENT STUDIES OF THE PIANO TECHNIQUE ON SIX MUSICAL STYLES³.

AUTHOR: BUITRAGO QUIÑONEZ, Andrea⁴

KEY WORDS: Piano, Efficient studies, Piano technique, musical styles, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Stravinsky and Moleiro.

DESCRIPTION

The degree work is made on the experiences gained in the process of building a concert-grade piano student and addresses the central theme of efficient studies of piano technique is applied for the development of the works within six musical styles , baroque, classicism, romanticism, impressionism, modern music and nationalism, understood in the pianist's own language. These efficient studies are tools that support and motivate the work of students in Bachelor of Music and piano students of extension courses.

Likewise, attempts by the paper salvage all musical heritages that have been received from the school of Master Jairo Herrera Calderon, with the aim of offering a significant number of students of the instrument (which is growing in the university and the city) an honest, consistent and effective study model in the music for piano.

Also expected to create spaces for reflection and free expression of opinions among students in the Bachelor of Music, shown from a particular experience throughout the process of developing a philosophy of study, through the ideas in written materials , which are the product of work done in studying piano for six years as a student in the Bachelor of Music career and four years as a student teacher at various musical institutions of the city and extension courses at the School of Arts-Music of the UIS.

³ Degree Work.

⁴ Faculty of Human Sciences. Arts School. Degree in music. Director: Julian Illera Sarria.

INTRODUCCIÓN

En la presente monografía se expone el proceso desarrollado en la construcción del Recital de Piano como trabajo de grado para alcanzar el título de Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander y cuyo tema central es la formulación de una herramienta de estudio que se titula: “Estudios Funcionales de la Técnica Pianística”, aplicada en seis corrientes o estilos musicales comprendidos en la cultura pianística.

El contenido se ha organizado en cinco capítulos, el primero menciona el problema que dio origen a esta investigación, su justificación, la normatividad a la que se ajusta, el objetivo general y los objetivos específicos esbozados en el anteproyecto.

En el segundo capítulo, que es el marco teórico o de referencia, se consignan conceptos básicos sobre la técnica, las escuelas pianísticas y los principales métodos de estudio de la técnica.

El tercer capítulo, es el núcleo de la monografía, en donde se presentan todos los aspectos que se desarrollaron en el proceso de preparación del Recital de Grado, como: la idea inicial, la selección y construcción de las obras, los estudios funcionales aplicados, el acondicionamiento físico realizado y los recitales de difusión previos al recital final, así como también, aspectos para su sustentación, el auditorio y el piano de concierto.

El cuarto capítulo, se fundamenta en el análisis de cada obra escogida con respecto a los estilos musicales de estudio, desde tres componentes o aspectos de reflexión: el musical, el técnico y el interpretativo. Se consideró necesario dar mayor importancia al análisis de tipo musical y técnico por cuanto tenía más relación con el enfoque del proyecto y la parte interpretativa se abordó de manera muy general, pues no es tema de estudio de esta monografía.

También, se utilizaron ediciones digitales de las obras algunas conseguidas en línea y otras escaneadas, para escribir sobre ellas los análisis musicales, pues ofrecen mayor espaciado lo que facilita dicha escritura. Las ediciones de las obras utilizadas para su estudio técnico se anexan al final del trabajo.

En el quinto capítulo, se expone el desarrollo de una iniciativa para conocer la realidad directa del estudiante de piano principal y complementario de la carrera, así como el estudiante (joven o adulto) de los cursos de extensión, a través de la implementación de una encuesta, que además buscaba generar reflexión y conciencia sobre la temática abordada, cómo recursos para dar solución de continuidad al proyecto.

Se espera que este trabajo de grado alcance los objetivos propuestos y que ante todo sea un material muy útil para los futuros estudiantes de piano de la comunidad universitaria.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La presentación en público desde sus orígenes refleja el deseo inicial del artista, de mostrar las cualidades tímbricas del piano, que con el devenir de los años, logró instaurarse en el gusto del oyente y desplazó a su antecesor, el clavecín, y fue ésta la herencia de una tradición de artistas que sublimaron el arte del piano, a través de la formación de públicos y aprendices de una generación a otra hasta nuestros días, en donde aún se conserva este maravilloso legado artístico del recitalista y ha sido el principal motivo de este trabajo de grado.

El recital de piano surge gracias al trabajo de los músicos románticos que se dedicaron en su mayor parte, exclusivamente al piano, tal es el caso de artistas como Beethoven, Chopin, Liszt y Clara Schumann entre otros, todos con diversas maneras de mostrar esta faceta del pianista, de acuerdo a sus intereses musicales.

Beethoven, fue el primer pianista que dominó a su público de forma arrolladora. Los introducía en un mundo de una intensidad emocional y una audacia espiritual sin precedentes. En el caso particular de sus incomparables improvisaciones, el público no sólo se conmovía hasta las lágrimas sino que estallaba en sollozos convulsivos. Con un coraje brutal desgarró las cortinas de la intimidad, desnudando las realidades de la existencia⁵.

Chopin fue uno de los pianistas más grandes de la historia, pero ofreció muy pocos conciertos durante su vida, y fue principalmente un pianista que prefería el ambiente íntimo de salón⁶. Con el más encantador deseo por revelar las

⁵ SIEPMANN, Jeremy. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ma non troppo, 2003. p. 190

⁶ SCHONBERG, H. Los Grandes Compositores. La vida de los músicos más importantes de la historia. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007. P 228.

intimidades del ser en su música, en sus conciertos alternaba con artistas locales, cantantes y otros músicos, para un público pequeño y exclusivo.

En una edad temprana de su vida aprendió que nunca debía tocar en las salas grandes y su última aparición pública fue cuando tenía veintiséis años. El resto de su vida, ofreció sólo tres recitales más, que fueron semiprivados, en el salón del fabricante de pianos Pleyel, ante un público cuidadosamente seleccionado que nunca sobrepasó las 300 personas⁷.

Fue Liszt, más que ningún otro, quien estableció el modelo que rige la vida de los concertistas hasta hoy. A él se le debe la idea de los recitales de solistas y la invención de su curioso nombre: recital. ¿Cómo es posible recitar con el piano? Ésa era la pregunta que se hacía la gente. Fue el primero en tocar de memoria un programa completo, en abarcar todo el material para teclado conocido hasta entonces, en colocar el piano en los ángulos rectos del escenario, de modo que al abrir la tapa el sonido se proyectara hacia la audiencia. También fue el primero que tocó para un público de más de tres mil personas⁸.

Clara Schumann, aparte de la calidad de su interpretación y de la favorable acogida de la crítica, fue histórico su debut en Viena en 1837, a los diecinueve años. Era la primera vez en la historia que alguien que no fuese Beethoven interpretaba las sonatas de este autor ante el público vienés. Habían transcurrido diez años completos desde la muerte del compositor. Clara Schumann no tocó una sonata sino tres: La Tempestad, la sonata Claro de luna y la Appassionata⁹.

Fue la primera mujer con una carrera de pianista internacional y más que Liszt, fue ella quien abrió el camino para la consolidación de los recitales de solistas. Fue admirada por sus interpretaciones de Bach, Beethoven, Schumann y por supuesto de Brahms. Pero no fue menos sobresaliente cuando tocaba la música de Chopin,

⁷ *Ibíd.*, p. 228.

⁸ SIEPMANN, Jeremy. *El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Barcelona: Ma non troppo, 2003. p. 249.

⁹ *Ibíd.*, p. 279

quien diría de ella: “Es la única pianista alemana que sabe cómo interpretar mi música”¹⁰.

Otro detalle que cabe destacar es que Clara Schumann fue también, una de las primeras intérpretes que tocaron de memoria, hecho considerado entonces como una enorme falta de respeto hacia los maestros¹¹.

Estos sucesos permitieron el avance de la práctica en público en la faceta del solista y son el modelo en el presente, en donde aún se observa a nivel mundial una fuerte intención de jóvenes artistas por continuar el legado de estos cuatro grandes intérpretes que fueron los más representativos de la historia del piano.

Cabe resaltar que con la formación de nuevos músicos surgieron figuras estupendas en la interpretación del instrumento tal es el caso de Alfred Cortot, Vladimir Horowitz, Artur Schnabel, Claudio Arrau, Wilhelm Kempff, Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould, Mauricio Pollini, Daniel Barenboim, Martha Argerich, entre otros que no se alcanzaría a mencionar, y que en la suma han aportado al desarrollo intelectual de esta práctica artística, con sus estudios y profundizaciones sobre las magníficas obras de los grandes compositores.

Actualmente en Colombia, las escuelas de piano de las universidades y los conservatorios están fortaleciendo cada vez más esta práctica. En el caso particular de Bucaramanga, desde la década de los sesenta no se había vuelto a ver la proyección de pianistas en la faceta del solitario, desde la participación de artistas como el maestro Jairo Calderón Herrera, Marcela García, Hortensia Galvis, Ruth Marulanda Salazar, entre otros.

La Universidad Industrial de Santander y la Universidad Autónoma de Bucaramanga, son las únicas instituciones con carreras musicales en la ciudad, que trabajan para motivar y desarrollar las potencialidades de sus estudiantes en

¹⁰ SIEPMANN, Jeremy. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ma non troppo, 2003. p. 279

¹¹ *Ibíd.*, p. 280.

su actuación como solistas. A pesar de sus buenos esfuerzos y de los aportes que proporcionan las instituciones culturales de la ciudad, es evidente la falta de un verdadero entusiasmo y dedicación de los estudiantes frente a este tema.

Lo anterior, ha sido la principal motivación de este proyecto, cuyo propósito es demostrar la validez de esta actividad musical, pues se considera que es una de las mejores opciones y la máxima aspiración de un estudioso del piano y está lejos de ser reservada a quienes tienen grandes recursos económicos o categorías sociales. Su principal exigencia es la gran responsabilidad, compromiso y necesaria sensibilidad artística, ya que sus altas expectativas demandan un trabajo reflexivo y constante de muchas horas, días y años de estudio consagrado.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

A través de las experiencias adquiridas durante la carrera de Licenciatura en música y como profesora de piano de los Cursos de Extensión de la UIS y de otras instituciones, la autora del proyecto ha observado que la práctica del recital de piano en los estudiantes está reducida sólo a un examen final o a un concierto compartido de estudiantes, pero no se aborda como en su origen, en el cual, el artista se enfrentaba sólo con su arte y su instrumento al ojo y al oído crítico del público.

Esto se debe a la falta de motivación que hay en los estudiantes por generar, mantener e impulsar esta práctica y en la mayoría de los casos, al desconocimiento de un método de estudio eficiente, para el desarrollo de la música para piano con miras a la puesta en escena.

En atención a este hecho, surge el tema problema de éste trabajo de grado a través de la pregunta, ***¿Qué proceso y qué herramientas se deben seguir y aplicar respectivamente para impulsar la construcción de las obras de un recital de piano solista?***

1.3 JUSTIFICACIÓN

Las ideas revolucionarias en cada período de la historia musical, generaron puntos de vista y actitudes nuevas en relación a los usos adoptados por los mismos músicos y fueron específicamente algunos pensamientos sobresalientes los que propiciaron cambios importantes.

A medida que se yuxtaponían pensamientos autónomos a las manifestaciones arraigadas, se abría una brecha que al final desembocaba en la construcción de un nuevo camino, es así como aparece cada estilo o tendencia musical. El barroco, el clasicismo, el romanticismo, el impresionismo, la música moderna y el nacionalismo, conjugaron totalmente este principio. Cada uno en orden de aparición confrontaba las características del estilo anterior, pero ineluctablemente podían desprenderse uno del otro, porque lo hecho en el pasado era la piedra o cimiento para la construcción futura.

De esta manera, hoy no se ve un romanticismo que no tenga las bases de la armonía del barroco; o un impresionismo, sin que los románticos no se hubieran cuestionado sobre las falsas relaciones dentro de la tonalidad y mucho menos, un nacionalismo sin la consideración del sentimiento popular que fue legado del pensamiento romántico.

Así mismo, es evidente que se ha generado una evolución musical a través de la aparición de estas corrientes, pero ésta ha sido efectiva, no porque la música necesitara avanzar, sino por el surgimiento de ideas diferentes, de puntos de vista cambiantes de acuerdo con los contextos socioculturales, con actitudes creativas dentro de las personalidades de los grandes compositores, pues al fin y al cabo, son ellos los artífices de todas estas manifestaciones y quienes han marcado con sus acciones los cambios en la cultura musical.

Este proyecto de grado, que tiene por objetivo desarrollar un recital de piano solista, surge gracias a un gusto particular de la autora por la muestra artística en

solitario, pues este es para un músico “el momento en el que brotan las verdades del estudio”, además, busca construir un criterio personalizado de acuerdo al estudio de la música del recital, sujeta a diversos parámetros musicales, que con el devenir de la historia, actualmente entendemos como corrientes, tendencias o estilos musicales.

Para ello, fueron seleccionados seis estilos musicales (barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo, música moderna y nacionalismo), entendidos en el lenguaje propio del pianista, que surgieron gracias al trabajo revolucionario en las obras musicales de los más notables compositores estudiados en la carrera de la Licenciatura en Música (Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Stravinsky, Moleiro).

Se considera que cada obra escogida, es una fuente directa y representativa de los principios de cada estilo y para efectos de su estudio, se aborda el aporte musical y las herramientas que pueden emplearse para el desarrollo de la técnica pianística, aspectos fundamentados dentro de los análisis que se hacen a las obras de la presente monografía.

Además, con esta monografía y la puesta en escena del recital se intenta apoyar al estudiante interesado en la participación artística como solista, mostrándole a través del análisis de las experiencias alcanzadas previamente a éste recital de grado, qué proceso se puede seguir y qué tipo de herramientas de estudio se pueden aplicar para construir las obras de un recital.

Estas herramientas están enfocadas exclusivamente al desarrollo de la técnica pianística, pues a través de su desarrollo consciente, reflexivo e interno es posible lograr óptimos resultados al hacer música desde el piano.

El pianista Argentino Daniel Barenboim, cita al respecto: Si la música puede definirse como sonido unido al pensamiento, ninguno de estos mecanismos [emoción, volumen, calidad del sonido, articulación] puede aplicarse caprichosamente; toda técnica debe servir el propósito más alto de la expresión de la música, y el intérprete debe ser el maestro que coordina estos elementos,

conectándolos constantemente, impidiendo que ningún elemento sea independiente de otro¹².

Por tanto, es importante atender con mayor dedicación al estudio de la técnica y más en el proceso formativo de un estudiante de piano en pregrado.

Más adelante, por medio de la comprensión de estos aspectos fundamentales, será posible contemplar el desarrollo de la interpretación musical dentro del recital de piano, que seguramente será motivo para un nuevo estudio.

Por otra parte, el interés de esta monografía de análisis de experiencias, no es definir el producto de estos seis años de estudio en la Licenciatura en música, como un hecho que integre todo lo que un pianista debe alcanzar, sino orientar y motivar a través de este modelo, el trabajo del estudiante para que adopte un papel reflexivo y consciente en su práctica con miras al desarrollo de la integralidad, aspecto que es el cúmulo de un amplio bagaje en la formación musical y artística.

Este proyecto es entonces, el comienzo de la construcción de un óptimo proceso formativo que se enriquece constantemente en la búsqueda de la integralidad, a través de la comprensión de un variado abanico de posibilidades musicales, que hacen más competente a un músico que quiere desempeñarse no sólo como artista, sino como maestro.

1.4 NORMATIVIDAD

En el Título V, Capítulo IX, artículos 111 a 135, modificado por el Acuerdo del Consejo Superior No 004 de febrero 12 de 2007, por el cual se establecen nuevas modalidades y reglamentación para la realización de Trabajos de Grados en la Universidad Industrial de Santander, se especifica que:

¹² BARENBOIM, Daniel. El sonido es vida. El poder de la música. Bogotá: Grupo Editorial Norma para América Latina, 2008. P. 26

El Trabajo de Creación Artística es una experiencia académica desarrollada por estudiantes del área artística, que les permite expresar sus habilidades y talentos mediante un lenguaje personal a partir del cual generan su propia obra y la presentan al público. El trabajo implica asimismo, la responsabilidad profesional del proceso de exhibición o socialización en relación consigo mismo, con el espacio y la sociedad; demostrando además, sus capacidades argumentativas y conceptuales frente a su obra y el contexto artístico en general.

En Capítulo II “De los Deberes” en el Reglamento de Pregrado de la Universidad Industrial de Santander, artículo 151, se establece como deberes de los estudiantes:

- Contribuir al uso apropiado y responsable de los medios de comunicación universitaria.
- Colaborar en el desarrollo del proceso, enseñanza-aprendizaje de la Universidad.
- Colaborar con la Universidad en la solución de problemas de la Comunidad Universitaria.

La Declaración Universal de Los Derechos Humanos establece que:

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

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

1.5 OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital de piano solista sobre los seis estilos musicales más destacados en la evolución de la música para piano. Estos son: El barroco como una herencia de la literatura dedicada al clavecín, el clasicismo, el romanticismo, el impresionismo, la música moderna y el nacionalismo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Sintetizar de manera clara conceptos teóricos básicos como: qué es la técnica, qué es una escuela pianística, cuáles fueron las primeras escuelas pianísticas y cuáles son los principales métodos de estudio de la técnica que existen.
2. Establecer concretamente en la monografía, el proceso desarrollado para lograr éste recital de piano solista, así como las herramientas didácticas empleadas, para lograr un estudio coherente de la técnica sobre las obras del recital de piano.
3. Analizar las obras musicales del recital de grado de forma sucinta abarcando el aspecto musical, técnico e interpretativo.
4. Dar solución de continuidad al trabajo de grado con respecto a la realidad presente en los estudiantes de la Licenciatura en Música de la UIS.

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 ANTECEDENTES

De acuerdo con la consulta realizada en diversas fuentes sobre el tema de ésta monografía, se escogieron los siguientes autores para la organización de la perspectiva teórica, porque sus propuestas abordan aspectos propios del estudio de la técnica pianística, cuyo fundamento es la base para la organización de este Recital de piano solista.

El libro “Fundamentos del Estudio del Piano” de Chuan Chuang, establece con mucha claridad sus reflexiones sobre lo que es la Técnica Pianística y la conexión entre Técnica y Música, aspectos que han sido tratados por todas las escuelas pianísticas, pero nunca antes con tanta elocuencia sobre el trabajo que implica el desarrollo y estudio de la técnica, entendiendo estos conceptos desde un punto de vista más integral con la actividad musical.

Ahora bien, el artículo “Teoría y Práctica de la Ejecución Pianística” de Antonio Narejos, define las escuelas de la técnica pianística más conocidas, así como los métodos y elementos de estudio de la técnica pianística, describiendo las particularidades de cada aspecto. De la misma manera Leimer y Giesecking complementan desde su libro “Rítmica, Dinámica, Pedal y otros problemas de la ejecución pianística” sus métodos de estudio de la técnica. Chuan también plantea un método mucho más incluyente de aspectos que por lo general, no se tienen muy presente en el estudio y que ciertamente dejan en el estudiante mayor eficiencia en el trabajo.

Finalmente, los artículos “El piano y las distintas escuelas de interpretación” escrito por Leiter y “Las Escuelas Pianísticas de Interpretación en la actualidad” escrito por Daniel Mateos Moreno, exponen sobre los fundadores, generaciones y los fundamentos de las grandes escuelas pianísticas conocidas en la historia.

2.2 PERSPECTIVA TEÓRICA

2.2.1 Técnica pianística

Se piensa que no cualquier persona puede aprender a tocar bien el piano, pues para ello hay que nacer con las condiciones especiales, con el talento o con las habilidades innatas para tocar, como: mover con agilidad los dedos, producir sonoridades con mucho peso, tocar a primera vista, tocar con manos simultáneas, entre otras y ante esto, una persona del común no tendría posibilidades en la práctica instrumental.

El estudio de la técnica pianística es una manera adecuada para lograr habilidades que permitan tocar conscientemente el piano y es un proceso que toda persona puede desarrollar.

Adquirir la técnica es en su mayor parte un proceso de desarrollo neuro/cerebral, no el desarrollo de los músculos que mueven los dedos o de su fuerza¹³.

Esto significa que la técnica en el piano no se reduce sólo a la destreza física, es por tanto un agregado de muchas habilidades, que conjugadas permiten que el pianista tenga dominio y control sobre lo que toca en el instrumento, dichas habilidades son entre muchas: el saberse escuchar, el reproducir sus pensamientos con equilibrio, el ser consciente de lo que toca y el manejar los movimientos corporales necesarios para la ejecución de los elementos musicales (escalas, acordes, notas dobles, arpeggios, adornos, etc)

De manera que, para lograr la técnica en el piano o estas habilidades mencionadas, se debe apartar la idea de que únicamente este trabajo es posible a través de la práctica habitual de ejercicios mecánicos, que en la mayoría de los

¹³ CHUANG, Chuan. Fundamentos del Estudio del Piano. [s.l.], [s.n] 2002. P. 10.

casos se orientan al estudio de la fuerza, la velocidad y el sonido, y se dejan de lado elementos que son sumamente importantes en el quehacer musical como, el control, la medida y el balance, aspectos poco estudiados que hacen parte del buen tocar.

También, es necesario comprender que la técnica y la música están completamente relacionadas, pues sin técnica no se puede hacer música, y si no hay música para qué se estudia la técnica, de esta manera, es muy elocuente trabajar la técnica sobre la música que se intenta tocar, pues esto garantiza que el aprendizaje tarde menos, al trabajar directamente sobre la fuente, si se realizan estudios efectivos para vencer las dificultades que se presenten en el desarrollo de las habilidades.

2.2.2 Escuelas de la técnica pianística.

Un método tiene suficiente poder como para aglutinar a su alrededor un gran número de seguidores, dando lugar a lo que ha dado en llamarse una “escuela”. Por escuela entendemos una “comunidad pianística” cuyos miembros comparten ciertos usos, procedimientos o simplemente una determinada actitud hacia la ejecución pianística. Estos aspectos se reúnen en torno a un núcleo central y representan las verdaderas señas de identidad de una escuela. Como tal núcleo central puede ser considerada la “imagen estética” en el método de E. Neuhaus, el “peso del brazo” en el de L. Deppe, “la silla baja” como paradigma de la pedagogía de E. Del Pueyo, la “tracción braquial” como fundamento de la ejecución para B. Ott, etc¹⁴.

Los seguidores de una escuela determinada asumen su modelo característico, cuyos supuestos no pueden rechazar o negar. Al menos durante el período de aprendizaje se encuentran estrechamente ligados a él, aunque posteriormente cada epígono desarrolle su propia vía personal¹⁵.

Es frecuente que una escuela se asocie a un determinado maestro y a la tradición pedagógica que éste inaugura, como también a la actividad generada en algún centro de enseñanza que se haya constituido en foco de atención durante algún tiempo¹⁶.

¹⁴ NAREJOS, A. Teoría y práctica de la ejecución pianística. [En línea] LEEME, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. Publicado en Tossal, vol. 2-3, (1993-1994) Universidad de Alicante. P. 5.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 5

¹⁶ *Ibíd.*, p. 5

2.2.3 Nacimiento de las grandes escuelas pianísticas.

Las primeras escuelas pianísticas se remontan a los tiempos de Bach, Mozart y Clementi, pero es en el siglo diecinueve donde aparecen las escuelas pianísticas consagradas, gracias a la figura de Franz Liszt, quien junto con Theodor Leschetitzky, fomentaron en sus discípulos el estudio del arte del piano.

Haciendo un barrido histórico de las grandes escuelas, con sus maestros y estudiantes, se pueden mencionar:

- **La Escuela Lisztiana:** sus pianistas más destacados fueron Carl Tausig, Eugen D'Albert, Moritz Rosenthal. Como segunda generación, se encuentran Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Edwin Fischer, Ernő Dohnányi, Wilhelm Backhaus y, más tardíamente, Wilhelm Kempff y Edwin Fischer de quien derivan Paul Badura-Skoda, Jorg Demus, Alfred Brendel y Daniel Barenboim, y de Ernő Dohnányi, de quien derivan Mischa Levitzki, Geza Anda y Georg Cziffra.
- **La Moderna Escuela Rusa:** Cuyo maestro fue Anton Rubinstein y sus alumnos Emil Sauer y Alexander Siloti.
- **La Escuela Rusa Independiente:** Parte de Félix Blumenfeld, cuyos principales discípulos fueron Vladimir Horowitz y Heinrich Neuhaus, de éste último se derivan Neuhaus, Sviatoslav Richter, Emil Gilels y Radu Lupu.
- **La Escuela de Theodor Leschetitzky:** la primera generación de sus discípulos contó con Vasili Safonov, Jan Paderewski, Artur Schnabel, Benno Moisewitsch, Myeczyslaw Horszowski y Alexander Brailowski.

- **La Escuela Centroeuropea:** Nace con Artur Schnabel de la cual se destacan Lili Kraus, Adrian Aeschbacher (El pianista “oficial” del III Reich), Clifford Curzon y Rudolf Fiskurny.
- **La Escuela norteamericana:** Se origina con Vasili Safonov y la constituye el canadiense Glenn Gould, Byron Janis, John Browning, Van Cliburn y Andre Watts.
- **La Escuela Francesa:** Arranca con las figuras del profesor Antoine François Marmontel (Que tuvo como alumnos a Debussy, Fauré y Ravel) y George Matthias (Alumno predilecto de Chopin y del que derivó Nikita Magaloff y, a través de él, Martha Argerich).
- **La Escuela de Marmontel:** Se derivan cuatro generaciones de pianistas franceses. La primera por Marguerite Long, de la provienen Philippe Entremont, Gérard Tacchino y Bruno Leonardo Gelber; de la segunda generación de Marguerite Long y muy interconectada con otras ramas derivadas de Marmontel, surgen Alfred Cortot, Lazare-Lévy, Yves Nat y Robert Casadesus; en la tercera generación, por parte de Alfred Cortot, sobresalen Vlado Perlemuter, Dinu Lipatti, Samson François, Karl Engel (Maestro de Maria Joao Pires) y Dino Ciani. Por parte de Lazare-Lévy, Clara Haskil, Monique Haas e Yvonne Loriod (Esposa de Olivier Messiaen). De Yves Nat, Pierre Sancan y el español Juan Padrosa, dentro de la cuarta generación, como discípulos de Pierre Sancan podemos señalar a Jean-Bernard Pommier, Jean-Philippe Collard y Michel Béroff.
- **La Escuela Inglesa, La Escuela Italiana y la Escuela Polaca:** En Inglaterra representada por Myra Hess y en Italia por Alfredo Casella de

quien derivan Arturo Benedetti-Michelangeli y Maurizio Pollini) y en Polonia a Jan Ekier, de quien proviene Krystian Zimerman.

2. Métodos y elementos de estudio de la técnica pianística.

Se puede definir la idea de método como un conjunto de procedimientos orientados a tratar los problemas de la ejecución pianística. La finalidad principal de un método es su aplicación a la enseñanza, proponiendo normas estables de actuación que aportan soluciones cuya eficacia ha sido convalidada por algún pianista. El objetivo de estas normas consiste en eliminar o al menos reducir la intervención del azar ante cada nueva situación y el esfuerzo empleado por el alumno en superarla¹⁷.

Existen varias clases de métodos en el estudio de la técnica pianística, a continuación se citan tres de las más conocidas:

- La propuesta de E. Neuhaus que recoge los supuestos tenidos en cuenta por la mayoría de métodos, el estudio de: Una sola nota, Cinco dedos (de dos a cinco notas sin cambio de posición); Escalas (paso del pulgar); Arpeggios (acordes desplegados); Notas dobles (de la segunda a la décima); Acordes (tres o más notas a la vez); Saltos; Polifonía. Se trata de una sencilla ordenación cuyos elementos se hallan vinculados entre sí por una relación que procede de lo simple a lo complejo, aunque el criterio utilizado no sea del todo uniforme¹⁸.
- La propuesta de R. M. Breithaupt en “la Técnica natural del piano” se ciñe a un conjunto de elementos determinados (los tipos de ataque) y realiza su ordenación respecto a una propiedad concreta (la utilización del peso). Lejos aún de tratarse de una clasificación sistemática, posee no obstante un mayor alcance que la de Neuhaus, puesto que establece relaciones más sutiles entre sus elementos¹⁹.
- Eugen Tetzl trata en su libro “El problema de la “técnica moderna del piano” de las posibilidades fisiológicas de toque, en forma tal que conserva de los antiguos puntos de vista aquellos que son útiles, y excluye, de los modernos aquellos que exceden sus objetivos. Tetzl da como posibilidades de toque las siguientes: la caída libre; lanzamiento, golpe, balanceo; rotación y toque por presión. La caída libre, el lanzamiento, el golpe, el balanceo, y en parte la rotación, son géneros de toque en los cuales los dedos se ciernen sobre

¹⁷ NAREJOS, A. Teoría y práctica de la ejecución pianística. [En línea] LEEME, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. Publicado en Tossal, vol. 2-3, (1993-1994) Universidad de Alicante. P 3.

¹⁸ *Ibíd.*, p, 3 y 4.

¹⁹ *Ibíd.*, p 4.

las teclas, en tanto que el toque por presión está ya en contacto con las teclas antes de entrar en acción²⁰.

- Leimer y Giesecking adoptan el método del anterior profesor, agregando a la perspectiva, los siguientes aspectos de estudio: las generalidades sobre el aprovechamiento de los géneros de toque; la postura al ejecutar; el ligado; non legato, Portamento, Staccato; el empleo de los géneros de toque en los ejercicios técnicos; octavas, sextas, terceras, acordes y el toque en la ejecución polifónica y en pasajes fraseados
- En el libro “Fundamentos del Estudio del Piano” edición de Chuan C. Chang, en su segundo capítulo “Procedimientos Básicos para Estudiar el Piano”, se exponen algunos temas de los pedagogos citados anteriormente, y a su vez añade consejos, advertencias de estudio y temas que no han sido tenidos en cuenta en estudios anteriores, que hacen parte del desarrollo de la técnica pianística. Estos aspectos son: la rutina de estudio; posiciones de los dedos; altura del Banco y Distancia al piano; comenzando una obra: Audición y Análisis; estudia las secciones más difíciles primero; estudio por segmentos (compás por compás); estudio con manos separadas; la regla de continuidad; el ataque del acorde; caída libre, estudio de acordes y relajación; grupos paralelos; aprendizaje, memorización y ejecución mental; velocidad, elección de la velocidad de estudio; cómo relajarse; mejora Post-estudio; peligros de la Ejecución Lenta; importancia de la Ejecución lenta; digitación; tempo preciso y el metrónomo; usando una mano para enseñar a la otra; creando resistencia, respiración; malos hábitos: el peor enemigo del pianista; pedal de resonancia; la sordina; manos juntas y ejecución mental.

²⁰ LEIMER, Karl y GIESEKING, Walter. Rítmica, Dinámica, Pedal y otros problemas de la ejecución pianística. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951. P 33 y 34.

3. RECITAL DE PIANO

3.1 IDEA INICIAL

La idea de hacer la sustentación de este proyecto de grado a través de un recital de piano, se justifica en las aspiraciones que tienen la mayoría de estudiantes del instrumento, en participar activamente en el medio artístico como solistas.

De esta forma, se considera de gran importancia para el trabajo de grado, pasar a la práctica musical todo lo que se ha indagado a través del estudio de la técnica pianística, como una manera de motivar a los estudiantes a desarrollar ideas nuevas, propias y apoyadas en el campo investigativo.

Así mismo, se considera que la monografía habla por sí sola y es una fuente de información que estará al alcance de los estudiantes que deseen profundizar en el tema propuesto.

3.2 SELECCIÓN DE OBRAS

El diseño del programa a interpretar en el recital de piano, tuvo varias transformaciones debido a las expectativas que surgieron con el avance en el trabajo técnico e interpretativo de las obras, pero siempre bajo la estructura original del proyecto, de mostrar el panorama evolutivo de la música para piano a través de seis estilos representativos de la música, el primero de ellos, el barroco como escuela heredada del clavecín; el clasicismo; el romanticismo; el impresionismo; la música moderna y el nacionalismo.

En un principio, se pensó un programa que tuviera las obras de dos compositores representativos de cada estilo, para mostrar diferentes pensamientos dentro del misma corriente musical, idea que se fue desarrollando y después se depuró en

una propuesta final, gracias a la reflexión de dos factores que se entendieron, con las muestras de difusión previas al recital final.

El primero es el desgaste en la construcción de un repertorio tan extenso y el segundo, la falta de concentración que podía tener el público con un repertorio “exagerado” en la cantidad de obras, pues para describir las características de cada estilo, no es necesaria la cantidad, sino la calidad del trabajo técnico e interpretativo en la música y aunque cada compositor es un mundo en sí mismo, las tendencias estéticas conservan patrones reconocibles.

De esta manera, se seleccionaron las obras de mayor complejidad que estaban pensadas originalmente, así, como obras nuevas y de mayor exigencia técnica. Eligiendo el siguiente programa a interpretar:

- Preludio y Fuga 21 del Libro 1 de Johann Sebastián Bach
- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Balada Óp. 47 de Federico Chopin
- Preludio octavo y Arabesco en mi mayor de Claude Debussy
- Los cinco dedos de Ígor Stravinsky
- Joropo de Concierto de Moisés Moleiro.
- Bis: Valses Óp. 64 No 1 y No 2.

3.3 CONSTRUCCIÓN DE OBRAS

Durante estos siete años de estudio en el programa, se desarrollaron trabajos previos al estudio de las obras del recital que permitieron el manejo y dominio de conceptos, posteriormente aplicados y evolucionados al programa del recital. Sin embargo, fue durante los dos últimos años de estudio que se construyeron las obras escogidas.

Para avanzar eficientemente en la construcción de las obras, se desarrollaron las siguientes actividades:

- Diseño de un cronograma de estudio: en el que se organizaba el trabajo de cada sección, frase o sistema de cada obra, empezando por las dificultades más considerables, poco a poco unificando las diferentes secciones, día a día y por meses, según las aspiraciones personales.
- Audición de grandes interpretaciones: se buscaba una vez logradas las secciones importantes de las obras, escuchar las interpretaciones de maestros como: Glenn Gould, Daniel Barenboim, Claudio Arrau, Krystian Zimerman, Arthur Rubinstein, Arturo Benedetti Michelangeli, Walter Gieseking, Gabriela Montero, entre otros, para correlacionar el trabajo alcanzado con dichas interpretaciones.
- Participación en el concurso nacional de piano: ésta experiencia permitió la interacción con otros estudiantes y maestros, en donde se intercambiaron puntos de vista y se amplió la visión de las obras.
- Conciertos de difusión: a través de estos, se pusieron a prueba mecanismos de control mental, físico y emocional ante la presentación en público de las obras, para ganar resistencia frente a los diferentes públicos, pianos y estados de ánimo.

3.4 ESTUDIOS FUNCIONALES DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA

Es frecuente observar a los estudiantes de piano (principal, complementario y cursos de extensión) del programa de Licenciatura en Música, trabajando en ejercicios y estudios diseñados para el desarrollo de la técnica, por recomendación de sus maestros, antes de iniciar el trabajo sobre las obras musicales.

Frente a este hecho surgen las preguntas ¿es provechoso el trabajo sobre estos ejercicios previos al contacto con la música?, ¿el estudiante comprende el valor

que tienen estos estudios?, ¿es obligatorio trabajar la técnica antes de la música?, ¿el estudiante supera los estudios conscientemente y aborda con claridad el trabajo directo sobre la música?

Dichos cuestionamientos han sido los puntos de partida de esta investigación y para dar respuesta a estos, se expone en adelante, las consideraciones de la autora, sobre el proceso de estudio para el desarrollo de la técnica pianística, en relación a los principios fundamentales de la escuela del maestro Jairo Calderón Herrera.

La técnica pianística como se ha mencionado anteriormente no sólo es el dominio, la habilidad o la destreza en la ejecución, sino como dice Chuang es el agregado de muchas habilidades. La técnica en un sentido más integral, es el medio para alcanzar la música, pero si no se conoce dicha música no hay manera de hablar de técnica, “primero nace la música, luego el artificio y el mecanismo para lograrla”. De manera que, para desarrollar la técnica es necesario estar en contacto todo el tiempo con la música que se quiere producir, para así conocer, los recursos exigibles en la ejecución de dicha música.

En la mayoría de métodos famosos, se habla, sobre la parte física que comprende el estudio de la técnica y se olvida un componente clave en su desarrollo, “la interiorización del ser”, se le exige al estudiante la realización mecánica de una determinada tarea, pero no se motiva e impulsa el pensamiento del estudiante, para la realización de ésta.

La técnica pianística es el conjunto de saberes, conceptos y habilidades frente a la ejecución del piano y es el camino por el cual se pueden conducir las habilidades físicas, mentales y musicales del estudiante, a través de la máxima interiorización de los elementos contenidos en la música para su realización, además, su estudio debe ser el medio de reflexión constante sobre condiciones ideales por alcanzar en la ejecución.

Esta concepción no sólo aviva las esperanzas de muchos músicos-estudiantes que han llegado aparentemente tarde a iniciar sus estudios, sino que ofrece más confiabilidad en el estudio de la música a toda clase de estudiantes. Así mismo, es una idea fuera de lo común, que rompe concepciones arraigadas y que además, intenta ser más específica, clara y honesta con respecto a la realidad inmersa en el contexto de los estudiantes, de la Licenciatura en Música de la UIS.

Cabe mencionar, que el concepto anterior no intenta suprimir la idea de muchas escuelas pianísticas, acerca del desarrollo de ejercicios previos, sólo si estos permiten la consolidación del concepto anterior, es decir, si se consideran sistemas empleados para favorecer y conseguir el dominio adecuado de la técnica en la ejecución pianística, por lo tanto, cualquier literatura empleada en el estudio del piano, desde que busque “hacer música” puede ser útil para la comprensión y desarrollo de la técnica.

Ahora bien, ¿qué se necesita o debe emplearse para desarrollar la técnica pianística? Como toda actividad humana, es necesario el empleo de herramientas que faciliten el trabajo práctico o procedimental, que busquen resultados óptimos y eficientes, en cualquier tipo de actividad.

Así pues, de acuerdo al ejercicio reflexivo y a las experiencias adquiridas durante seis años de estudio en el programa de piano de la carrera y como profesora-estudiante de los cursos de extensión, se ha podido llegar a la construcción del término “los estudios funcionales”, cuya definición es claramente, el planteamiento de recursos, herramientas y formas de estudio útiles; que permiten el avance y el desarrollo de la técnica pianística; sirven además, para vencer las dificultades más sobresalientes en la práctica habitual y están formulados en cercanía con las apreciaciones comunes de cualquier estudiante de piano.

A continuación se describen los estudios funcionales que se emplearon con mayor frecuencia, para la realización de éste recital de grado y que además constituyen una forma de estudio, entre tantas posibilidades de trabajo en el piano.

- Lectura especulativa o inicial con manos simultáneas

Realizar una lectura a primera vista, descubriendo y curioseando sobre los elementos musicales y técnicos inmersos en la página impresa, permite primero que el estudiante empiece a familiarizarse con la música y segundo que pueda identificar las dificultades más grandes de la obra a estudiar.

En ocasiones no basta sólo con leer una vez, es necesario leer la mayor cantidad de veces que sea posible, pues en sus repeticiones se van encontrando poco a poco elementos que quizás en la primera lectura no fueron evidentes, pues la percepción del oído, el ojo y el tacto es más efectiva cuando hay mayor contacto con el factor externo.

Existe la tendencia de realizar lecturas iniciales con manos separadas, con el fin de entender la función que cumplirá cada mano y después unificar el trabajo, aspecto que retrasa la comprensión musical de la obra, pues aunque suene estricto “el pianista tiene dos brazos para tocar y generalmente, no siempre, la música para piano se escribe a dos pentagramas, que en últimas, representan sus manos”.

Algunos estudiantes consideran que existe mayor facilidad al estudiar separando las manos, pues con ello, se sistematiza el trabajo. Pero, aunque aparentemente iniciar el estudio a través de una lectura con manos simultáneas, sea una ardua tarea, es una herramienta de estudio que si se aplica constantemente, de forma tranquila, dispuesta y ordenada, otorgará grandes ventajas al estudiante que quiera ejercitar su proceso lector musical.

Dicho proceso se desarrolla de la misma forma que se aprende desde la niñez poco a poco a decodificar información visual en la literatura, como: vocales, consonantes, sílabas, palabras, frases, oraciones, párrafos, textos, signos y puntuaciones, etc. En la música pasa exactamente igual, comenzamos decodificando: claves, armaduras, notas sencillas, dobles, acordes, melodías

iguales, paralelas, oblicuas, frases, temas, secciones y movimientos, etc. Ambos procesos hermanos requieren del ejercicio constante y trabajo de días, meses y hasta años, mientras las habilidades se desarrollan y se fortalecen con el paso del tiempo.

Indudablemente, ésta es una tarea difícil para la mente, pues el cerebro debe ser capaz de comprender y de reaccionar frente a elementos de toque simultáneo que visualiza en la partitura y también, de independizar las funciones de cada mano en su esquema mental. El estudiante debe entender que su cerebro fue diseñado para realizar labores reflexivas y lógicas frente a cualquier actividad humana y el proceso lector no es la excepción.

- Análisis global de las dificultades técnicas.

Analizar qué dificultades técnicas se encuentran en las obras de estudio, permite ahorrar tiempo en el trabajo técnico y en la construcción de las obras, para esto es necesario utilizar la herramienta anterior, la lectura especulativa inicial, a partir de esto, se debe establecer claramente qué pasajes exigen mayor atención de forma general en el estudio técnico y así mismo comprender que a medida que se avanza en este trabajo, pueden resultar elementos implícitos que generen cierto tipo de incomodidad.

Las mayores dificultades técnicas que se pueden hallar en la música pueden ser diferenciadas de acuerdo a los usos de estéticas, estilos o corrientes musicales más destacadas.

En la literatura heredada del clavecín en el periodo Barroco tardío, se encuentran:

- El manejo del contrapunto y la polifonía.
- Las disonancias.
- Los adornos (mordentes, trinos, grupetos).
- Posiciones cerradas de las manos y muy adentro del teclado.
- Conservación del pulso.

En el clasicismo, se encuentran:

- Escalas, arpeggios, notas dobles (melódicas y armónicas), acordes tríadicos, círculos armónicos.
- Desplazamientos y cruces de manos.
- Articulaciones (non legato, legato, staccato, doble staccato, acento)
- Trinos, grupetos, apoyaturas, florituras, trémolos.
- Dinámicas y caracteres de la música.

En el romanticismo, se encuentran:

- Cromatismo, enarmonía y disonancia.
- Tipos de toques (por caída libre de brazo y manos, por presión de dedos, por rotación del brazo, por rebote del brazo, por giro de la muñeca, por peso de brazo)
- Gama y paleta de matices (pianissimo, piano, mezzo piano, mezzo forte, forte, fortísimo)
- La extensión del acorde y su papel melódico.
- Notas irregulares y sobreañadidas.
- Sonoridades súbitas.
- Cambio de tempos, agitados, acelerandos, rubatos y polirritmia.
- Expresividad y canto desde el piano.
- Control de volumen.

En el impresionismo, se encuentran:

- Paralelismo
- Acordes con notas agregadas y con disonancias.
- Ritmos sincopados.
- Modalidad.
- Escalas pentatónicas.
- Toque en jeu perlé

- Combinación de pedales (pedal sostenimiento y pedal tímbrico)
- Respiración del pedal
- Manejo del color en la música.

En la música moderna, se encuentran:

- Armonía por segundas, cuartas y quintas.
- Elementos de percusión.
- Atonalidad y disonancia.
- Escala dodecafónica.
- Serialismo.
- Closters y glisandos.

En el nacionalismo, se encuentran:

- Ritmos y aires populares
- Lenguajes usados en los anteriores estilos.

Estas son, a grandes rasgos, las posibles dificultades que se pueden hallar en el estudio y cabe mencionar que en todos los estilos se mantienen elementos técnicos en común, pero lo que marca la diferencia es el pensamiento particular del compositor. De esta manera, hoy no se ve un romanticismo que no tenga las bases de la armonía del barroco; no se ve el impresionismo, sin que los románticos no se hubieran preguntado sobre las falsas relaciones dentro de la tonalidad y mucho menos un nacionalismo sin la consideración del sentimiento popular que fue legado del pensamiento romántico.

- Estudio de elementos musicales con manos silentes.

Las manos silentes son un recurso muy práctico para independizar las funciones de cada mano al estudiar simultáneamente, consiste en reducir el volumen a media voz de una de las dos manos, otorgando la tarea de mano silente o silenciosa y dando a la otra mano más sonoridad, para diferenciar precisamente el

trabajo que debe hacer cada una. Pero la mejor utilidad que se puede sacar con el empleo de las manos silentes, es el control auditivo de tres elementos que integran la música: la melodía (la reina de la música); el ritmo (el espíritu de la música) y la armonía (la base y el soporte atmosférico de la música).

Cuando, se toca de forma silente, por ejemplo una línea melódica dispuesta en la mano derecha, tendremos la posibilidad sin tocar a manos separadas, de atender reflexivamente al papel de la otra mano, quizás al contrapunto que hace con la línea melódica, su ritmo, su armonía, etc. De esta manera, se puede descubrir la importancia de lo que aparentemente está oculto y no se oye, pues el pianista tiene toda una orquesta que puede hacer sonar en sus 88 teclas, pero le resulta difícil comprender todos los elementos en simultáneo. Por eso, es necesario el estudio de las manos silentes en el trabajo del pianista, pues al escucharse en la práctica sonora puede resolver el problema de la confusión y la saturación de los elementos, consiguiendo la adecuada conducción de cada uno, gracias a la plena consciencia auditiva.

- Trabajo reflexivo del peso, la movilidad y el sonido.

El peso, la movilidad y el sonido son los aspectos más estudiados de la técnica pianística, pues son “las cartas de presentación de un pianista”, en otras palabras, la forma de pensarse, desarrollarse y exponerse en la escena y marcan las pautas de la ejecución pianística, con base en esto la crítica evalúa, bien sea como público o jurado. Ante este hecho, es importante definir concretamente lo que se entiende por peso, movilidad y sonido y, a partir de esto iniciar la búsqueda de distintas formas de estudio.

Se cree que para poder tocar el piano, es obligatorio tener una contextura física grande y robusta de brazos, como dedos alargados y pesados. Pero, la ejecución del piano no depende exclusivamente de este factor, si dependiera de ello, un número incontable de personas que no tienen este tipo de descripciones físicas, entre ellos niños, mujeres y adultos jóvenes y maduros, no tendrían la posibilidad

de estudiar el instrumento, por lo tanto, al hablar de peso, no se hace referencia a la fuerza física, sino a la fuerza interna que posee todo ser humano y que es el impulso vital para la producción física del sonido.

La mayoría de estudiantes trabajan en la incrementación de la fuerza pero no desarrollan su peso natural. Preocupados por adquirir mayor volumen sonoro, desarrollan formas de tocar exageradas y desmedidas de la fuerza física, convencidos de que están trabajando el peso muscular, pero en realidad el primer paso para lograr el desarrollo del peso, es comprender las posibilidades corporales propias de cada estudiante, es decir, trabajar primero “sintiendo” cómo el cuerpo reacciona ante determinadas órdenes mentales, por ejemplo, si queremos tocar ligero y después pesante, examinar cómo el cuerpo (brazos, manos y dedos) se dispone físicamente para ello, descubriendo en este ejercicio el sorprendente poder que tiene la mente.

Esto explica cómo destacados y destacadas pianistas de contexturas delgadas, pequeñas y distintas al “prototipo” que impone el medio pianístico, han logrado trabajos increíbles a través del trabajo mental de la producción del peso, porque actúan con inteligencia y no desgastan su musculatura natural, sino que la emplean funcionalmente de acuerdo con el peso que necesitan generar en la música.

Con base en lo anterior, es posible, una vez se ha examinado las condiciones naturales del peso, conseguir un incremento, intensificando el trabajo consciente del mismo sobre la música, abordando obras de gran nivel de complejidad que exijan un gran control sonoro.

La movilidad es otro factor que debe “visualizarse mentalmente”, pero que a diferencia del peso, éste sí debe trabajarse de forma repetitiva y por mecanismos de control, ya que a través de estas maneras, el cuerpo va creando reacciones físicas y no mecánicas, para encontrar parámetros en la ejecución.

Por ejemplo, al trabajar escalas, además de comprender previamente lo que se desea en ellas, es necesario reflexionar a través de la repetición del trabajo, acerca de las formas que dan solución a las dificultades técnicas que éstas posean, no se trata de “aprender mecánicamente lo que se toca y sin errores”, pues una máquina hace el trabajo para el cual está diseñada sin tener la posibilidad de replantear procesos y formular soluciones, por ello, al estudiar la movilidad, la repetición es necesaria no para aprender instintivamente digitaciones o movimientos corporales, sino para construir esquemas que faciliten la comprensión y manejo de los conceptos, cuyas reflexiones podrán ser aplicadas en nuevas dificultades con el avance en el trabajo técnico.

A partir de la concepción mental del peso y el desarrollo físico-analítico de la movilidad, se puede trabajar la sonoridad, este factor es el efecto de la incorporación sistemática de los anteriores conceptos, si hay control mental y corporal del peso propio y además se entienden las reacciones de movimientos naturales de la mano frente a dificultades técnicas, es posible, que la imagen del sonido que se quiere producir, se obtenga con total éxito ya que se ha conseguido primero el dominio del cuerpo y sus reacciones.

Pero, la mejor manera de desarrollar éste último elemento es “escuchando” música no sólo para el piano, sino en un ámbito general (clásica como no clásica), pues la música es un lenguaje muy diverso, gracias a esto el estudiante puede encontrar en diferentes tendencias, apoyo a las ideas que trabaja en el piano.

También, es valioso que se generen ambientes de reflexión y comunicación de los puntos de vista de los estudiantes y de los maestros en el trabajo en clase correlacionando formas de producción sonora, pues esto es mucho más funcional que sentarse por horas a repetir pasajes, intentando que el dedo toque piano o fuerte si la obra lo exige, desde luego, es necesario atender honestamente a todo lo que la página impresa diga sobre la música, ya que éste es el contacto más directo con la herencia musical que se tiene de cada compositor, pero, si no se

hace un “alto” para discutir y debatir los ideales por alcanzar, las formas de lograrlo y lo que representa en la mente del estudiante y maestro dichas indicaciones, difícilmente es posible conseguir el sonido en el piano.

- El canto y el solfeo rezado para la interiorización de la línea musical.

La música es un medio que expresa el pensamiento y las emociones del artista, por ello, sea cual sea el estilo usado para hacer música, el discurso o la retórica del compositor es lo que más se manifiesta, así pues, siempre al ser escuchada, queda en el recuerdo del oyente -en la mayoría de los casos de forma inconsciente- una sensación que la identifica y la hace única, este poder es exclusivo de la línea musical o melódica, como actor protagonista e integrado de la música.

Por consiguiente, lo que busca el oyente es la percepción de este elemento y el estudiante debe encontrar recursos para sacar a relucir en el estudio de sus obras, esta propiedad musical.

El canto es un recurso apropiado para reconocer el sentido musical, porque permite realizar un trabajo auditivo consciente, siendo la voz humana el instrumento connatural del músico. Al cantar se está reforzando e interiorizando lo que se oye con mayor reflexión auditiva y gracias a esto es posible resolver problemas técnicos, pues muchas veces cuando se le pide al estudiante tocar determinado pasaje sin cantar, tiende a quedarse anclado al error, pensando que el problema es de los dedos o de no ser capaz de tocar lo que estudia, pero cuando usa el canto como herramienta de estudio, comienza a comprender y pensar lo que debe tocar y cómo lo debe tocar, disponiendo todas sus capacidades para encontrar las soluciones a las inconveniencias, así el trabajo se convierte en cierta medida más llevadero para el estudiante.

Ahora bien, es necesario que el trabajo se vuelva doblemente exigente con el uso del canto, pues siempre entre dos dificultades existentes, una termina venciendo a

la otra, por ejemplo, si se tiene un pasaje por notas dobles en terceras, cuando se toca únicamente atendiendo a las digitaciones y los movimientos de las manos, el trabajo se estanca hasta que el estudiante resuelva sus incomodidades, pero si a esto se le suma la reflexión sobre la línea melódica que llevan esos grupos de terceras tanto en la voz superior como en la voz inferior cantando continuamente, el estudiante responde de forma satisfactoria, porque ya se genera consciencia sobre lo que se quiere lograr y al final se vence lo que técnicamente era difícil porque deja de pensar afanosamente en algo que puede salir con mucha naturalidad si la búsqueda se dirige a la correcta conducción de las voces.

El solfeo rezado, es una manera que puede emplear el estudiante para comprender lo que está escrito en su partitura, consiste en “decir las notas” en el momento en que se ejecuta al estudiar. Este trabajo se puede complementar con el canto y a partir de ello surge el solfeo cantando, que ya incorpora el “recitar las notas cantándolas”. Ambos solfeos son importantes, porque hacen minucioso y detallado el aprendizaje de la música, además son un gran soporte, cuando se interpreta en público, pues aseguran los pasajes y salvan cualquier punto ciego en la memoria.

Las obras contrapuntísticas y polifónicas del período barroco, permiten desarrollar la consciencia auditiva, tocando y cantando al mismo tiempo, pues el contrapunto es la técnica empleada para enlazar las voces corales e instrumentales, por tanto es bastante educativo el estudio de dichas obras, para la comprensión musical y técnica de la línea melódica.

- Metrónomo interno para el desarrollo de la medida apropiada.

El metrónomo interno es una herramienta que cumple la misma función de un metrónomo o medidor del pulso, sólo que aquí no escuchamos el golpe constante del mecanismo, sino que debemos ajustar en nuestro interior, a través de la sensibilidad, el imaginario del pulso constante. Pero, ¿cómo se logra el ajuste interno de la medida?, a través del “conteo silábico” de los tiempos que se

emplean según la cifra indicadora de compás, en otras palabras, contar conscientemente la duración de las notas al tocarlas en el estudio, permite que se organicen todas las medidas en su puesto, para evitar vicios rítmicos que se adquieren con la práctica mecánica.

El pianista Daniel Barenboim afirma que: “Tendemos a pensar que, así como algunos compositores nos dan las indicaciones de metrónomo, lo único que tenemos que hacer es intentar expresar todas las notas y su expresión a cierta velocidad, olvidando que en realidad uno no oye el tiempo, sino que uno sólo oye la música a una velocidad determinada²¹”

Ahora bien, no sólo basta con hacer este ejercicio, sino que es necesario, correlacionar la medida objetiva y real del metrónomo mecánico, para ajustar tiempos internos que pueden haberse modificado por la sensibilidad, pero no es recomendable estudiar todo el tiempo con el golpe de este mecanismo, debido a que el estudio deja de hacerse reflexivamente y pasa a ser mecánico y orientado para hacer coincidir la música con el golpe, pues es la máquina la que está dirigiendo la medida y el estudiante pierde su control interno para ganar control externo de lo que oye al tocar, lo cual en el peor de los casos, puede generar problemas físicos por la tensión que genera la rigurosidad de la máquina.

El profesor Stewart Gordon afirma que: “... los metrónomos son útiles en aquellos casos relacionados con la cuantificación de tempos y a veces, con el control de éste. Sin embargo, no será porque pasemos horas de práctica escuchando los golpecitos del metrónomo que surgirá nuestro maestro interior y sin su presencia, el control del tempo será poco fiable en cualquier presentación donde fluya la adrenalina²²”.

²¹ BARENBOIM, Daniel. El sonido es vida. El poder de la música. Bogotá: Grupo Editorial Norma para América Latina, 2008. P 22

²² GORDON, Stewart. Técnicas maestras de piano. Lecciones magistrales de piano para estudiantes y profesores. Barcelona: Ediciones Robinbook, España, 2003. P 58

Entonces, utilizar el metrónomo interno para conservar siempre la organización de la música en la ejecución, es de gran valor tanto para la comprensión musical como para la sensibilidad del estudiante.

Con respecto a la organización interna de figuraciones irregulares como tresillos, cuatrillos, quintillos, doce o quince notas, es recomendable estudiarse en relación con la regularidad, si al tocar ésta se contrapone o si no aparece, visualizarla mentalmente, conservando el pulso constante y controlando auditivamente. Lo mismo sucede con el rubato, indicación propia de la música romántica. A esto Daniel Barenboim dice: "... es el oído el que debe guiarnos en el tempo rubato para encontrar la fuerza moral de devolver lo que fue inadvertidamente robado... El arte del rubato es el de la libertad de introducir modificaciones imperceptibles en el tempo manteniendo al mismo tiempo su pulsación interna..."²³

- Transposición de pasajes para la comprensión armónica.

La armonía es el acuerdo y la relación (cercana o distante) de los sonidos, por ello se le considera el elemento que le da soporte a la música, pues ésta es la asociación y coordinación de los sonidos entre sí, cuyo fin es generar ambientes o atmósferas para que el discurso se conduzca y ambientes que pueden producir tensión, relajación y/o contraste.

El piano es considerado el instrumento armónico por excelencia debido a toda la disposición de sonidos que contiene y es el único medio que, en muchos casos, puede llegar a imitar la música escrita para orquesta. Es así como la música para piano está completamente entrelazada con la armonía, de manera que el estudiante de piano, debe desarrollar la capacidad de comprender elementos propios de la armonía como lo son las notas dobles y los acordes, lo cual se

²³ BARENBOIM, Daniel. El sonido es vida. El poder de la música. Bogotá: Grupo Editorial Norma para América Latina, 2008. P 30

puede conseguir a través del análisis de dichos elementos en la música que se estudia, aplicando los conceptos teóricos vistos en la carrera y/o investigando sobre la comprensión y denominación de las formas en que se disponen estos elementos según los tratados escritos sobre armonía.

Pero no es suficiente con reconocer los acordes que se observan para dominar y comprender el desarrollo armónico de la música, es fundamental, lograr la capacidad de manipulación de la armonía, a través de la transposición de los pasajes a nuevas tonalidades en las que será necesario convertir cada función armónica analizada en el primer paso, para que se ajuste a la nueva jerarquización. Además, emplear la sustitución de algunos acordes que por intuición pueden ser transformados o cambiados por otras funciones, herramienta que permite, primero, que el estudiante reafirme la armonía por la que se mueve la música y segundo amplía su imagen sonora, oxigenando con sonoridades distintas y desconocidas, que ofrecen nuevas perspectivas y colores sonoros, para entender y manejar los conceptos que fundamentan la construcción musical.

- Pedales exigüos, pincelados y saturados.

El pedal no debe ser visto como el medio de producción sonora sino como un auxiliar, como el recurso que genera efectos en la producción musical. Por ello, es necesario declinar la idea de que el pedal derecho o de sostenimiento debe emplearse recurrentemente al ejecutar el piano para que suene, pues con ello se incurre en el error de abusar de su efecto. Existen tres formas de uso del pedal derecho: exigüamente, pincelando y saturando la sonoridad.

La primera, se traduce en la máxima reducción de su uso, no quiere decir que no esté presente, es algo así como una especie de “mano silente”, su empleo debe hacerse constante en el estudio, pues esto potencializa el trabajo corporal sobre los pasajes tanto digital como de brazos y evita que todo se confíe al uso del pedal, que a la postre es una gran ventaja al presentarse cualquier episodio en donde el piano no tenga en buen estado sus pedales o en su defecto no los tenga,

entonces, el pianista no puede quedarse incompleto por la falta de este mecanismo.

La segunda, consiste en la utilización de éste, bajo la diferenciación del sustento armónico, es decir, se emplea con cada armonía presente, para no abusar del color y simplemente como bien lo dice pincelar o colorear un poco más la música a través de este efecto, su toque debe ser un poco más al fondo que la anterior forma, que es muy superficial y ambas deben levantarse con respecto a los cambios de la armonía.

La tercera, es la forma más empleada de uso, en la cual se mezclan las armonías, generando una mancha sonora que en algunos momentos, pueden ser recursos muy necesarios para la producción musical, pero también aquí debe existir una adecuada reflexión y control de lo que se busca con el uso del pedal.

- Control auditivo y mental.

El oído es el único guía para conducir la música, sólo a través de su entrenamiento constante y sin tregua sobre los aspectos anteriormente expuestos en el estudio del piano, es posible conseguir un buen control auditivo sobre los aspectos integrados en la música.

La mente humana es el mejor reproductor de ideas, pero en muchos casos puede ser un factor de riesgo si no está entrenada, por ello su ejercicio debe ser el principio del estudio funcional a través de herramientas como el solfeo cantado y hablado de los sonidos; el análisis y comprensión de la armonía, el uso del pedal; la reflexión sobre la producción del peso, la movilidad y el sonido; el sentido interno de la medida. Por medio de su reflexión, es posible alcanzar un gran control mental de las dificultades, evitando en la ejecución puntos ciegos, que surgen por la falta de seguridad y por los nervios que se producen en la participación en público.

- Presentación al público de las obras, como medio de confrontación del dominio de la técnica.

Tocando es como se aprende a tocar, enfrentando los miedos es como estos desaparecen. Esto significa, que no sólo lo que se ha mencionado en las herramientas anteriores es necesario en el estudio y dominio de la técnica pianística, es importante así mismo salir y enfrentarse a situaciones que despierten emociones y reacciones frente al ojo y el oído de la crítica, pues es éste el momento de “las verdades”, en donde se descubre en cada uno la capacidad de superación de las dificultades, partiendo del hecho de que ninguna interpretación y ejecución es completamente perfecta por muy virtuosa que sea la técnica de determinado pianista, ya que el ser humano está diseñado para la búsqueda de su perfección y es natural que cometa errores. Además, es un medio para concluir aspectos por mejorar y rescatar los avances obtenidos en la ejecución, pues nuestro deber como músicos y pianistas es cada vez tocar e interpretar mejor.

3.5 ACONDICIONAMIENTO FÍSICO

A medida que se avanzaba en la construcción de las obras del recital y de acuerdo a las experiencias de la participación en público en recitales, encuentros y concursos, se aprendió que es muy importante y necesario mantener un excelente estado físico, que no sólo se gana con la resistencia física del tocar. Para ello se debe también recurrir a la práctica deportiva y a una cultura de salud, entendiéndose por esto, tener una rutina de acondicionamiento físico, antes, durante y después del estudio del piano.

Para iniciar la práctica cotidiana de estudio, se requiere disponer el cuerpo física y mentalmente, a través de ejercicios de estiramiento muscular y de tendones, propios para los pianistas.

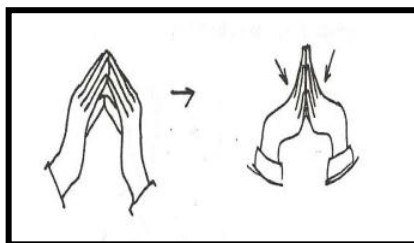
Esto se comprendió cuando por exceso de actividad física en el estudio sin ningún tipo de acondicionamiento previo, se originaron molestias en las manos, espalda, cuello y brazos, para lo cual, se tuvo que asistir a terapias físicas, en donde no sólo se restableció el cuerpo de las dolencias, sino que gracias a la labor pedagógica de las fisioterapeutas, se aprendió sobre los buenos hábitos para mantenerse saludable en la práctica habitual.

Lo ideal es no llegar a vivir estas experiencias desagradables, porque hacen que el cuerpo pierda su ritmo de trabajo y se cree una inestabilidad mental al no poder realizar las actividades de forma normal, pero si se viven, es necesario pensar por qué y para qué surgen. Seguramente, se están adoptando posiciones poco ergonómicas o se está exigiendo demasiada actividad física sin proporcionar descanso a los músculos o tendones ejercitados, maltratando el cuerpo.

Para evitar estas dificultades y mantener siempre una práctica saludable, es recomendable realizar los siguientes ejercicios de estiramiento antes, durante y después de la práctica, que aparecen en estas gráficas. Éstos fueron los ejercicios que mejor resultado dieron para el buen funcionamiento del cuerpo en esta experiencia de la construcción del recital.

- Iniciar con el calentamiento y estiramiento de dedos, realizando varias sesiones.

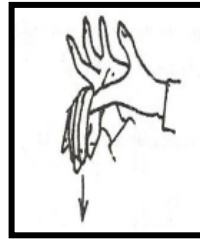
Figura 1. Primer ejercicio estiramiento de dedos



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Con la palma de la mano mirando hacia arriba y la ayuda de la otra mano tirar suavemente hacia abajo cada uno de los dedos. Notar el estiramiento analítico de cada uno de los dedos.

Figura 2. Segundo ejercicio estiramiento de dedos

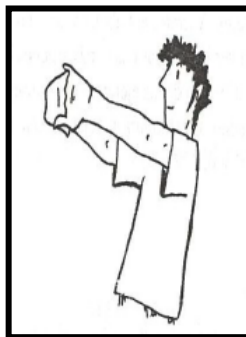


Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Tomar uno por uno de los dedos y estirar con la otra mano cada dedo hacia abajo si la palma mira hacia arriba y viceversa.

- Continuar con palmas de manos y muñecas.

Figura 3. Primer ejercicio estiramiento de palmas de manos y muñecas



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Entrelazar los dedos y estirar los brazos hacia adelante con las palmas hacia afuera. Notar el estiramiento en las palmas y cara palmar de los dedos.

Figura 4. Segundo ejercicio de estiramiento palma de manos y muñecas



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Colocar una palma contra la otra pero invertidas, de manera que el talón de la mano izquierda esté en contacto con las puntas de dos dedos derechos y que las puntas de los dedos de la mano izquierda toquen el talón de la mano derecha. Empujar una mano contra la otra. Notar el estiramiento de muñeca y dedos.

Figura 5. Tercer ejercicio de estiramiento palma de manos y muñecas



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Cerrar los dedos con la ayuda de la otra mano flexionando suavemente la muñeca. Notar el estiramiento en el dorso de la mano y los dedos.

- Estiramiento de ante-brazo.

Figura 6. Primer ejercicio de estiramiento de ante-brazo



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Brazos delante del cuerpo, el codo derecho completamente estirado; la mano izquierda se coloca sobre la palma de la mano derecha tirando hacia atrás los dedos y la muñeca; el pulgar se mantiene separado. Se puede ir descendiendo hasta tirar desde la punta de los dedos. Notar el estiramiento en la cara interna del antebrazo, de la muñeca y de los dedos (zona flexora). Repetir con el lado contrario.

Figura 7. Segundo ejercicio de estiramiento de palma de manos y muñeca



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Brazos delante del cuerpo, el codo derecho completamente estirado con los dedos cerrados y flexionados la muñeca con la ayuda de la otra mano. Notar el

estiramiento en la cara externa del antebrazo, de la muñeca y de los dedos (zona extensora). Repetir con el lado contrario.

- Estiramiento de brazo

Figura 8. Ejercicio de estiramiento de brazo



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Con los brazos flexionados detrás de la cabeza, tirar, con la mano izquierda, del codo derecho hacia abajo, moviendo un poco la cabeza hacia delante para que pueda pasar el brazo por detrás. Notar el estiramiento de la musculatura del brazo (tríceps). Repetir con el otro brazo.

- Estiramiento de brazo-antebrazo-mano

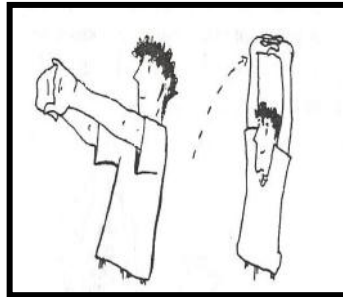
Figura 9. Primer ejercicio de estiramiento de brazo-antebrazo-mano



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Sentarse en una silla, apoyar las dos manos sobre ésta con los dedos mirando hacia atrás, los codos estirados y sin despegar las palmas de las manos tirar hacia atrás. Estiramiento en parte interna de antebrazo y dedos (zona flexora).

Figura 10. Segundo ejercicio de estiramiento de brazo-antebrazo-mano



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Entrecruzar los dedos, girar las palmas de las manos hacia el exterior y con los codos estirados llevar los brazos poco a poco hacia la vertical. Notar el estiramiento bilateral en toda la zona interna de los dedos, los antebrazos y los brazos.

- Estiramiento de hombro

Figura 11. Ejercicio de estiramiento de hombro

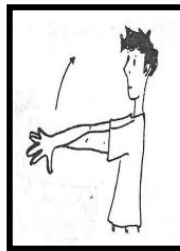


Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

El brazo izquierdo baja por la espalda por detrás de la cabeza mientras el derecho sube por la espalda desde la cintura. Si no conseguimos cogernos con las dos manos, se puede intentar con la ayuda de una toalla de manera que se logre tirar más con una u otra mano y estirar más la musculatura interna o externa de cada hombro. Repetir con los brazos al revés.

- Estiramiento de brazo-hombro

Figura 12. Primer ejercicio de estiramiento de brazo-hombro



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Con los brazos estirados delante del cuerpo, colocar el brazo derecho por debajo del izquierdo de manera que las palmas queden unidas. A partir de ahí ir hacia la vertical por encima de la cabeza manteniendo la posición intentando tirar suavemente hacia arriba y hacia atrás. Estiramiento de la musculatura anterior de los hombros y brazos. Repetirlo con el otro brazo.

Figura 13. Segundo ejercicio de estiramiento de brazo-hombro



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
2003

Con el codo derecho ante el cuerpo y con la mano izquierda empujar hacia atrás de manera que estiremos la musculatura posterior del brazo y del hombro. Repetir con el otro brazo.

Figura 14. Tercer ejercicio de estiramiento de brazo-hombro

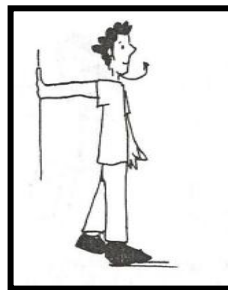


Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
2003

Cruzar los brazos por detrás del cuerpo con los codos estirados e intentar tirar suavemente hacia atrás notando el estiramiento de los pectorales y la musculatura del brazo.

- Estiramiento de hombro-brazo-antebrazo-mano

Figura 15. Ejercicio de estiramiento hombro-brazo-antebrazo-mano

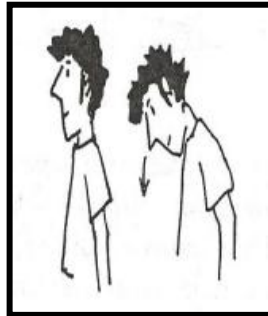


Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
2003

Colocarse junto a una pared con el brazo estirado a la altura del hombro y la mano apoyada en la pared con los dedos bien separados. Los pies están paralelos y alineados. Para realizar el estiramiento dar un paso hacia atrás con el pie más externo, de la manera que la pelvis y el tórax vayan hacia atrás y la mano no se despegue de la pared. Se puede intensificar girando la cabeza también hacia atrás. Estiramiento de pectorales y flexores de brazo, antebrazo y dedos. Repetirlo con el otro brazo.

- Estiramiento de la columna cervical

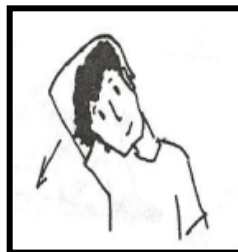
Figura 16. Primer ejercicio de estiramiento de columna cervical



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

De pie o sentados llevar la cabeza hacia el esternón (flexión, de manera que se estire la zona posterior del cuello).

Figura 17. Segundo ejercicio de estiramiento de columna cervical



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

De pie o sentado inclinar la cabeza hacia el lado derecho mientras que la mano derecha, que está por encima de la cabeza, va hacia la oreja izquierda y ayuda suavemente a inclinar la cabeza un poco más. Repetir con el otro lado.

Figura 18. Tercer ejercicio de estiramiento de columna cervical

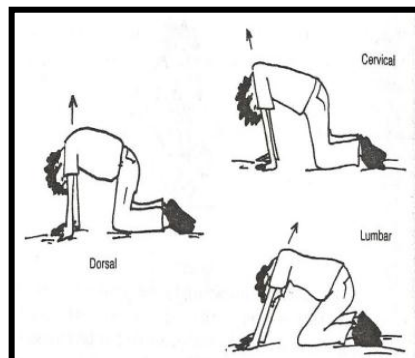


Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

De pie o sentado, girar la cabeza hacia el lado derecho mientras con la mano derecha a nivel de la barbilla se ayuda suavemente a girar un poco más la cabeza. Repetir con el otro lado.

- Estiramiento columna vertebral.

Figura 19. Primer ejercicio de estiramiento de columna vertebral.



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Estiramiento bilateral a cuatro patas; con las manos alineadas con los hombros apoyar las manos contra el suelo al mismo tiempo que se tira la región dorsal hacia arriba actuando en la zona interescapular. Si se desplaza el peso del cuerpo hacia las manos y se tira hacia arriba, se estira más la zona cervical; si el peso se desplaza más hacia la pelvis y se tira hacia arriba, se trabaja más sobre la zona lumbar. Es un ejercicio muy útil para la musculatura paravertebral (musculatura que está a ambos lados de la columna) de toda la espalda.

Figura 20. Segundo ejercicio de estiramiento de columna vertebral.



Fuente: En forma: Ejercicios para músicos. Esther Sardà Rico. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003

Sentado en una silla, con los pies apoyados en el suelo, se tira el cuerpo hacia delante dejando también la cabeza caída hacia delante entre las piernas. Así se obtiene un estiramiento global de la parte posterior de la espalda. Este ejercicio es muy práctico para realizarlo en los momentos de descanso.

En cuanto a la frecuencia de cada proceso de estiramiento, es aconsejable mantener la parte corporal estirada como mínimo 15 segundos y liberar la tensión lentamente, también, es importante en los períodos de descanso (mínimo de 15 minutos), de cada sesión de estudio (que no debe pasar más de hora y treinta minutos), realizar los ejercicios de estiramiento para que los músculos y tendones puedan oxigenarse, respirar y cambiar de actividad.

Así mismo, antes de iniciar la rutina de estiramientos, es recomendable hacer uso de un masajeador manual o un vibrador eléctrico, pasarlo por las zonas que sufrirán impacto natural en la práctica, como, manos, brazos, antebrazos, cuello y espalda, para de esta forma comenzar la rutina con los músculos relajados y libres de tensiones.

Con respecto, a las horas de estudio, es importante iniciar poco a poco mientras el cuerpo se adapta y resiste la cantidad de horas que se quiera lograr, es decir, si se quiere estudiar cuatro horas diarias, hay que realizar un proceso para que el cuerpo se adapte, iniciando por ejemplo de a una hora, e ir poco a poco exigiendo en la rutina un incremento del tiempo, pero manteniendo el intervalo alcanzado durante varios días.

La cantidad de horas, es algo que depende de las actividades diarias que se tengan que desarrollar (si el estudiante trabaja y estudia al mismo tiempo), lo importante es, que aunque sólo se pueda estudiar una hora diaria, se debe sacar todo el provecho haciendo un estudio muy reflexivo y saludable. Obviamente, entre más tiempo se dedique con el desarrollo de un estudio apropiado y se empleen buenos hábitos de estudio, el avance será más óptimo.

3.6 RECITALES DE DIFUSIÓN

“Sólo a través de la presentación en público es que podemos conocer, que tan bien se han estudiado las obras y cuál es la comprensión musical que se tiene de las mismas”. Se considera fundamental que los estudiantes aprovechen los espacios culturales que actualmente brinda la universidad, especialmente la Escuela de Artes –Música y la Dirección Cultural de la UIS (Véase Anexo S), así como otras instituciones que fomentan el desarrollo artístico y cultural en la ciudad, pues no sólo se contribuye a la formación de públicos amantes de la música clásica para el piano, sino que es una forma de crecimiento profesional al estar en contacto con la crítica constructiva.

También porque tocar en público es una experiencia única en la que se aprende y se enseña de forma más directa sobre aspectos que en una clase individual es difícil observar, pues sentarse frente a 50 o 200 personas, genera sensaciones distintas en el músico-estudiante, por ello, es necesario utilizar estas experiencias para conocerse a sí mismo y para entender cuál es verdaderamente la exigencia en el escenario.

Dentro de los recitales de piano que se desarrollaron previos y preparatorios al recital de grado, se encuentran:

1. Recital “El Hombre y la Mujer” en la Casa del Libro Total, el 21 de Mayo de 2009. (Véase Anexos A y B)

Figura 21. Recital de piano Casa del Libro Total



Fotografía realizada por Jesús Emiro Buitrago

Se desarrolló en el piano alemán Otto-Altenburg, asistieron 90 personas aproximadamente, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata en Mi mayor L. 23 de Doménico Scarlatti
- Fantasía en re menor de Wolfgang Amadeus Mozart
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Fantasía Impromptu Óp. 66 No 4 de Fryderyk Chopin

- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía
- Danza Pincho de Adolfo Mejía
- Bis: Nocturno en mi bemol Óp. 9 No 2 acompañando el poema “El hombre y la mujer” de Víctor Hugo, declamado por la poetisa Piedecuesta Carmen Cecilia Díaz de Almeida.

Este fue el primer recital de piano solista (Véase Anexo C), una experiencia muy positiva porque tener con éste, el primer contacto con el público, donde evidentemente los nervios estuvieron a flor de piel, pero afortunadamente se tuvo mucho control sobre las dificultades de cada obra y se obtuvo muy buenos comentarios y críticas tales como, controlar más los movimientos corporales al tocar y ser más consciente sobre los puntos ciegos que se tuvieron sobre la fantasía en re menor.

2. Recital en el Auditorio Fundadores de la Sede UIS Málaga, el 4 de Septiembre de 2009. (Véase Anexo D)

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 150 personas aproximadamente, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata en Mi mayor L. 23 de Doménico Scarlatti
- Fantasía en re menor de Wolfgang Amadeus Mozart
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Fantasía Impromptu Óp. 66 o 4 de Fryderyk Chopin
- La dulzura de tu rostro (valse venezolano) de Ramón Delgado Palacios
- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía
- Danza Pincho de Adolfo Mejía
- Intermezzo No 3 de Luis A. Calvo

En esta oportunidad, se interpretó casi todo el programa del primer recital añadiendo la obra de Luis A. Calvo, con el objetivo de darle más cuerpo a las

obras y tocar con mayor claridad. Además fue la primera experiencia frente a un público numeroso fuera de la ciudad.

3. Recital en la plazoleta del Auditorio Luis A. Calvo, el 11 de Septiembre de 2009

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 20 personas aproximadamente, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata en Mi mayor L. 23 de Doménico Scarlatti
- Fantasía en re menor de Wolfgang Amadeus Mozart
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Fantasía Impromptu Óp. 66 o 4 de Fryderyk Chopin
- La dulzura de tu rostro (valse venezolano) de Ramón Delgado Palacios
- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía
- Intermezzo No 3 de Luis A. Calvo

Esta presentación fue una semana después del concierto en Málaga y permitió asegurar y confiar más en el trabajo hecho sobre las obras. Debido a que fue un día lluvioso y en un principio el recital estaba planeado primero para desarrollarse en la Gallera de la universidad y luego en la plazoleta, terminó desarrollándose junto a los salones adecuados del Teatro UIS, frente a la cafetería del Auditorio, así que todo el público estuvo alrededor del piano, por lo que la tensión, ante la cercanía era mayor. A pesar de esto, se pudo desarrollar el concierto, con muy buenas comentarios del público.

4. Recital de Piano en el II Encuentro de Solistas, Marzo 9 de 2010 Auditorio Luis A. Calvo. (Véase Anexo E)

Figura 22. Recital de Piano en el II Encuentro de Solistas



Fotografía realizada por Dirección Cultural UIS

Se desarrolló en el piano de concierto de marca Bluthner, asistieron 200 personas aproximadamente, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- La dulzura de tu rostro (valse venezolano) de Ramón Delgado Palacios
- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía
- Intermezzo No 3 de Luis A. Calvo

Fue una experiencia interesante, porque se vivió lo que en tiempos de Chopin era muy usual, la alternancia con otros músicos. Fue un encuentro de estudiantes solistas, algunos acompañados en el piano. Como eran varios estudiantes en el concierto, nos exigieron una vez se supo quienes habían sido seleccionados ante la prueba con los maestros de la carrera, que el repertorio no podía extenderse más de 10 minutos, así que ante la rigurosidad del tiempo, fue obligatorio acortar las obras y tocarlas sin repeticiones. Por otra parte, fue la primera presentación en un piano de concierto y en un auditorio grande, la emocionalidad se mantuvo en las interpretaciones de las obras, sin que por ello se perdiera el control sobre las mismas.

5. Recital en el Auditorio Luis A. Calvo, el 26 de mayo de 2010. (Véase Anexo F).

Figura 23. Recital de piano Auditorio Luis A. Calvo



Fotografía realizada por Jesús Emiro Buitrago

Se desarrolló en el piano de concierto de marca Bluthner, asistieron 150 personas aproximadamente, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata N° 7 en Re mayor de Franz Joseph Haydn
- Preludio Y Fuga II del Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach
- Malvaloca (Danza) de Luis A. Calvo
- Encanto (Valse) de Luis A. Calvo

En homenaje al compositor polaco Fryderyk Chopin en el bicentenario de su nacimiento:

- Estudio Opus 25 N° 2
- Impromptu Fantasía Opus 66 N° 4
- Nocturno opus 9 N° 2
- Valse opus 34 N° 2
- Valse opus 64 N° 2

Después del primer contacto con el piano del Auditorio, se tuvo la oportunidad de realizar un recital completo con obras de estilos variados (barroco, clasicismo, romanticismo y música colombiana), pensando en dos aspectos, la resistencia del repertorio y el manejo del público en el auditorio. Fue emocionante, contar con un

público grande, gracias a la gestión de Dirección Cultural de la universidad, quien apoyó el desarrollo de la actividad, pues no sólo aprobó el recital, sino que hizo la publicidad del evento a través de la revista del Auditorio, los afiches y gestionó una entrevista con el canal UNE regional Bucaramanga.

Así mismo, se pudo hacer un homenaje al compositor polaco Fryderyk Chopin en el bicentenario de su nacimiento, que llenó las expectativas del público, pues se escogieron cuatro formas muy representativas del estilo: el estudio, el impromptu, el nocturno y el vals. Por la dimensión del recital, se presentaron en algunas obras también puntos ciegos, pero gracias a la definición de puntos referenciales en el estudio, las obras salieron adelante. Lo importante, es la confrontación que deja la puesta en escena, porque el replantearse hace que se mejore la forma de estudiar para la interiorización.

6. Recital en la Sala Gustavo Gomez Ardila, el 26 de Agosto de 2010. (Véase Anexo G).

Se desarrolló en el piano vertical de marca Yamaha, asistieron 6 personas, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata en re menor L. 423 de Domenico Scarlatti
- Sonata en la mayor L. 483 de Domenico Scarlatti
- Sonata en mi mayor L. 23 de Domenico Scarlatti
- Sonata en re menor L. 422 de Domenico Scarlatti
- Romanza sin palabras Óp. 19 No 2 de Félix Mendelssohn
- Estudio Óp. 10 No 5 de Fryderyk Chopin
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Intermezzo Óp. 118 No 2 de Johannes Brahms
- Preludio No 8 y Arabesco en mi mayor de Claude Debussy
- La comparsa (Danza Afro-cubana) de Ernesto Lecuona
- Trozo 99 en el sentimiento popular Óp. 38 No 44 de Guillermo Uribe Holguín

Este fue una gran prueba de fuego por muchos factores, primero porque se había escogido un repertorio extenso, debido a que a finales de Agosto se realizaría la primera eliminatoria del XV Concurso Nacional de Piano de la UIS, entonces se aprovechó este espacio, que también fue facilitado por Dirección Cultural, para entrenar las obras de la segunda y tercera eliminatoria del concurso, pues las de la primera ya se habían mostrado en el recital de mayo en el Luis A. Calvo. Segundo, porque hubo poca asistencia del público, estuvieron tres familiares y tres personas conocidas, pues no se pudo desarrollar mucha publicidad para el evento por cuestiones de tiempo y de dinero.

Esta presentación dejó dos reflexiones, una de ellas es, que es mucho más difícil tocar para pocas personas, porque se siente que nadie escucha o presta atención. La otra, es que así sólo asista una, cinco, cien, trescientas o mil personas, el compromiso con el arte y la actividad musical, debe ser el mismo, con plena consciencia y responsabilidad.

7. Recital en el Colegio Vicente Azuero de Floridablanca, el 9 de Septiembre de 2010.

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 60 niños y niñas, de preescolar y primaria, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata N° 7 en Re mayor de Franz Joseph Haydn
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Preludio No 8 y Arabesco en mi mayor de Claude Debussy
- La comparsa (Danza Afro-cubana) de Ernesto Lecuona

En esta presentación, se hizo lo contrario de la anterior. Se sabía que el público asistente tenía menos disposición frente a la participación del recital, pues los niños y niñas de preescolar y primaria, no están familiarizados con estas actividades y es difícil capturar su atención. Para ello, se desarrolló un recital didáctico en donde a través de actividades como: preguntas del público, preguntas

hacia el público, comentarios de las obras, narración de cuentos e historias, se pudo conectar las mentes de los niños y niñas, canalizando sus energías en la apreciación de la música. Al final del recital, se recibió el mejor de los aplausos que en ningún otro evento se pudo apreciar, los niños y niñas agradecieron batiendo las manitas (como aplauden los niños sordo-mudos), y después de haber presenciado tanta dispersión en medio del evento por los ánimos de los niños, esta última sensación quedó en el recuerdo, porque se logró tan especial participación y receptividad del evento por parte de este público.

8. Recital en la Sala Tobías Valenzuela del Club del Comercio, el 19 de Mayo de 2011. (Véase Anexo H).

Figura 24. Recital de Piano sala Tobías Valenzuela del Club del Comercio



Fotografía realizada por Jesús Emiro Buitrago

Se desarrolló en un piano de cuarto de cola, de marca Geyer, asistieron 30 invitados socios del Club y 10 familiares, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Nocturno en mi bemol Óp. 9 No 2 de Fryderyk Chopin

- Preludio Octavo “La niña de los cabellos de lino” de Claude Debussy
- Balada en la bemol Óp. 47 de Fryderyk Chopin
- Intermezzo No 3 de Luis A. Calvo
- Malvaloca (Danza) Luis A. Calvo
- Encanto (Valse) Luis Al. Calvo

Con este recital se empezaron a mostrar algunas obras del repertorio definitivo del recital de grado, pues se interpretó por primera vez la sonata patética, la balada y el preludio octavo, así como otras obras que ya se venían tocando.

Fue una experiencia muy satisfactoria, porque asistieron personas que por su excelente situación económica están más dispuestas al deleite con la música clásica. A pesar de las inconsistencias del piano, pues éste se encuentra demasiado viejo y sus cuerdas han perdido mucho sonido, se pudo realizar el evento (Véase Anexo I). Fue la primera confrontación con las dos obras de mayor exigencia técnica del recital, la sonata y la balada. En la sonata se manejaron las sonoridades de acuerdo a las condiciones posibles del piano y en la balada aunque también ocurrió lo mismo, se vivieron momentos angustiosos debido a que en el estudio todavía faltaba más seguridad sobre los pasajes de mayor dificultad, como el cromatismo y momentos previos a la coda final, pero que si no se viven, no se pueden encontrar las posibles soluciones a todas estas dificultades, pues en el estudio individual y con el maestro la obra puede salir, pero al ponerse frente al público, al piano y a la dimensión misma de la obra, la realidad cambia.

9. Recital de piano dentro de la Maratón de Piano organizado por Dirección Cultural como preámbulo del Festival Internacional de Piano 2011, Agosto 9 de 2011.

Figura 25. Recital de piano en la Maratón de Piano 2011



Fotografía realizada por DIRECCIÓN CULTURAL UIS

Se desarrolló en un piano Clavinova al aire libre, asistieron 30 personas, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Encanto (Valse) Luis A. Calvo
- La comparsa (Danza Afrocubana) Ernesto Lecuona
- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía
- Joropo de Concierto de Moises Moleiro

Esta fue una experiencia maravillosa, porque se compartió un momento musical con los compañeros de la universidad y con el pianista Carlos Andrés Corena Perea, con quien se alternó en la participación, fue grato interpretar estas cuatro obras al aire libre, como preámbulo a la experiencia del XXVIII Festival Internacional de Piano. Las obras salieron con total naturalidad y se pudo tocar por primera vez el Joropo de concierto de Moises Moleiro, una obra que se estudió durante dos meses, previos a esta presentación, ésta posee una gran dificultad técnica sobre el bajo Alberti perpetuo, que mantiene el ritmo del joropo contra las melodías sincopadas, a pesar de haberse tocado en un Clavinova, la sensación de la obra sobre el público fue positiva, porque curiosamente hubo personas bailando la música.

10. Recital de piano en la primera y segunda eliminatoria del XVI Concurso Nacional de Piano UIS, Agosto 13 y 15 de 2011. (Véase Anexo J).

En la primera eliminatoria, se desarrolló en el piano de concierto de marca Bluthner, asistieron 30 personas y tres jurados conformados por los maestros Harold Martina, Felipe Aguirre y Vanessa Perez, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Preludio y Fuga No 21 del Libro I de Johann Sebastian Bach
- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Primer estudio de ejecución trascendental de Franz Liszt
- Encanto (Valse) de Luis A. Calvo

En esta maravillosa experiencia, se tocaron las dos primeras obras que conforman el recital de grado, con el estudio trascendental que al igual que el joropo se estudiaron dos meses antes del concurso, y el valse que ya había sido tocado en el concurso de la versión pasada del festival. En esta ocasión, se mostró un trabajo técnico más elaborado sobre obras de mayor complejidad técnica y gracias a la resistencia física ganada en los conciertos pasados y al estudio reflexivo sobre estas obras, se obtuvo la clasificación a la segunda eliminatoria. Fue además, una experiencia bella en la construcción de las obras, primero por la dura prueba de tocar ante un jurado tan calificado y segundo porque según palabras textuales de los maestros Harold, Felipe y Vanessa, la participación que se hizo fue muy conmovedora, por la expresividad y la musicalidad al interpretar.

En la segunda eliminatoria, se desarrolló en el piano de concierto de marca Steinway and Sons, asistieron 30 personas y los tres jurados, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Impromptu en mi bemol Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Balada en la bemol Óp. 47 de Fryderyk Chopin
- Estudio Óp. 10 No 5 de Fryderyk Chopin

- Estudio Óp. 25 No 2 de Fryderyk Chopin
- La comparsa de Ernesto Lecuona
- Bambuco en si menor de Adolfo Mejía

Fue una experiencia exquisita haber tenido el privilegio de tocar el nuevo piano de concierto del Auditorio con las obras de la segunda eliminatoria, cuya exigencia era un repertorio de música romántica y latinoamericana, pero sobre todo por haber interpretado la balada del recital de grado, que posteriormente fue revisada, comentada y trabajada con el maestro Harold Martina en su clase magistral. Todas las obras salieron con mucha tranquilidad y se disfrutó de esta interpretación, gracias a esta participación se obtuvo mención honorífica en la premiación del concurso (Véase Anexos K y L).

11. Recital en la Rotonda del Colegio Normal Superior de Bucaramanga, 16 de Agosto de 2011.

Figura 26. Recital de piano en la Rotonda del Colegio Normal Superior de



Bucaramanga

Fotografía realizada por Carmen Alicia Hernández

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 50 estudiantes entre niños, niñas y jóvenes, de primaria y secundaria, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata N° 7 en Re mayor de Franz Joseph Haydn
- Tres piezas para canto y piano
- Encanto (valse) de Luis A. Calvo

Para esta presentación, se tocaron dos obras bastante llamativas para el oyente infantil y juvenil, pues la sonata de Haydn tiene un contenido muy gracioso, cómico y picardo, y el valse encanto refleja intenciones de nuestro sentimiento popular, pero lo que más agradó en el concierto fue la participación de la soprano Olga Inés Sierra quien con su vibrante voz despertó el ánimo del público sobre tres piezas líricas. Este recital también se hizo de forma didáctica, comentando las obras, haciendo y resolviendo preguntas al público.

12. Recital en el Teatro Municipal Manuela Beltrán del Socorro, el 23 de Agosto de 2011. (Véase Anexo M)

Figura 27. Recital de piano Teatro Municipal Manuela Beltrán del Socorro



Fotografía realizada por BIENESTAR UNIVERSITARIO UIS SOCORRO

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 150 personas aproximadamente entre estudiantes, profesores y comunidad universitaria de la sede UIS del Socorro, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Balada Óp. 47 de Fryderyk Chopin
- La comparsa de Ernesto Lecuona
- Encanto (Valse) Luis A. Calvo

Fue una experiencia encantadora, porque se viajó a otro pueblo con la música, se disfrutó del lugar, de la atención de las personas, de la comunicación con los organizadores. Las obras tuvieron una acogida muy buena, pues el público estuvo bastante agradecido y según la presentadora del evento, fue esa presentación la mejor que habían tenido, ya que en la versión pasada del festival el público no estuvo atento a la participación del pianista, por lo que éste tuvo que detener su presentación y retirarse del teatro. Al final del concierto, se participó en una entrevista dirigida por el programa PASO del canal televisivo universitario.

13. Recital en el Auditorio de las Unidades Tecnológicas de Santander, el 25 de Agosto de 2011. (Véase Anexo N)

Figura 28. Recital de piano Auditorio de la Unidades Tecnológicas de Santander



Fotografía realizada por BIENESTAR UNIVERSITARIO UTS

Se desarrolló en un piano Clavinova, asistieron 150 personas aproximadamente entre estudiantes, profesores y comunidad universitaria, el programa que se interpretó fue el siguiente:

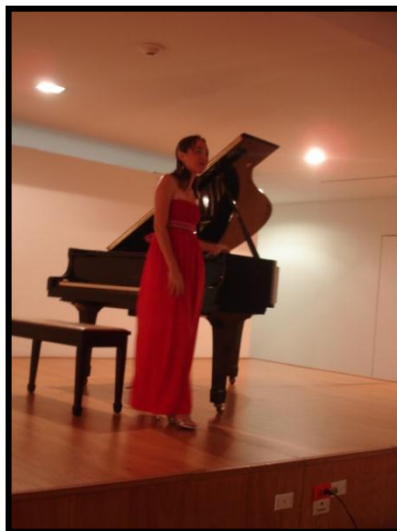
- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Impromptu Óp. 90 No 2 de Franz Schubert
- Balada Óp. 47 de Fryderyk Chopin
- La comparsa de Ernesto Lecuona
- Encanto (Valse) Luis A. Calvo
- Intermezzo en la mayor Óp. 118 No 2 de Johannes Brahms

Fue una experiencia difícil, debido a que se presentaron muchos inconvenientes, el primero, sobre la amplificación del sonido y el piano que Dirección Cultural trasladó al recital, pues surgieron problemas técnicos, ruidos en los amplificadores y el volumen del piano se desbalanceaba por problemas internos del instrumento, además algunos sonidos no salían al tocarse. Segundo, por la falta de respeto del público ante el evento, porque se definió empezar diez minutos después del horario establecido y aún así las personas llegaron muy tarde e iban entrando al auditorio sin esperar que las obras finalizaran.

Esos factores durante la primera obra, generaron molestias al tocar, hasta se tuvo que recomendar a las personas que ecualizaban el sonido que estuvieran pendientes de las fallas técnicas, pero el recital continuó, ahora con mucha más tolerancia por estas inconsistencias, y para finalizar el evento, antes de interpretar el intermezzo de Brahms que se regaló de bis, se hizo una reflexión, sobre lo ocurrido, exponiéndoles que a pesar de las difíciles pruebas que la vida trae, la virtud más bella que tiene el ser humano es la generosidad, así como se invitó a conservar y mejorar el espacio para nuevas presentaciones del Festival de Piano en el futuro. (Véase Anexo Ñ)

14. Recital en la Sala Múltiple del Banco de la República, en la ciudad de Pereira, Septiembre 22 de 2011. (Véase Anexo O)

Figura 29. Recital de piano Sala Múltiple del Banco de la República en Pereira



Fotografía realizada por LUZ LLENY ZAPATA GALVIS

Se desarrolló en un piano de media cola, de marca Yamaha, asistieron 90 personas, el programa que se interpretó fue el siguiente:

- Sonata Patética Óp. 13 de Ludwig Van Beethoven
- Balada en la bemol Óp. 47 de Fryderyk Chopin
- Joropo de Concierto de Moises Moleiro
- Nocturno en mi bemol Óp. 9 No 2 de Fryderyk Chopin
- Valse Óp. 64 No 1 de Fryderyk Chopin

Este recital fue una maravillosa invitación de la Universidad Tecnológica de Pereira y se alternó con el pianista Pereirano Mauricio Zapata Galvis, con quien además se interpretaron a cuatro manos la primera y la última obra del programa, la primera una composición suya inspirada en un poema escrito por la autora de la monografía, que se titula “Onda que me agitas” y la última obra, fue la primera Danza Húngara del compositor alemán Johannes Brahms. Después de la primera obra, la autora del proyecto intervino con tres obras del proyecto de grado, la sonata, la balada y el joropo, y para cerrar su intervención se interpretó un nocturno y un valse de Chopin. Luego del intermedio, Mauricio Zapata interpretó

El Carnaval del compositor alemán Robert Schumann y de bis regaló “El sueño de amor” del compositor Húngaro Franz Liszt, en homenaje al bicentenario de su nacimiento.

Fue una excelente experiencia, trabajar con otro músico, que ha tenido una formación musical y pianística diferente, con quien se encontró una gran afinidad en la interpretación musical desde el piano. La experiencia del montaje de la obra a cuatro manos, tuvo dos fases, la primera el estudio individual alrededor de un mes y la segunda el ensamble a cuatro manos en los dos días previos al concierto, por lo que exigió un trabajo eficiente en el estudio grupal.

15. Recital de Piano: “Estudios Funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales”, octubre 19 de 2011. (Véase Anexo P)

Figura 30. Recital de piano Teatro Colegio La merced



Fotografía realizada por Milton Afanador

Este fue el último recital programado para difundir el proyecto, se desarrollo en el Teatro del Colegio La Merced, en un Clavinova, se utilizaron diapositivas sobre las obras y sus compositores, en esta ocasión se pudo interpretar todo el programa final del recital de grado, desarrollando un recital más didáctico en donde se

comentaron las obras al público apoyándose en las diapositivas, también se generó un espacio de comunicación, en el que las estudiantes y sus profesores hicieron preguntas alusivas a la música y a la manera tocar el instrumento, entre estas: ¿cómo es la escritura cuando hay cruce de manos?, ¿para qué sirven los pedales y como usarlos?, ¿por qué se escogió el piano?, ¿Qué inspiró a la autora a hacer música?.

Fue una de las experiencias más satisfactorias, primero porque el programa fue muy bien recibido, segundo porque se entrenaron las obras en la disposición final del concierto, de manera que esto, genera confianza para la sustentación del proyecto, tercero porque se pudieron compartir experiencias de vida, generando en las estudiantes asistentes motivos para el estudio de la música para piano (Véase Anexos Q y R).

3.7 AUDITORIO

Este recital se desarrollará el día miércoles 2 de noviembre de 2011, en el Auditorio Luis A. Calvo de la Universidad Industrial de Santander, la cual rinde perenne tributo al compositor santandereano Luis Antonio Calvo (Gambita, 1882-Agua de Dios, 1945), al bautizar con el nombre del maestro a su máximo recinto cultural.

Las obras de diseño y construcción del Auditorio se iniciaron en mayo de 1978, el recinto fue inaugurado el 7 de mayo de 1982 y en los seis primeros meses del año 2011, se efectuó la remodelación al auditorio con una inversión específica de 1.200 millones de pesos, cuyas mejoras involucran arreglo de camerinos, cambio de silleterías, madera, mantenimiento general, cambio de tapetes y pisos, las cuales se suman a las mejoras realizadas en los últimos cinco años y que incluyen la instalación de modernos aires acondicionados, construcción de las sedes para los grupos culturales, iluminación y sonido profesión, entre otros.

3.8 PIANO DE CONCIERTO

Para este recital se interpretará en el Piano Steinway modelo D de cola de concierto, de la Casa Matriz de Hamburgo, de Alemania. Que llegó en la XXVII versión del Festival Internacional de Piano en el año 2010.

Después de casi tres décadas la Universidad Industrial de Santander y la ciudad de Bucaramanga, cuenta con un instrumento con las calidades técnicas y artísticas requeridas para las actividades musicales y sobre todo pianísticas.

En la actualidad el auditorio Luis A. Calvo, dispone de dos pianos, igualmente de origen alemán; un Shiedmayer de $\frac{3}{4}$ y el Bluthner, que ha sido el tradicionalmente utilizado en las actividades musicales del escenario, pero que ya acusaba el desgaste, sobre todo en sus características sonoras más que mecánicas. Este piano Bluthner fue traído a inicios de la década de los 70, gracias a una negociación con café, en la que se incluyó el instrumento.

Artistas internacionales como Daniel Barenboim, señalan que “el piano Steinway es un instrumento incomparable...”. Igualmente el pianista Peter Serkin comenta que “el Steinway es ideal para expresividad, coloreo sutil del tono y proyección del sonido”.

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

4.1 PRELUDIO Y FUGA No 21 EN SI BEMOL LIBRO I

De Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) (Véase Anexo T)

“Originalmente y tal como su nombre indica, un prelude era un movimiento que servía como introducción a otro movimiento que, por lo general, era una fuga (...) Los preludios surgieron a raíz de la necesidad de afinar los instrumentos antes de la representación y se desarrollaron hacia una suerte de improvisación que hacía las veces de preámbulo. Este elemento de improvisación es aún evidente en los primeros preludios para teclado, cuyas armaduras carecen de notación de tiempo y de barras de compases”²⁴.

La fuga “podría definirse como una composición musical, en un solo tiempo, sobre un solo tema; de éste se deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc. Es, pues, una composición monotemática con un empleo sistemático de la imitación.”²⁵

Este prelude en si bemol mayor es entendido en la cultura pianística con la indicación “Alla Toccata, quasi improvisando”, debido al desarrollo por secuencias y frases cortas de su motivo melódico, en donde en las fusas se entreteje una voz oculta y el acompañante en corcheas realiza una especie de segunda voz.

El prelude contiene dominantes secundarias como recurso para variar su tema inicial, así como el uso recurrente de líneas cromáticas sobre el bajo. Es un prelude bastante particular donde se percibe el desarrollo de un pensamiento libre en la resolución de acordes de séptima de dominante en su segunda parte. Se emplean escalas menores natural, armónica y melódica para enriquecer las frases y la técnica del ejecutante.

²⁴ SIEPMANN, Jeremy. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ma non troppo, 2003. p. 88

²⁵ SOLER, Josep. Fuga Técnica e Historia. Barcelona: Antoni Bosch, editor, S.A. 1998. p. 5

El sujeto* de la Fuga inicia acéfalo sobre la dominante, en la voz del alto, esta melodía se mueve por grado conjunto y los únicos saltos que tiene son los comúnmente usados en el estilo, intervalos de sexta y quinta justa.

El contrasujeto** posee melodía contrastante con la imitación del sujeto, usando notas repetidas y encuentros de terceras con el sujeto, su Clímax está en el sexto compás de la obra y posee saltos de quinta justa y séptima menor, descendentes. La respuesta*** aparece sobre la tónica, en el tenor.

En los dos divertimentos**** se evidencia el uso de dobles dominantes que ayudan a generar tensión por las modulaciones transitorias y se desarrollan inversiones de la cabeza del sujeto sobre estas funciones armónicas. En el primer divertimiento hay modulaciones pequeñas hacia el VI, V, IV y III grado de la tonalidad. En el segundo divertimiento se desarrollan las ideas manifiestas del primero, de forma más amplia e intercambiando los elementos rítmicos de las voces, antes de la última entrada del sujeto y a través del II, VI, III, II, V, IV grados en su armonía.

En la segunda exposición, el tema inicia sobre la mediantes o tercer grado de la tonalidad, en el alto y su respuesta inicia en el relativo menor, en el tenor. En la tercera exposición regresa sobre la tónica, en la voz superior o soprano y la respuesta sobre la subdominante, en el alto, ya que la coda final continúa en dominante para generar la candencia final.

Sobre las articulaciones hay muchas posibilidades de estudio, teniendo en cuenta que en la época del compositor no habían manifiestos de tipos de articulaciones

* El sujeto es la matriz de la fuga y la idea rectora fundamental de la que se derivará toda la estructura básica de la obra, su melodía, ritmo, secuencias, las líneas melódicas de los divertimentos, etc. (Soler, 1998)

** Se denomina así una parte, escrita en contrapunto doble, que se presenta después del sujeto, sucediendo a éste en su discurso y le acompaña luego en cada uno de sus entradas formando contrapunto con la respuesta. (Soler, 1998)

*** Después de haber sido enunciado el tema por una de las voces, éste es inmediatamente imitado por otra de ellas; esta imitación se llama respuesta. (Soler, 1998)

**** El divertimiento o episodio consiste en una serie de imitaciones más o menos cercanas una de la otra, formadas por fragmentos del sujeto, del contrasujeto, de la coda o de las partes libres que aparecen en la exposición

debido al mecanismo del clavecín en no permitir la diferencia en el toque, como ya ocurre en el piano, lo que se puede hacer es probar articulaciones establecidas en las ediciones actuales y buscar nuevas opciones, con el único principio de que se usen las que mejor permitan mostrar contraste de toque.

En cuanto a las dinámicas empleadas es interesante al igual que en las articulaciones intentar diversidad de matices siempre y cuando se piensen más como la oportunidad de oscurecer o de iluminar los pasajes con el uso de piano y forte, sin abusar y tergiversar el estilo.

Tanto el preludio como la fuga se mueven en tempos rápidos, pero es necesario hacer una diferencia de tempos y pulsos de cada uno. El preludio está escrito con la indicación **Vivace** y en esta edición se define por el pulso de negra, este debe tocarse con viveza. La fuga está escrita en movimiento de **Allegro Vivace** y también su pulso es de negra y este debe tocarse alegre y vivo.

La diferencia de tiempos radica en darle al preludio por su forma similar a la Tocata barroca un movimiento más rápido y diferenciado de la fuga, pues ésta debe mostrar las cualidades melódicas de las voces y su tejido conectivo, por consiguiente, debe ser un poco menos rápido que el preludio, sin perder el carácter de **scherzo**, que la edición propone, debido a su intensión melódica.

El preludio y la fuga mantienen las siguientes estructuras musicales:

Tabla 1. Estructura del Preludio en si bemol.

PRELUDIO									
PRIMERA PARTE				SEGUNDA PARTE			FINAL		
A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	Cadencia		
2.5	2	2.5	3	2	2	3	4		

Fuente: Autora del proyecto

Tabla 2. Estructura de la Fuga a tres voces.

FUGA						
PRIMERA EXPOSICIÓN						
Sujeto		Respuesta		Sujeto		Respuesta
4		4		4		4
Alto		Tenor		Tenor		Soprano
Dominante + Tónica		Tónica + Dominante		Dominante + Tónica		Tónica + Dominante
PRIMER DIVERTIMENTO						
5						
V/VI -VI	V/VI - VI	V/V - V	V/IV -IV	V/III -III		
SEGUNDA EXPOSICIÓN						
Sujeto			Respuesta			
Alto			Tenor			
4			4			
Dominante del Relativo + Relativo			Relativo + Supertónica			
SEGUNDO DIVERTIMENTO						
7						
VII -I	V/II - II	V/VI -VI	VII/III -III	VII/II - II	V/V - V	V/IV -IV
TERCERA EXPOSICIÓN						
Sujeto			Respuesta			
Soprano			Alto			
4			4			
Tónica + Subdominante			Subdominante + Tónica			
CODA						
4						
Dominante + Tónica						

Fuente: Autora del proyecto

En el estudio del preludio y fuga se emplearon varias herramientas, para el desarrollo musical y técnico de los pasajes de mayor dificultad.

Sobre el preludio se trabajó el solfeo hablado de las notas que conforman las escalas y arpeggios en fusas, es decir, al mismo tiempo en que se buscaban y establecían, digitaciones cómodas, conducción y movilidad de las manos, se

decían las notas que se ejecutaban en el estudio para ganar tiempo en la interiorización de los pasajes.

Sobre las notas altas de las fusas (que entretrejen un canto “oculto”) y la segunda voz en corcheas, se cantaban las notas y se analizaba el sentido armónico de cada inciso (microestructura definida por unidad de tiempo).

Fue necesario, analizar y visualizar la armonía en los acordes que aparecen sobre las corcheas con puntillo, semicorcheas y negras, al igual que los acordes quebrados. Además, se buscaba balance del peso de acuerdo a las funciones protagonistas de las voces, así como, se variaban los tempos de estudio para ganar control de los pasajes en diferentes velocidades y con esto definir un pulso apropiado con relación al tempo siguiente en la fuga.

Técnicamente la fuga exige un gran control de la sonoridad en sus notas dobles tanto en grupos de semicorcheas como de corcheas, porque las posiciones de las manos sobre los intervalos de terceras, quintas, sextas y séptimas, son en algunos puntos armónicos muy incómodas para las manos y más frente a la exigencia en el tempo del ***Allegro Vivace*** así que se trabajó muy lentamente definiendo con claridad y consciencia auditiva cada grupo de notas dobles, primero por partes y luego uniéndolas poco a poco, hasta que no existiera primero un control en la lentitud sobre esta dificultad, no se procedía a mover el tempo.

También, se estudiaba recordando y tocando cualquier pasaje ya interiorizado previamente al estudiarlo por partes, de manera que la mente pudiera reproducir con total seguridad y confianza cada dificultad. Otra exigencia, que es la misma para cualquier fuga, es destacar las entradas del sujeto y su respuesta, sin perder el sentido horizontal de la línea melódica. Para ello fue necesario asegurar definiendo apoyos en el inicio, desarrollo y final de cada voz, no sólo con el sujeto y su respuesta, sino con los divertimentos, de la misma manera fue importante cantar cada voz, usando manos silentes para controlar auditivamente cada línea.

Como aspectos de interpretación, este preludio refleja vivamente la faceta virtuosa del clavecinista, cuya imagen está presente en cada escala escrita y cada desarrollo del motivo, además, representa un viaje o un reencuentro con los orígenes de la práctica instrumental sobre la improvisación, en donde las ideas fluyen a través de la creatividad y forman los planos sonoros contrastantes y finalmente sobre la fuga, aparece un dialogo de tres personas que se comunican sobre insinuaciones dancísticas.

Ahora bien, dentro del contexto histórico de la obra, se conoce que los 48 preludios y fugas fueron escritos entre 1722 y 1744, 22 años de construcción de la obra completa, por el compositor alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Después de la muerte repentina de su esposa María Bárbara, en julio de 1720, Bach trabajó tenazmente en varias composiciones, de modo especial en el volumen primero del Clave temperado. De sus obras para teclado de Cöthen es ésta sin duda la más importante, y en ella trabajó durante varios años; contiene algunas composiciones anteriores, entre ellas once preludios que figuraban ya, en forma más sencilla, en el Pequeño Libro de Clave. Al terminar este primer volumen en 1722, Bach le dio el título siguiente: “El Clave Temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos de la escala de Do, para uso y provecho de la juventud, lo mismo que para quienes son ya músicos formados”. El maestro perseguía tres objetivos: perfeccionar el virtuosismo de quienes han superado las dificultades de la Invenciones; iniciar a los compositores en las disciplinas más estrictas de la composición y el contrapunto; y probar las posibilidades del clave recientemente perfeccionado²⁶.

A este respecto debemos recordar que con el nombre de “clave temperado” se entiende un instrumento en el cual, según el procedimiento del constructor de órganos Wekmeister (1645-1706), aplicado desde entonces a la construcción de aquel instrumento, la octava de la escala tradicional se halla dividida en doce semitonos iguales. Con la adopción de este procedimiento, Wekmeister había dado solución práctica al problema largamente discutido de la afinación de los instrumentos de teclado. Es cierto que el intervalo musical (excluida la octava) pierde así un poco de la pureza que tendría en la llamada “escala natural” de los físicos, pero resuelve en cambio un problema de afinación²⁷.

²⁶ SANCHEZ, Julio. Bach, Schütz, Händel y Berg. Aniversario de cuatro músicos germanos. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985. Tercera serie, número 2. p. 91

²⁷ *Ibíd.*, p. 92

Preludio XXI.

PRIMERA
PARTE

Vivace. (♩ = 84.)

p leggiermente. *similar*

A¹

I V⁶ I V VI III VI III IV I⁶ IV I

A² cresc. *sol menor melódica*

II III⁶ V⁶ V I *VI*

f *dimin.*

II^{3♯} *5 3 2 1a menor natural* V del III

A³ p *cresc.*

I VI V⁶ V I VI V⁶ V I V^{3♯/II} II^{3♯} V^{3♯}

f *f* *A⁴* *Si bemol mayor*

III V/III III^o V^{3♯/V} V V/V VI V/VII VII I

dimin. *p*

V^{3♯/V} V V/IV IV V⁹ V⁶ VI⁷ V^{3♯/V}

SEGUNDA PARTE

The musical score for the second part consists of four systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff with various annotations:

- System 1:** Treble clef has a *cresc.* marking and fingerings 2 3 5 3 1 5 and 1 2 3 2 1 3. Bass clef has a *V* chord and fingerings 5 4 2 1. Harmonic analysis includes A^5 , VII° , I^2 , f , VII° , I^6 , and $f VI^7_{3b}$ with the note "re disminuido".
- System 2:** Treble clef has a *cresc.* marking and fingerings 4 1 3 2 1 3. Bass clef has a *p* marking and fingerings 1 4 3 2. Harmonic analysis includes A^6 , II^4_3 , V^7 , and $mi bemol mayor$. The note "do menor melódica" is written below the bass staff.
- System 3:** Treble clef has a *cresc.* marking and fingerings 1 2 3 1 3 and 2 3 4 1 2 1. Bass clef has a *p* marking and fingerings 1 2 3 1 3. Harmonic analysis includes A^7 , V^4_3 , IV^7 , IV° , and V/V .
- System 4:** Treble clef has a *cresc.* marking and fingerings 1 2 4 2 1 2 and 2 1 2 1 3. Bass clef has a *p* marking and fingerings 5 3 2. Harmonic analysis includes V^7 , V^{13}_9b , *poco ritard.*, f , V , f , and V/V . A blue circle highlights a chord in the bass staff with the label "Ret".

CANDENCIA FINAL

The musical score for the final cadence consists of two systems of piano accompaniment, enclosed in a purple box:

- System 1:** Treble clef has a *a tempo.* marking and fingerings 1 3 2 1 and 1 2 3. Bass clef has a *p* marking and fingerings 2 and 1. Harmonic analysis includes V^7 , *cresc.*, VII°/IV , sf , *dimin.*, *Subdominante*, and *dominante*.
- System 2:** Treble clef has a *dimin.* marking and fingerings 1 3 1 and 2 4 2. Bass clef has a *p* marking and fingerings 1 2 1 and 4. Harmonic analysis includes *Tonica*, I^6 , I^6_4 , I , I^6 , *rallent.*, I^6_4 , pp , and I .

Fuga XXI.

a 3 Voci.

EXPOSICIÓN

Allegro vivace. (♩ = 116.)

SUJETO

CONTRASUJETO

RESPUESTA

SUJETO

RESPUESTA

1er DIVERTIMENTO

2da EXPOSICIÓN

p scherzando

cresc.

dimin.

p

inversiones

Figured bass notation: V/V , VI , V/V , VI , V/IV , IV , $\text{v}^\circ/\text{III}$, III , VI

The image displays a musical score for piano with guitar accompaniment, organized into several sections:

- 2do DIVERTIMENTO:** This section begins with a *cresc.* marking. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated by Roman numerals: VI, II, VII, I Pv/II, and II pV/VI. Dynamics include *fp*, *f*, and *f*. The word "inversiones" is written above the right-hand staff.
- 3ra. EXPOSICIÓN:** This section includes two systems of music. The first system has a red box highlighting the first two measures, with *Ap* markings. Chords shown are VI, VII/III, III, VII/II, II, V7/V, and V³b/IV. The second system continues the piece with chords IV and I, and dynamics *sf* and *sf*.
- CODA:** The final section, marked *ff*, concludes with chords I, VI, I, V⁷, and I.

Throughout the score, various musical notations are used, including fingering numbers (1-5), slurs, and dynamic markings. Chord diagrams are provided for the guitar accompaniment.

4.2 SONATA PATÉTICA OP 13

De Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827) (Véase Anexo U)

El núcleo de la obra para piano de Beethoven es su asombrosa colección de treinta y dos sonatas en las que se puede seguir su desarrollo emocional, estilístico e instrumental. Desarrollo desde la tremenda seguridad en sí mismo del joven airado hasta la crisis de mediana edad, sordo y amenazado por la locura, para alcanzar la trascendente odisea espiritual de sus últimas seis sonatas y de las imponentes Variaciones Daibelli²⁸.

La Pathétique constituyó una conmoción revolucionaria para el sistema en 1799, época de su liberación inicial, sólo siete años después de la muerte de Mozart y toda una década antes del fallecimiento de Haydn. Se trata de una obra sin precedentes por la violencia de su expresión, lo extremo de sus contrastes y la audacia de su construcción (una audacia que sólo se manifiesta a través de las repetidas interrupciones del material cargado de fatalidad que abre el primer movimiento). Nunca hasta entonces se había acentuado la música con tanta vehemencia y extraordinaria vibración. Tampoco se le había exigido al frágil pianoforte que contuviera semejante grado de pasión y de emociones. Aquí se revela drásticamente, en forma más evidente que en cualquier obra previa, el modo en que Beethoven utiliza el piano como sustituto de la orquesta²⁹.

Esta sonata está escrita en tres partes o movimientos que se titulan así, Grave – Allegro molto e con brío, Adagio Cantábile y Rondó-Allegro.

El primer movimiento está escrito en forma sonata, contiene una gran introducción sobre la primera indicación Grave, ésta comienza con un fuerte acorde perfecto sobre la tónica (do menor), del que se desprende en piano el tema introductorio, éste además, contiene fragmentos entre cortados con el uso de acordes disminuidos, que viajan al encuentro de la primera frase en el relativo mayor (mi bemol), preparado con una octava en el bajo y una escala descendente en función de su dominante.

²⁸ SIEPMANN, Jeremy. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona: 2003, p 182

²⁹ *Ibíd.*, p 182

Después de pasar sobre el relativo mayor, la armonía se conecta por el cromatismo, modulando brevemente a la dominante secundaria (re mayor), en estos fragmentos aparece una fórmula de acompañamiento de acordes repetidos conjugada con el desarrollo de los motivos del tema introductorio sobre la melodía en mano derecha, hasta encontrar una cadencia rota y buscar el final de esta primera parte, cuya característica es bastante particular gracias a que no es sólo una amplia y solemne sección que abre la página, sino un momento que se entremezcla y se funde con el tema principal de la sonata, a través de ligeras melodías que se disuelven en una rápida escala cromática descendente hasta la sexta nota de color en el calderón y la sensible de la tonalidad.

Su tema principal aparece sobre la indicación Allegro Molto e con brío, con impetuosidad, rudeza y ritmo, sobre las dobles notas y el pedal de los trémolos en do, estos luego caminan sobre la progresión I, V, I, II, I, VII/V, V y I, sus dos primeras frases mantienen los mismos elementos. Sobre la tercera frase se hace una variación en la dominante, con una fórmula de acompañamiento de bajo y notas dobles que precede al juego de arpeggios descendentes sobre V, I y VII/V. Después sobre la misma frase, aparece una secuencia que toma el motivo de la primera frase y lo modula en sus dos copias, primero hacia VI y luego hacia VII grado, el cual es enarmónico de la dominante del III (mi bemol) que aparece en su modo menor sobre el tema secundario.

Este tema aunque debería generar contraste con el primer tema, se mantiene en modo menor, por lo que la atmósfera se torna con más dolor y ahora se perciben elementos dancísticos sobre las tres primeras frase, gracias a la fórmula acompañante de la izquierda en redonda contra tres negras en notas dobles. Lo interesante es que a pesar del carácter melancólico y triste, introduce sobre las melodías mordentes sobre el final de las frases que luego se hacen parte completamente de la melodía en el tema que enlaza la cuarta frase. Ahora bien para dar variedad en el tema, produce una modulación hacia el segundo grado

napolitano (re bemol mayor) sobre el final de la segunda frase y retorna al tonalidad anterior (mi bemol menor) en una secuencia.

La cuarta frase ya está plenamente sobre el relativo mayor, combina brillantemente una nueva dirección melódica a través de los espejos de las notas, en donde se encuentran los mismos dedos en distintas notas sobre esta función armónica, que luego de una posición cerrada y adentrada de las manos en el teclado, va generando puntos tensión hacia un posible el clímax de la obra, con la extensión de las manos y su separación, la derecha sube y la izquierda baja, cantando ambas con los quintos dedos, pero que solo encuentra una cadencia de IV, V y I, continúa la quinta frase en donde se repite el mismo esquema anterior en donde aquí si se decide a tocar el punto climático sobre la funciones VII/II, II, V y I.

La sexta frase ya es un aviso de la próxima conclusión de la exposición, en donde retoma sobre el acompañante las fórmulas iniciales del tema B y aparece la CODA, con el tema principal sobre la nueva tonalidad a la cual le añade un bajo caminante descendente desde mi bemol hasta fa sostenido, acorde que permite retornar a la tonalidad inicial repitiendo todo el esquema de la exposición.

Después de la repetición, aparece un nuevo momento en donde el compositor varía el motivo inicial sobre otras tonalidades, pero antes de ello, conecta a través de un tema enlace que ha modulado a la dominante en modo menor, a través de su séptimo grado, recordando la introducción del Grave, así se conduce hacia las tres frases del Desarrollo, que están estructuradas por secuencias, la primera mezcla las formulas acompañantes de los temas A y B, la segunda invierte los elementos en las manos, el acompañante pasa a estar sobre la mano derecha con los trémolos y la mano izquierda cobra protagonismo con los cantos esporádicos en negras.

Ahora, sobre el tema enlace, devuelve el canto a los dedos extremos de la derecha, con las octavas melódicas que se obstinan descendentemente hasta encontrar la nota si (la tercera de picardía de la tonalidad). Para no repetir la

primera frase del desarrollo, varia con agrupaciones de corcheas sobre la sexta frase, introduciendo sobre los trémolos en sol, las progresiones VII/V, V, IV, I y luego si añade las notas dobles del tema A hasta encontrar el trino y su resolución en la dominante.

Finalmente, direcciona la variación con un puente conducente a la Reexposición que también se estructura por una secuencia sobre insinuaciones de las escalas propias de la dominante y la subdominante de la tonalidad original, hasta encontrar la escala menor armónica descendente en do menor.

En la Reexposición aparece de nuevo la primera frase del tema A, seguidamente la segunda frase que se amplía incluyendo una variación por secuencia, en donde usa el bajo caminante en trémolos de la izquierda contra acordes que llevan el sentido melódico sobre la derecha, esto para desembocar en el quinto grado de la función dominante, que es la que inicia el tema B, aquí se mantienen los elementos rítmicos de su homólogo en la exposición. La quinta y sexta frase ahora se mueven sobre la tónica exigiendo nuevas posiciones de las manos en el teclado.

Curiosamente para finalizar, la coda tiene tres partes, la primera es similar a la coda de la exposición ahora sobre do menor hasta encontrar el séptimo grado de la dominante, la segunda con la insinuaciones rítmicas de la introducción sobre la dominante, que conecta la tercera coda sobre el tema inicial que por fin encontrará su terminación con las progresiones VII/V, I, V y I de su cadencia final.

Tabla 3. Estructura primer movimiento de la Sonata Patética.

GRAVE									
Introducción									
Introducción		A ¹			A ²			CODA	
ALLEGRO MOLTO E CON BRÍO									
Exposición									
TEMA A			TEMA B						CODA
A ¹	A ²	A ³	B ¹	B ²	B ³	B ⁴	B ⁵	B ⁶	
Desarrollo									
Tema Enlace	D ¹		D ²		Tema Enlace		D ³		PUENTE
Reexposición									
TEMA A		TEMA B					CODA		
A ¹	A ²	B ¹	B ²	B ³	B ⁴	B ⁵	COD 1	COD 2	COD 3

Fuente: Autora del proyecto

El segundo movimiento, se reduce a un formato de cuarteto de cuerdas, ya no tiene el mismo espíritu orquestal del primer movimiento, es ahora, el tiempo para sosegar con la dulzura de la canción, tiene tres temas principales, el primero se alterna con el segundo y el tercero. Está escrito sobre el VI grado de la tonalidad original, ahora en función de La bemol mayor. El canto del tema A inicia sobre el registro medio del teclado, es acompañado con un contrapunto en la izquierda sobre el bajo y en medio de estas dos voces una especie de bajo Alberti, sobre dos notas de acuerdo a sus progresiones armónicas. A través, de dos grupos de tresillos en semicorcheas, se conduce y se transporta sobre la segunda frase el canto inicial una octava arriba, en donde se mantiene el bajo con la voz intermedia y debajo de la soprano se introduce una cuarta voz que cumple la misma función de la voz superpuesta al bajo, de manera que se amplía la textura.

Aparece el tema B recordando la tonalidad original, modula hacia do menor inicialmente y al finalizar cambia en función de la dominante (mi bemol mayor),

esta frase habla con un carácter más nostálgico, canta la línea melódica sobre la mano derecha, acompañada al comienzo por la nota repetida en do y los acordes que luego introducen la otra voces del cuarteto, además es rica en el uso de grupetos. La segunda frase inicia en la doble dominante, empleando melodías cromáticas sobre los grupos de semicorcheas.

Retorna así a la tonalidad inicial, exponiendo nuevamente, sólo la primera frase con modificaciones en la entrada del tema al duplicarse la voz que lleva la melodía y la que hace su contrapunto en negras.

Sobre la primera frase del tema C, se oscurece nuevamente la atmósfera cantando dolorosamente en función de la bemol menor, en donde aparece una nueva fórmula acompañante para la voz intermedia sobre tresillos de semicorchea obstinadamente y el bajo que hace contrapunto sobre la melodía, responde influenciado con el ritmo de la voz intermedia, una vez se escucha el diálogo pregunta-respuesta, pregunta-respuesta, finalizando esta frase la melodía se expresa con su esquema de pregunta inicial y amplía su comentario hasta encontrarse en el punto climático del movimiento en la octava en mí, modulando sobre mi mayor.

Ahora, sobre la segunda frase de este tema cambia el carácter del discurso, se torna por un momento con más claridad pero inmediatamente aparece el recuerdo del dolor sobre la atmósfera sombría que teje el canto del bajo, en el arpegio de re disminuido, que se encadena con los arpeggios cortos en la doble dominante y la dominante sencilla al retornar a la bemol mayor.

Con este tema ya no queda nada más que decir, sino resta buscar la calma en el movimiento y dejar la angustia y la agitación que produjo el dolor de los temas anteriores, así que se expone nuevamente el tema A con la sensación rítmica que imprimió el tema anterior en tresillos de semicorcheas. Sobre la Coda se vive el reposo a tanta emocionalidad, en donde la voz principal vuelve a comentar, pero

ya no hay respuesta de su contrapunto sólo acompañamiento, así que ella misma termina respondiendo con el carácter dulce inicial del movimiento.

Tabla 4. Estructura del segundo movimiento de la Sonata Patética.

ADAGIO CANTÁBILE										
TEMA A		TEMA B		TEMA A		TEMA C		TEMA A		
A ¹	A ²	B ¹	B ²	A ³		C ¹	C ²	A ⁴	A ⁵	CODA

Fuente: Autora del proyecto

El tercer movimiento, está escrito en forma rondó, siguiendo la estructura A, B, A, C, A, B¹, A y CODA. Retorna sobre la tonalidad original de la obra (do menor) pero ahora éste allegro tiene menos fuerza que el allegro del primer movimiento, aunque es muy picado. El tema A inicia en antecompás escrito a dos voces, muy similar a las danzas barrocas, su segunda frase repite el discurso del consecuente de la primera frase y luego se amplía en función de la subdominante, hasta encontrar la cadencia de este primer tema.

Aparece un tema enlace que modula primero sobre la subdominante y luego sobre el relativo mayor, para conducir al tema B, que se expresa con un carácter más animoso y casi scherzando, en la mitad de su primera frase cambia el modo del III grado, para generar más contraste armónico y picante en la frase.

Sobre la segunda frase aparece un juego sobre tresillos de corcheas, hasta retornar a mi bemol mayor, en donde la primera voz pregunta en tónica y su contrapunto responde en dominante sobre estas fórmulas atresilladas, que luego se desprenderán en un arpegio amplio de la subdominante hasta encontrar la cadencia I, V, I para conectar la tercera frase y sobre ésta la melodía y la armonía se mueven paralelamente en ritmo.

La última frase de este tema recoge elementos de la segunda, pero ahora la izquierda ya no hace contrapunto sino que lidera sobre los tresillos en la tónica y la derecha responde de la misma forma sobre la dominante, después continúan la

misma relación cambiando de registro, que a la postre será la dominante quien protagonice el punto de mayor tensión sobre su séptima nota en blanca con puntillo y ahí se desprenda una escala conducente a la posición básica del acorde de la dominante.

A través de esta armonía, se llama nuevamente al tema principal, que se expone igual, sin ninguna modificación. Sobre la primera frase del tema C, aparece una especie de contrapunto de nota contra nota con variantes, sobre las progresiones I, IV, VII, III, VI y V, sobre el consecuente de la frase se mantiene la misma armonía anterior, pero se invierte la colocación de las voces para añadir unos cantos nuevos. Sobre la segunda frase, la segunda voz varía su ritmo, usando la síncopa y superponiendo otra voz, volviéndose un intervalo de tercera, que no es más que la duplicación del canto de la primera voz, sumándose una agrupación de notas dobles en sextas, sobre las negras y en su consecuente ocurre lo mismo.

En la tercera frase, se hace una variación sobre la segunda voz en donde se desarrolla el motivo a través de escalas en corcheas. Sobre la última frase, se desarrolla de la misma forma anterior el motivo de la voz superior, la escala se amplía con el séptimo grado de la dominante para retornar a la tonalidad principal y como preámbulo a la aparición del tema A, se escucha un puente grande en función de la dominante sobre arpeggios que viajan por todo el teclado que parten de agrupaciones en semicorcheas y se transforman en grupos de tresillos, retomando el punto climático del tema B.

En la Reexposición del tema A, la primera frase se expresa tal y como es, luego aparece una tercera frase de este tema que conecta la transformación del tema B ahora en función de do mayor, la sexta frase tiene los mismos elementos rítmicos de la segunda frase de éste tema, pero ahora dialogan entre las funciones dominante y doble dominante. La séptima frase muy similar a la tercera, ahora trabaja sobre la dominante, de allí se desprende una puente que teje sobre la voz principal y pequeños comentarios de una voz intermedia.

Finalmente aparece la primera frase del tema A e inmediatamente la CODA final, en donde se usa el contrapunto a dos voces de nota contra nota sobre los grupos de corcheas, así como dos secuencias en donde se combina la división irregular de los tresillos con los grupos regulares que vienen del ritmo anterior y entre ellas una semicadencia de VII, I, V, I muy fortalecida. Después sobre una línea que une las nuevas secuencias, aparece un puente que desarrolla los tresillos acompañados por acordes en contratiempo.

La tercera secuencia combina elementos del tema B, le sigue un tema enlace que recuerda el punto climático del tema B y C, ahora sobre la progresión del segundo napolitano y la dominante del sexto grado. La última secuencia modula al sexto, recreando el motivo del tema principal hasta hallar la cadencia final a través de un violento descender de la escala dominante al acorde perfecto de do menor.

Tabla 5. Estructura del tercer movimiento de la Sonata Patética.

<i>RONDÓ -ALLEGRO</i>				
Tema A				
A ¹	A ²		TEMA ENLACE	
Tema B				
B ¹	B ²	B ³	B ⁴	
Tema A				
A ¹		A ²		
Tema C				
C1	C2	C3	C4	PUENTE
Tema A				
A ¹		A ³		
Tema B¹				
B ⁵	B ⁶	B ⁷	PUENTE	
Tema A				
A ¹				
CODA				

Fuente: Autora del proyecto

Para el estudio de la sonata es necesario emplear el análisis musical que se haga de la obra para entender con mayor efectividad el trabajo técnico que se debe desarrollar en la producción de la música y para no estudiar sin sentido. Así mismo, es importante trabajar por partes, definiendo un cronograma de estudio debido a la magnitud y complejidad de la obra, también, trabajar por detalles y correlacionar las secciones que tienen afinidad entre ellas.

El cronograma que se desarrolló para el estudio de esta obra, se definió por días, estableciendo en ellos, los aspectos de trabajo a realizar (compases o sistemas de la partitura), de acuerdo a las metas trazadas mensualmente (por ejemplo, la exposición del primer movimiento) y comprendió tres fases: la primera, el trabajo separado por secciones; la segunda, la conexión de las secciones y la tercera, la unificación total de cada movimiento. A esto se le sumaría una cuarta fase que es la unificación de los tres movimientos, pero no se consideró como un trabajo demasiado complejo en la construcción, ya que al tener los movimientos de forma independiente, es mucho más fácil a medida que se entrenaba la obra en los conciertos de difusión, encontrar la unidad de la misma.

En el primer movimiento es importante tener en cuenta sobre la introducción, el pulso interno de la corchea por el uso frecuente de figuraciones cortas en fusas, así como el control auditivo en acordes y notas dobles y el balance del peso exigido de acuerdo a la dinámica escrita en la partitura. Con respecto al tema A, se debe desarrollar un movimiento descontractado de la mano en el trémolo usando manos silentes, estudiando lenta y conscientemente la articulación en non legato e ir subiendo el tempo, buscando que la mano trabajé acomodándose en él. En el desplazamiento de la mano derecha con sus notas dobles, hay que buscar y sacar el canto implícito sobre estas y sus acordes. Cuando se pase a la siguiente frase, trabajar con el solfeo silábico sobre las notas de los arpeggios descendentes, finalmente visualizar la armonía modulante sobre las secciones que conducen al nuevo tema.

Sobre el tema B, se debe ajustar con apoyos la formulación rítmica de las redondas y negras. También, estudiar sin adornos y luego con ellos, conectándolos con las notas siguientes, pensando que “hacen parte de la melodía” no “son la melodía”. Es importante, cantar las líneas melódicas en los cruces de manos. En la cuarta frase de este tema, es bueno cantar las notas que se tocan con el quinto de cada mano para interiorizar el canto que se asciende y el que desciende, así como tocar las agrupaciones en corcheas en simultáneo como si fueran acordes para reconocer y visualizar las disposiciones de la mano, lo que facilita su desplazamiento con claridad y confianza.

Sobre la sexta frase se recomienda definir con claridad las digitaciones apropiadas a las disposiciones de cada mano, definiendo apoyos para sostener el pasaje, sobre puntos de referencia, pues este es muy propenso a salirse de los dedos por el cambio en la disposición melódica, de manera que si está claro desde la mente en cuanto a la asignación de digitaciones y puntos de conexión, la música sale sin mayores complicaciones.

En las secuencias del desarrollo, es recomendable estudiar muy lento, definiendo visualmente la armonía, cantando las líneas melódicas de las notas dobles, moviendo el tiempo para buscar ligereza y agarre del teclado. Con respecto a los adornos de las blancas es mejor estudiarlos cortos y pensar siempre en su resolución y finalmente trabajar el puente a través del solfeo silábico de las notas. En adelante sobre la Reexposición y las tres codas es bueno aplicar lo anteriormente dicho y correlacionar las frases con las de la primera sección (exposición), para encontrar más claridad y diluir cualquier tipo de confusión sobre los pasajes, porque esto es muy usual en la ejecución. Para finalizar es importante definir luego muy bien los tempos que se adoptan en el movimiento, así como el peso en relación con los siguientes movimientos.

Ahora bien, la mayor dificultad que tiene el segundo movimiento es lograr un buen legato de las frases, y más cuando sobre las manos aparecen dobles funciones

(cantante y acompañante) en simultáneo, es necesario trabajar con manos silentes para lograr la máxima comunicación entre una nota y otra que pertenecen a las líneas cantábiles (soprano o bajo), con la mínima respiración entre ellas, esto es posible definiendo sobre los dedos empleados un toque más en profundidad y en algunos casos por la extensión de los pasajes es necesario mantener, a través del uso adecuado del pedal pincelado ésta comunicación del sonido.

Una vez aparecen los grupos irregulares en tresillos, es necesario trabajar la igualdad de las notas dobles o los acordes que contengan estas figuraciones rítmicas, sin perder el pulso y acomodando las manos si las posiciones son muy adentradas o muy recargadas sobre las manos como en la segunda frase del tema C y en adelante sobre el tema A y la coda, buscar que el tresillo no pierda su organización y su apoyo sobre la primera de las tres e igualdad de duración de cada una, para el control de su sonoridad.

Finalmente, la gran dificultad del tercer movimiento que es evidentemente un despliegue total del trabajo técnico de arpegios y bajo Alberti como fórmulas acompañantes en algunos casos por agrupaciones de semicorcheas o por tresillos de corchea, es necesario trabajar cada frase atendiendo a la búsqueda de la claridad en el toque, que nada se esconda, que todo se entienda con elocuencia, no debe ser un afán tocar en el pulso exacto, el afán debe ser que cada comentario del discurso sea claro para el oyente y para ello es necesario que el intérprete reproduzca con seguridad todas las notas escritas, con pulcritud y coherencia melódica, todo esto se gana cantando, diciendo las notas en el estudio, transportando los pasajes a tonalidades vecinas, jugando con la movilidad en otros tempos.

[Como aspectos para la interpretación, hay que tener en cuenta que la primera edición de esta sonata], la octava apareció con el siguiente epígrafe y dedicatoria: "Grande Sonate Pathétique, pour le Clavecin or Piano-forte", composée et dédiée a Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky, par Louis Van Beethoven. Oeuvre 13. Joseph Eder am Graben, el último nombre era del editor de la obra y el de Lichnowsky correspondía al príncipe, gran "amateur" y mecenas generoso, cuyo palacio de viena se hallaba frecuentado por los hombres más eminentes de las artes. Sus conciertos

semanales tenían fama en todo el imperio para la calidad de música que en ellos se escuchaba y de los instrumentistas que tomaban parte. Lichnowsky fue uno de los grandes y más fieles amigos que Beethoven tuvo desde su juventud, llegando en su afecto y admiración por el compositor a elogiarlo en su propio palacio durante algún tiempo³⁰.

La imagen que se intenta plasmar en la ejecución de la sonata, según la sensación sonora que ésta deja, es la figura de un ser que protesta ante la vida, que se cuestiona y conduce su pensamiento más allá de lo aparente y material, es la descripción total de un ser introspectivo, que está inmerso en sus complejas y contrastantes confrontaciones.

En la introducción, aparecen los cuestionamientos, junto con un comentario, casi un lamento. Sobre su tema principal, se dibuja la furia que va en crecimiento al sentirse impotente y angustiado, va creciendo en agitación, hasta que encuentra en el segundo tema un momento propio para describir su dolor, que se disipa con las reflexiones sobre la exigencia de la vida, al tener que continuar la lucha por su sobrevivencia. Vuelve otra vez la furia, que a la postre es calmada súbitamente casi con un grito de protesta. Sobre el desarrollo se acentúan más los brotes de ansiedad y sobre la Reexposición vuelven las inquietudes y la desesperanza.

El segundo movimiento, es una canción de amor, que implora un poco de dulzura, que recuerda los momentos bellos y expresivos de la vida de este ser, algunos tristes, nostálgicos, otros adoloridos, pesantes, pero que en últimas reposan en la ternura que está también despierta y con deseos de abarcar plenamente toda la extensión de su ser. El tercer movimiento, es la oportunidad para hacerle frente a la vida, mimetizando todas sus confrontaciones en el deseo de avanzar con seguridad y confianza, sin quebrantos así sus intenciones y proximidades, por ello su carácter se moldea en risa, juego, esperanza, para terminar con una fuerza interna casi indomable y con la convicción en las particularidades propias de su ser.

³⁰ Anónimo. La sonata Patética de Beethoven. Pianored música y Pianos. Informativo y noticias diarias sobre música, bandas de música y músicos de habla hispana.

SONATE

(Pathétique) Op. 13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

8. **Grave. INTRODUCCIÓN**
EN DO MENOR

Harmonic Analysis:
I, VII^o/V, V, VII^o, I, VII^o/V, V, VII^o/V, V, VII^o/V, V, V^o/IV, IV, V^o/III, Modulación a la Dominante, III, VI^b, VII^o, IV⁶, VII^o, VII^b, VII^o/V, V/V, Modulación a la Tónica, V⁶, V⁶, III⁶, III⁷, III², I⁷, IV, CODA, v⁷, Cadencia rota, v⁶, VI^b, II⁶, Escala cromática, Attaca subito l' Allegro:

EXPOSICIÓN

Allegro di molto e con brio.

A¹

p I V⁷/IV IV V I V⁷/IV IV V *cresc.* - I⁺ II⁺ I⁺

Pedal en tremolos Tremolos caminantes

A²

VII⁷/V V *p* I V V V V V *cresc.* -

A³

V I V V V V V VII⁷/V

SECUCENCIA

V V V V V V V *cresc.* - MOTIVO

COPIA 1

V⁷/VI VI V V V V V *cresc.* - COPIA 1 COPIA 2

PUENTE MODULACIÓN AL III⁺ (MI BEMOL MENOR)

V V V V V V V

B¹

B² MODULACIÓN AL II^{MA} (RE BEMOL MAYOR)

B³ SECUENCIA MODULACIÓN AL III^{MA} (MI BEMOL MENOR)

MOTIVO COPIA 1

ENLACE

B⁴ (MI BEMOL MAYOR)

decresc. - - - - - pp

cresc. - - - - -

Harmonic analysis (Roman numerals and figured bass):

- System 1: I, I, I, I, V⁷
- System 2: I, I, I, I, V⁷
- System 3: I, I, I, I, V⁷
- System 4: I^b, II^b, V⁷, I, I, V^b, V⁷/II
- System 5: II, V, II⁷/VI, VI, IV, I⁴, V
- System 6: I, V⁷/IV, IV, V⁷/II
- System 7: II, V⁷/II, II, V/V, I, V, V/V, V^b, VII^o, I, I⁵

B⁵

f IV V **p**

cresc.

B⁶

I VII^b VII^b II^b V I VI

cresc.

CODA

f

RETORNO A DO MENOR

Ostinati en notas dobles

Tremolos caminantes descendentes

f **sf** **sf** **sf** VII^b V **ff**

Tempo I. **TEMA ENLACE**

fp **fp** **fp** *cresc.* **pp**

I VII/V V VII I VII VI V/VI VI V/VI

DESARROLLO

Allegro molto e con brio.

The musical score is divided into several systems, each with specific annotations:

- System 1:** Starts with *p cresc.* and includes a **MOTIVO** circled in red. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Chord symbols VI and VII are present.
- System 2:** Features *p* dynamics and a **COPIA 1** label. A **MOTIVO** is circled in red. Chord symbols I and V/VII are shown.
- System 3:** Contains **COPIA 1** and **MODULACIÓN A LA DOMINANTE MAYOR** annotations. Chord symbols VII and V/VII are present.
- System 4:** Includes **COPIA 2** and **TEMA ENLACE** annotations. Chord symbols III and VI° are shown.
- System 5:** Features *pp* dynamics and **Ostinati en tremolos** in the bass line. Chord symbols VII/V, V^{5b}, IV, and I are present.
- System 6:** Includes *pp* dynamics and a **COPIA 1** label. Chord symbols VII/V and IV are shown.

SECUENCIA

cresc.

MOTIVO

COPIA 1

PUENTE

COPIA 2

SECUENCIA

DOMINANTE

MOTIVO

SUBDOMINANTE

Escala descendente menor armónica de la tónica

COPIA 1

COPIA 2

REEXPOSICIÓN

A¹ MODULACIÓN A LA TÓNICA

p

cresc.

A²

SECUENCIA (ampliación A')

cresc.

MOTIVO

COPIA 1

COPIA 2

cresc.

soldadura

V/IV

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in a minor key (three flats). It consists of several systems of music. The first system shows a sequence of chords and a melodic line with a 'cresc.' dynamic. A 'MOTIVO' is identified in the right hand. The second system features a 'PUENTE' section with 'COPIA 2' and 'SECUENCIA' markings. A melodic line in the right hand is boxed and labeled with 'DOMINANTE', 'MOTIVO', and 'SUBDOMINANTE'. The third system shows a descending scale labeled 'Escala descendente menor armónica de la tónica' and includes 'COPIA 1' and 'COPIA 2' markings. The fourth system is the 'REEXPOSICIÓN' section, starting with 'A¹ MODULACIÓN A LA TÓNICA' and a piano dynamic. The fifth system is 'A²' and the sixth is 'SECUENCIA (ampliación A')' with a 'cresc.' dynamic. The seventh system contains a 'MOTIVO' and 'COPIA 1' markings. The eighth system includes 'COPIA 2', a 'cresc.' dynamic, and a 'soldadura' (seam) marking. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes a harmonic analysis at the bottom with Roman numerals: I, IV/II, II^{dim}, VII/II, II^{dim}, IV/II, II^{dim}, V/III, III^b, V/III, COPIA 1, IV/II, III^b, V/IV, IV, V/IV, IV, VII^b, IV, II^{dim}, and V/IV.

B¹
 Musical score system 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Chord symbols: IV^6_5 , V/IV .

B²
 Musical score system 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Chord symbols: IV^6_5 , V .

B³
 Musical score system 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Chord symbols: I^4_4 , V .

ENLACE
 Musical score system 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics: *decresc.*, *pp*. Chord symbols: I^4_8 , V/VII , $^bVII^{\flat 2}$, V^{\flat}/VI , bVI , I^4_4 , V .

B⁴
 Musical score system 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*, *cresc.*. Chord symbols: I^4_4 , VII^{\flat}/IV , IV , V^{\flat}/IV .

B⁵
 Musical score system 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*, *cresc.*. Chord symbols: IV^6_5 , V^{\flat}/IV , IV , VI° , V^{\flat}_4 , IV^{\flat}_4 , V^{\flat} , VII^{\flat}/IV , IV^{\flat}_3 , II^{\flat} , I^4_4 .

5 8 2

CODA 1

p

I 3 4 VI II⁺ 4 V

AMPLIACIÓN RECUERDO DEL TEMA

cresc.

f *ff*

CODA 2

Grave.

p *cresc. sf* *decresc. pp*

VII/V V 2 1 8 2 I⁺ V/IV 8 4 5 IV 8 4 8 7 V

CODA 3

Allegro molto e con brio.

RECUERDO DEL TEMA

p *cresc.*

VII/V I⁺ V I

REGRESO A LA BEMOL

LA MISMA ARMONIA INICIAL

TEMA A

CROMATISMO
A³
pp
p

1 2 2 1 2 1 2 1

EN LA BEMOL MENOR

TEMA C
C¹
pp

EN MI MAYOR
cresc.
sf

fp
decresc.
pp

pp

EN LA BEMOL

RE DISMINUIDO

SI BEMOL DISMINUIDO

VII^o/V

cresc.

TEMA A

LA MISMA ARMONÍA INICIAL

A⁴

A⁵

SECUENCIA

CODA

MOTIVO

pp

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in B-flat major (two flats). It begins with a sequence of chords: RE DISMINUIDO (F major) and SI BEMOL DISMINUIDO (B-flat major). The first system shows a right-hand part with a complex rhythmic pattern and a left-hand part with a simple bass line. A green dashed line indicates a sequence of chords: VII^o/V. The second system, labeled 'TEMA A', features a melodic line in the right hand with various ornaments and a bass line with fingerings. The third system continues the melodic development. The fourth system, labeled 'SECUENCIA', shows a sequence of chords and a melodic line. The fifth system, labeled 'CODA', features a melodic line and a bass line with a 'MOTIVO' (motif) marked in red. The score concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a final chord.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes fingerings (3, 2 3 2 1 5 1) and chord symbols (V⁷, I, 4 1 2, 8 2 1, 8 2 1, V⁷).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics (f, pp) and chord symbols (I, V⁷, I, V⁷, I, V⁷, I).

Rondo.
TEMA A Allegro. EN DO MENOR

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics (p) and labels (A¹, antecedente, consecuente). Chord symbols include I, V, I, V, VII³.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics (p) and labels (A²). Chord symbols include I⁶, VII³, I⁶, V, I, VII³, I⁶.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics (cresc.) and labels (v⁶/IV⁷). Chord symbols include I⁶, V, v⁶/IV⁷, IV⁴, V⁷, IV⁴, v⁶/IV⁷, IV, V.

TEMA ENLACE

EN MI BEMOL

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics (fp) and chord symbols (I, V, I, V, I, v⁶/IV⁷, IV⁶, v⁶/IV⁷, IV, v², I).

TEMA B

B¹

dolce

legato

EN MI BEMOL MENOR

cresc.

p

B²

EN MI BEMOL MAYOR

B³

p

cresc. -

B⁴

f

p

MODULACIÓN AL RELATIVO

CONTRAPUNTO A DOS VOCES

INVERSIÓN DE LAS VOCES

C²

La misma armonía anterior

C³

cresc.

MODULACIÓN A LA TÓNICA

C⁴

f

cresc.

PUENTE

la misma armonía anterior

sobre la dominante

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in a minor key (three flats). It consists of seven systems of music. The first system shows a modulation to the relative major key, indicated by the label 'MODULACIÓN AL RELATIVO'. The second system features 'CONTRAPUNTO A DOS VOCES' (two-voice counterpoint) and 'INVERSIÓN DE LAS VOCES' (voice inversion), with a red box highlighting a specific passage. The third system continues the counterpoint and includes a 'cresc.' marking. The fourth system shows a 'MODULACIÓN A LA TÓNICA' (modulation to the tonic) and includes a 'f' (forte) dynamic. The fifth system is labeled 'PUENTE' (bridge) and features 'la misma armonía anterior' (the same previous harmony) and 'sobre la dominante' (on the dominant). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings, along with Roman numeral chord symbols (I, IV, VII, III, VI, V, V/V, I⁴) and fingering numbers (1-5) for both hands.

TEMA A

A¹

A³

TEMA B¹ EN DO MAYOR

B⁵

B⁶

ff

p

p dolce

cresc.

IV⁶, IV, V, I, VII⁶, I, I⁶, IV, V/II, II, IV

V, V⁷/V, I, V

2 VII², VII⁴, I⁴, I, VII²/IV, VII⁶/IV

System 1: Treble and bass clefs. Chords: I, V⁹, V⁷/IV.

System 2: Treble and bass clefs. Chords: IV, I⁴, V, I, B⁷, V², I, VII⁹/V. Dynamics: *p*.

System 3: Treble and bass clefs. Section: **PUENTE**. Chords: V, V², I, IV, V²/III, III⁶, VII⁹/V, 1/4 V, VII⁹/V, V, V/III.

System 4: Treble and bass clefs. Section: **TEMA A**. Chords: 1/4 III, V/III, III, VII⁹. Dynamics: *calando*, *p*.

System 5: Treble and bass clefs. Continuation of the previous system.

System 6: Treble and bass clefs. Section: **CODA**. Chords: VII⁹, I⁶, VI, I⁴, V. Dynamics: *cresc.*

SECUENCIA 1 MOTIVO COPIA COPIA SECUENCIA 2 MOTIVO

I V²/IV IV⁶ V²/IV IV⁶ VII^{13b} I

VI I VII/V

VII⁶ I⁶ II V I II⁵ V

II^{6b} V⁶/VI

VI

I V⁷ I

4.3 BALADA OP. 47 EN LA BEMOL

De Fryderyk Chopin (1810 – 1849) (Véase Anexo V)

El término Ballade, con raíz etimológica latina en el verbo ballare (bailar), fue usada como una canción folclórica durante la Edad Media en toda Europa, que combina elementos narrativos con diálogos líricos y dramáticos. En el siglo XIX se usó como una canción alemana además de existir una Balada sentimental inglesa. Sin embargo el origen más directo de las Ballades de Chopin parece encontrarse en la Ballade que fue una de las “formas fijas” con que se musicalizaban canciones y poesías en el siglo XVI y XV y que posee una raíz con significado igual (bailar) en el provenzal balar, más que en el latino. El término Ballade fue designado para una composición instrumental por primera vez por Chopin en sus cuatro piezas Óp. 28 en sol menor, Óp. 38 en fa mayor, Óp. 47. En la bemol mayor y Óp. 52 en fa menor. Parece hacer alusión a la Ballade, como género literario, que fue la fuente de inspiración para las instrumentales propias³¹.

No hay música sin segunda intención”, señala Chopin. Además declara a Schumann, en la visita que le hace a Leipzig, que sus cuatro baladas le fueron inspiradas por la lectura de poemas escritos por Adam Mickiewicz (...) [Según] Laurent Cellier, redactor de las reseñas de conciertos históricos dados por Alfred Cortot en 1924, el argumento de la tercera balada, óp. 47, [es el siguiente]: La ondina. En las orillas del lago, un joven ha jurado fidelidad a una muchacha a quien apenas ha entrevisto. Ésta, que duda de la constancia de los hombres, se aleja a pesar de las protestas del enamorado y reaparece bajo la forma hechicera de una ondina. Apenas ha tentado al joven cuando éste sucumbe al sortilegio. Para expiar su falta, será arrastrado al abismo acuático y condenado a seguir, gimiendo, a la ondina que huye y a la que nunca alcanzará³².

La Balada Óp. 47 en la bemol mayor fue empezada a esbozar en el verano de 1841, junto con la Fantasía Óp. 49, la Polonaise Óp. 44, el Nocturne Óp. 49 No 1 y la Polonesa Fantasía. La tercera ballade está dedicada a la Mademoiselle Pauline de Noailles, perteneciente a los círculos aristocráticos en que se desenvolvía su profesión pedagógica, y fue publicada en noviembre del mismo año en que fue esbozada y terminada. El seguimiento de composición que se puede dar a la Ballade Óp. 47 puede tener un esquema de partes seguidas, donde se presenta y desarrolla un elemento temático o se retoma uno de las partes anteriores³³.

Esta obra es rica en atmósferas contrastantes y llenas de colores armónicos, su melodía inicial prepara todo el discurso poético, es como una llamada a las insinuaciones dancísticas, comienza desde el registro medio del piano desde la dominante hasta encontrar la tónica de forma ascendente y desciende con una

³¹ ARELLANO, Jaime. Recital de Piano. Tesis profesional como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Música con área en intérpretes. Universidad de las Américas Puebla. México: 2004. Capítulo III

³² GAVOTY, Bernard. Chopin. Ediciones B, S. A., Barcelona: 2006. p. 413-414

³³ ARELLANO, Óp. cit., p. 66

línea cantáble en el bajo, quien sobre el 3 y 4 compás imita la línea inicial haciendo una especie de respuesta que conduce a la primera frase.

La primera frase se mueve sobre I, IV, I, V, II, V y contiene un canto oculto por cromatismo sobre sus acordes que hacen contrapunto con la línea melódica, por el carácter danzado, estos cantos se alternan con las pausas y es trabajo del intérprete mostrar con claridad este recurso.

Así mismo, es una obra de doble género en donde elementos de la danza y la canción se combinan y dan unidad. Las melodías poseen recursos que las embellecen, como trinos, apoyaturas, bordaduras, notas extrañas, acciacaturas, un grupo de ocho notas al inicio y notas sobreañadidas. Dentro de las fórmulas acompañantes, están los bajos en octavas, acordes sencillos, acordes amplios y quebrados, ostinatis, arpeggios cortos y amplios, contrapunto libre y escalas cromáticas.

Las melodías principales sobre mano derecha, no siempre tienen protagonismo en la obra, son los cantos secundarios, los que dan dirección a la música, como en el tema B⁶ cuyas líneas cantábiles se ajustan más a la escala cromática. En otras ocasiones, sobre los acordes se ocultan líneas cantábiles como es el caso de los temas B⁷ y B⁸.

Las articulaciones más usadas son el legato y el apoyo, cuando aparecen melodías cantábiles se emplea el legato, aunque el canto esté sujeto al cambio de acordes, la intención debe mantenerse y cuando aparecen melodías danzadas se emplea el staccato sobre todo en los bajos y el apoyo sobre las notas altas.

En cuanto a la dinámica de la obra, el compositor se vale de recursos que han llegado a particularizar su estilo, como las indicaciones de: meza voce (a media voz), sostenuto (manteniendo el sonido), ten (tenue o dulce), leggiero (sonido ligero, liviano) y sotto voce (en voz baja). Estas complementan los matices y

reguladores de volumen, porque hacen que los pasajes no pierdan su sentido melódico, tratamiento adoptado de las obras para la voz humana.

El movimiento Allegretto, implica tocar un poco menos vivo que el allegro, que puede llegar a transformarse según las capacidades técnicas del instrumentista, pero lo más aconsejable es hacer uso de esta indicación. Así mismo hacia la coda aparecen las indicaciones stretto y piú mosso, la primera alude al apiñamiento del ritmo y la armonía como una manera para concluir y la segunda anima el movimiento hasta el final.

Esta obra es un reflejo de la evolución en el sistema tonal de la práctica común, tanto así que el compositor ya muestra más interés por saltar el límite y los estándares definidos, al usar progresiones tonales alteradas por sus quintas o terceras, escalas cromáticas, modulaciones a tonalidades lejanas como es caso de si mayor, re mayor, mi mayor.

En cuanto a la forma musical, está escrita de manera libre por secciones. Es importante el uso de secuencias y temas cortos de enlace para conectar sus periodos o temas. Aparecen propuestas en el manejo de las microestructuras, específicamente sobre los periodos o temas de las secciones, por ejemplo, A³, B¹, B², B⁵, B⁸, C⁴ son indivisibles y B², B³, C³ son modulantes, lo que muestra diferencia con respecto a los usos del clasicismo, en donde por lo general los periodos eran divisibles, sobre ocho compases, además eran unitonales y cuando modulaban, el periodo se conservaba en el tono de la modulación.

Tabla 6. Estructura de la Balada en la bemol.

BALADA EN LA BEMOL					
SECCIÓN A					
Introducción	A ¹	A ²	A ³	Secuencia + enlace	CODA
8	8	8	4	8	15
SECCIÓN B					
B ¹	Enlace	B ²	Secuencia + enlace	B ³	CODA
11	3	7	9	6	15
SECCIÓN B¹					
B ¹	Enlace	B ⁴	B ⁵	CODA	
11	2	8	10	10	
SECCIÓN B²					
B ¹	Enlace	B ⁶	B ⁷	B ⁸	CODA
11	2	8	8	5	5
SECCIÓN C					
C ¹	C ²	C ³	C ⁴		
10	8	8	4		
CODA FINAL					

29

Fuente: Autora del proyecto

La gran dificultad que ofrece ésta balada, es mantener el pulso en su puesto, sin permitir que se desdibuje, porque se alarguen o se acorten las medidas de las figuras o se exagere en el tiempo. Por tanto, es importan trabajar en toda la obra el metrónomo interno, contando los tiempos al ejecutar los pasajes, para controlar la justa medida en relación con las posibilidades físicas al tocar. Así mismo, conservar la unidad de la obra teniendo en cuenta que su estructuración se da por secciones amplias, es otra tarea difícil.

Ahora bien, es por medio de éstas secciones que se puede definir el estudio de la técnica, en la balada. Lógicamente, el trabajo sobre pasajes que contienen

arpeggios, acordes, octavas, adornos y notas dobles, implican un estudio consciente de la dificultad y la solvencia técnica. Pero a modo general, pasajes como el valse que se encuentra en la frase B⁴, el nocturno implícito de la coda de la sección B¹, el plano oscuro sobre la frase B⁶, las campanas en la frase B⁷, el clímax de la obra en la frase B⁸, la conducción de la secuencia en la coda de la sección B², toda la sección C y la CODA final son las partes que más deben contemplarse y abordarse en el estudio diario.

En la frase B⁴, que para efectos de comprensión se reconoce como el valse de la Balada, pues mantiene una fórmula acompañante característica de esta danza, bajo en corchea y acorde en negra, (escrito tres octavos), es necesario utilizar en el estudio las manos silentes, esto permite atender conscientemente a la línea cantábil que se desprende del bajo, como también la línea protagonista en semicorcheas perpetuas sobre la mano derecha, que son el canto protagonista. Lo mismo, para el nocturno de la coda en la sección B¹, pues aunque las figuraciones rítmicas se invierten en cada mano y su carácter musical es otro, pues aquí se siente una atmósfera más poética, que intenta trascender su sentido dancístico, el independizar cada función tanto acompañante como cantábil, para visualizar sus características, ofrece mayor seguridad en la interiorización de la música.

Sobre el plano oscuro de la frase B⁶, es muy útil el solfeo hablado de las notas que hacen parte de la línea cromática en izquierda, pues esto permite que los sonidos salgan con mucha naturalidad y claridad, si están conscientemente estudiados y la mente es capaz de contemplarlos discriminadamente en la ejecución, además definir apoyos en relación con la línea protagonista en corcheas de la derecha, en cada frase o lo que se considere punto neurálgico (punto de contacto), permite que en el momento de la ejecución en público, si se presentan puntos ciegos debido a la magnitud de su dificultad, se pueda solventar cada uno, a través de estos puntos de conexión o referentes definidos con los apoyos.

Ahora bien, sobre las campanas en la frase B⁷, el clímax de la obra en la frase B⁸, la conducción de la secuencia en la coda de la sección B², es necesario usar el canto para interiorizar el sentido melódico de los acordes y notas dobles, esto hace que el cerebro programe la producción de estas líneas sin forzar la mano a un trabajo únicamente mecánico, que es un aspecto en el que los estudiantes caen con facilidad, por eso es bueno en un principio trabajar sin mucho sonido, pero con mucha intensidad, para ganar tiempo en la comprensión musical y mantenerse en óptimas condiciones físicas, sin desgaste muscular.

Toda la sección C es importante verla como el momento de ajustarse en el pulso si en la sección anterior por el impacto de la secuencia se disminuye un poco el tiempo y al igual que en la frase B⁶, es necesario definir puntos de conexión, pero también, tocarla muy en calma, ya que por ser esta la penúltima parte de la obra, frecuentemente se puede coger con mucha ansiedad, lo que puede generar puntos ciegos en la ejecución, así que si desde la mente hay una disposición previa de tranquilizarse en éste pasaje, los puntos de conexión se visualizarán con mayor reflexión, las frases saldrán con mayor seguridad y la conducción será efectiva hacia la CODA, en la que debe visualizarse la armonía que se diluye en las notas dobles y usar las manos silentes para detectar la movilidad de las manos en la posición adentrada del teclado.

Con respecto a la interpretación de la obra, apunta Alfred Cortot:

“En las dos últimas baladas Chopin parece renunciar al principio de oposición dramática de los temas en el cual apoya la construcción musical de las dos primeras. Conjunción, más que conflicto. Sea como fuere, se trate de una moraleja poética sugerida por un relato de Adam Mickiewicz o por un poema de Heine, los ocho primeros compases de la Tercera balada en La bemol mayor, parecen ilustrar el tierno diálogo de dos amantes imaginarios: “¿Me amarás siempre?” “Sí, lo juro.” “Y tú, ¿me será fiel?” “Mientras viva.” En este ambiente de frescura primaveral se establece un desarrollo de carácter rítmico: la expansión de dicha juvenil, el puro ardor de un sentimiento cándido. Un segundo tema flexible, ondulante, simula el balanceo de una barcarola, lo que en cierta manera justifica la alusión a la ondina. El estilo general va más allá del piano y sugiere la orquesta. A

pesar del virtuosismo de los trazos, el color de la conclusión es más doloroso que triunfal³⁴.”

Esta es una de las obras con las que se alcanzó una gran identificación personal para el recital de piano, en ésta se intentan plasmar aspectos de la vida íntima de la autora del proyecto, es para ella como un vehículo, para contar y comunicar al público aspectos propios de su vida como estudiante de piano, aunque se respeta y se admira el criterio de Alfred Cortot y la intención del compositor al basarse probablemente en los poemas de Mickiewicz, se considera ésta una música considerablemente bella, que despierta grandes emociones y da la libertad de exponer una experiencia de vida. Por ejemplo, a través de la naturalidad de las insinuaciones dancísticas y el valse, se manifiesto el gusto sobre el ritmo, el movimiento y la libertad; en el nocturno, toda la nostalgia de amistades, amores y sueños; en el plano oscuro, todo lo desconocido y lo que ha sido difícil en el camino; en el final todas las glorias alcanzadas con victoria, heroísmo y amor a Dios.

³⁴ GAVOTY, Bernard. Chopin. Ediciones B, S. A., Barcelona: 2006. p. 415

A Mademoiselle Pauline de Noailles

BALADA

SECCION A
Allegretto
mezza voce

FR. CHOPIN
Op. 47

1 INTRODUCCION

2

3

4

5

Chord symbols and annotations include: I, II, I⁶, v², v⁴, IV, v¹¹, VI, VII³/V, and various fingerings and slurs.

SECCION B

11 48 FINAL DEL TEMA (m. d.) mezza voce

12 55

13 60

14 64

15 69 EN FA MENOR SECUENCIA motivo

16 74 copia exacta ENLACE

Annotations: B¹, AP, NR, B, ENLACE, ECO, EN LA REMOL, v/v, len., cresc., I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, Teo., *

77 79

RET

ff

I III IV I V VII/V

* Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led.

18 84

VI I V I III VI III V

* Led. * Led. * Led. *

19 88

III V dim. p

EN FA MENOR

* Led. * Led. * Led. *

20 92

v/dim. (p)cresc. I V

* Led. * Led. * Led. *

21 96

I V III VI IV V III V I

EN LA BEMOL

* Led. *

22 100

V I V I p

EN DO MAYOR

SECCION B¹

B¹

* Led. *

23 105

24 109

25 113

26 117

27 120

28 123

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

dim. - ENLACE - I

EN LA SEVOL

B⁴

IV III V/V

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

Teo. B⁵ *

III v

leggiere v I⁶ v⁶

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

29 126

Ted. I * Ted. v²/IV * Ted. IV * Ted. v⁷/IV *

30 129

Ted. IV¹ * Ted. v⁶/IV * Ted. IV * Ted. NC AP

AMPLIACIÓN DE B⁵

31 132

dim. - - - - - cresc. - - - - -

Ted. IV VI II² Ted. VI¹ Ted. *

CODA SECCIÓN B¹

32 135

II - II¹ - v sostenuto IV⁶ v⁶ IV⁶ v⁶ IV v/II

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

SECCION B²

33 139

II v⁷ cresc. - - - - - IV⁶ v IV

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

B¹

34 142

v II Ted. v/II Ted. II Ted. v⁷ Ted. I



41 167

Ted. V^3 3 V^2 * I V^4 I

42 170

Ted. 16 3 V^3 I Ted. * Ted. V^3 4 2 * Ted. *

43 173

Ted. * Ted. * Ted. * CODA SECCION B² I: I: I:

44 176

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * IV

45 179

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

46 182

Ted. * Ted. * Ted. * ostinati AP AP AP

38

47 185 I p VI V⁷/IV IV

48 187 II smorzando - - - II - - - VI

49 189 V sotto voce V/IV IV³ VII IV VII

50 192 V I C² EN DO MAYOR V⁷/IV

51 194 IV³ IV³ VII

52 197 I NC IV³ VII IV II¹⁸⁰

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

mutacion del ostinati

escala cromatica

Teo. ostinati

mutacion del ostinati

The image shows a page of a musical score for guitar, numbered 38 at the top. It contains six systems of music, each with a system number on the left (47, 48, 49, 50, 51, 52) and a measure number on the left (185, 187, 189, 192, 194, 197). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations in green and blue ink are present throughout the score, including chord diagrams (I, VI, V⁷/IV, IV, II, VII, IV³, V, I, V⁷/IV, IV³, IV³, VII, IV, II¹⁸⁰), dynamic markings (p, smorzando, sotto voce), and performance instructions (Teo., mutacion del ostinati, escala cromatica, Teo. ostinati). A red box highlights a specific passage in system 51. The page is numbered 142 at the bottom.

53 200

AP DOBLE C³ EN RE MAYOR

AP VI⁵⁴ AP V⁷/IV

IV III II⁶²

escala cromática

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

ostinati *

54 203

VII/IV⁵⁴ VII/IV IV EN MI BEMOL

V⁷/IV cresc. mutacion del ostinati ostinati

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

55 206

IV * III VII I VII V⁷/IV IV V⁷/IV IV VII I

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

56 209

C⁴ ostinati

IV⁷

acordes cromáticos

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

57 212

8 CODA FINAL EN LA BEMOL

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

58 215

v⁷ I v⁷ I

Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *



40

59 219

EN MI MAYOR

60 223

VI^o MI DISMINUIDO

II^o FA# DISMINUIDO

EN LA BEMOL

V SI MAYOR

61 226

I MI MAYOR

cresc. -

IV

IV#

II^o

più mosso

62 230

63 233

64 237

VI^o

arpeggio sobre el relativo con septima

I

V^o/VI

VI

V^o

I

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system includes a treble and bass staff. The score is annotated with various musical notations and chord diagrams. Key features include:

- System 59 (measures 219-222):** Labeled 'EN MI MAYOR'. Chord diagrams for I, V^o, and VII^o RE DISMINUIDO are shown. A circled measure 221 contains a specific chord.
- System 60 (measures 223-225):** Labeled 'EN LA BEMOL'. Chord diagrams for VI^o MI DISMINUIDO, II^o FA# DISMINUIDO, and V SI MAYOR are shown. A circled measure 224 contains a specific chord.
- System 61 (measures 226-229):** Labeled 'I MI MAYOR'. Includes a 'cresc.' marking and a 'più mosso' instruction. Chord diagrams for I, IV, IV#, and II^o are shown. A circled measure 228 contains a specific chord.
- System 62 (measures 230-232):** Chord diagrams for I and V are shown. A circled measure 231 contains a specific chord.
- System 63 (measures 233-236):** Chord diagrams for I and V are shown. A circled measure 234 contains a specific chord.
- System 64 (measures 237-240):** Labeled 'VI^o'. Includes a blue annotation 'arpeggio sobre el relativo con septima' with a red line pointing to a measure. Chord diagrams for I, V^o/VI, VI, V^o, and I are shown.

 The page number '40' is at the top left, and '144' is at the bottom center. A small 'RM' logo is in the bottom left corner.

4.4 PRELUDIO OCTAVO: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN y ARABESCO EN MI MAYOR

De Claude Debussy (1862 – 1918) (Véase Anexo W)

Estas dos obras hacen parte de la herencia musical que dejó el romanticismo en el piano, son muy conocidas en la literatura pianística por la belleza única de sus frases y por el desarrollo de atmósferas colorísticas. Son también una muestra de la labor contemplativa del compositor en aspectos que intenta recrear según su percepción, encontrando los medios técnicos y formales para canalizar sus sensaciones.

A continuación se desarrollará el análisis del preludio.

Debussy eligió el nombre de sus Preludios, composiciones muy libres en honor a los preludios de Chopin. Nunca tuvo la intención, ni el deseo de reunir todas estas piezas en una misma serie, pues consideraba cada una de ellas como una obra aparte, otro aspecto en que se diferencian de los Preludios de Chopin, es que no siguen ningún orden cromático, ni siquiera utilizó cinco tonalidades. Los dos preludios más conocidos de éstas dos series, pertenecen al primer libro, *La fille aux cheveux de lin* es una breve pero armónicamente compleja expresión de belleza, *La cathédrale engloutie* alude a la leyenda de la ciudad sumergida de Ys, cuya catedral se eleva por encima de la superficie una vez al día, para recordar la gloria de la ciudad perdida y justo después se hunde de nuevo en las aguas³⁵

El inicio del tema es tético y sin acompañante, es una melodía que se desprende del acorde relativo con séptima de la tonalidad, es decir, mi bemol menor con séptima, el cual aparece en posición fundamental descendente, por tanto la séptima inicia el dibujo melódico, seguida por la quinta, la tercera y finalmente la tónica, su motivo se repite continuamente en toda la frase, constituida por intervalos de tercera, debido a la estructura del acorde.

Así mismo, el compositor usa la escala diatónica mayor, la pentatónica mayor y pentatónica menor, lo que da variedad melódica, por su color y sonoridad.

³⁵ Anónimo. Preludios para piano. Claude Debussy. Wikipedia. La enciclopedia libre. 4 de octubre de 2010. http://es.wikipedia.org/wiki/Preludios_%28Debussy%29.

También mezcla elementos de textura homonfónica sobre el puente, en la frase A⁶ y en la coda. En las escalas pentatónicas de mi bemol usa una textura monofónica, al disponer las dos voces en octavas.

La célula rítmica se desprende del motivo y está constituida por corchea y dos semicorcheas, pues estas figuraciones son las más usadas en toda la obra, tanto en el tema principal como en los contrastantes. La terminación de la primera frase sufre una transformación por aumentación en la frase A⁷, es evidente el uso de figuraciones sincopadas sobre las líneas acompañantes observables en el A⁷ y en la coda.

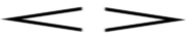
La obra está escrita en tonalidad de sol bemol mayor, pero inicia en su relativo menor. Esta obra es muy rica armónicamente gracias al empleo de progresiones de séptima sobre el primer grado y el sexto grado de la tonalidad. Lo interesante es el uso de acordes consecutivos en segunda inversión, que constituye una ruptura de la regla en el tratamiento y la resolución del acorde, en la época de la práctica común, pues este debía ser empleado no con mucha regularidad y debía ser resuelto en forma contraria al movimiento de sus voces.

Así mismo, los acordes en el A⁶, emplean quintas paralelas que se desprenden de todas las cuatro formas de disposición del acorde del relativo con séptima.

La intención del compositor es que todas las frases tengan un cantábile natural, por lo que el legato es la mejor articulación para lograr este efecto en las líneas melódicas. Cuando aparecen ligaduras sobre notas dobles o acordes es necesario mantener en lo posible digitalmente la máxima comunicación entre las notas superiores de estos y si no es posible por la separación entre una nota y otra de los acordes o las notas dobles, recurrir al uso de un pedal económico, sólo para mantener la comunicación y no para manchar con cúmulos de sonidos.

También usa el tenuto como una manera de apoyar algún sonido importante con respecto a la función melódica o armónica.

Como aparece en la indicación inicial del movimiento, la música debe mostrar una dulzura expresiva en su totalidad, es por ello que aparecen gamas de intensidades suaves, que en el tema contrastante muestra una raya más de intensidad. Entonces encontramos el uso de: **p**, **piú p**, **pp** y **mf** en la frase A⁵.

Cabe resaltar que las indicaciones de reguladores de volumen  crescendo y diminuendo permiten que la obra no se mantenga en un solo plano sonoro sino que como si fuera una escala matemática cuya mínima medida es el **pp** y la máxima **mf** en este caso, se pueda ir desplegando un sin número de posibilidades sonoras, para enriquecer la musicalidad.

Las indicaciones **sans lourdeur** y **très doux**, hace referencia a la calidad de la melodía, la primera traduce, sin pesadez y la segunda más dulce.

La indicación inicial del movimiento es “**Très calme et doucement expressif**” y traduce: “Muy tranquilo y suavemente expresivo”. Se deben tocar 66 negras por minuto, lo que manifiesta una calma absoluta del tempo y como complementa la indicación **sans rigueur** que traduce, libremente, se debe tocar sin rigidez de pulso, sobre todo en la duración de las sincopas sobre las terminaciones de las frases que por lo general si se tocan en pulso pueden llegar a ser bastante largas y se quebraría el sentido cohesivo y etéreo de las frases.

Más adelante aparecen tres indicaciones sobre cómo se debe conducir el movimiento, éste aspecto fue otro aporte del pensamiento revolucionario del estilo impresionista, de ser más específicos en sus intenciones. Estas son: **Cédez---//** **Mouv!**, que traduce, ceder y volver al movimiento. **Un peu animé**, que traduce: un poco más animada y **Murmuré et en retenant peu à peu**, que traduce, murmuró y en retención poco a poco.

La primera significa que se debe casi que entregar hasta la pausa de la Caesura //, una breve pausa silenciosa que luego debe continuar con el movimiento casi súbitamente en el tiempo, como lo muestra el signo de admiración.

La segunda demuestra el contraste de la calma que es la prisa o el ánimo y la tercera representa un final como recuerdo de la primera idea, que se va perdiendo en la sonoridad de un pianísimo. Mantiene una forma primaria, recurrente sobre la línea melódica inicial. Para efectos de la comprensión musical, he diferenciado las frases con letras mayúsculas y las semifrases.

Tabla 7. Estructura del Preludio “La fille aux cheveux de lin”.

PRELUDIO “LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN”								
A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	A ⁸	CODA
a + a ¹	a ²	a ³ (a variado)	a ⁴	a ⁵	a ⁶	a ⁷ (a variado)	a ⁸ (a ⁴ variado)	
6	5	2	5	5	4	5	2	5

Fuente: Autora del proyecto.

La mayor prueba que hace esta obra a los estudiantes y por eso es tan poco abordada en el estudio, es la expresividad del color y los ritmos. Generar planos diferentes con la base de una sola dinámica, en este caso, sobre “piano”, exige la proyección del sonido sobre la tensión y relajación de sus frases.

Además el toque liviano de los dedos, como si fuera una filigrana, que solo roza las teclas, pero que al mismo tiempo baja hasta la profundidad de las notas, es otra gran prueba así como la creación de atmósferas diferentes a través del uso del pedal,

Para ello es necesario, estudiar los pianos con mucha intensidad y los fortes con poca intensidad. Hasta que el oído comprenda el sentido de las frases y se logre la intensidad, aminorando poco a poco. Para mantener el control y balance en acordes e intervalos armónicos, se aconseja usar manos silentes para escuchar cada elemento con plena conciencia, en distintas modalidades de volumen, menos, más y alternar su uso con autonomía en el estudio. También, buscar una imagen de algún objeto, cosa o momento que tenga características similares o refleje el carácter de cada frase y después al tocar pensar en esto como un

recurso para dibujar con los sonidos nuestro pensamiento. Así mismo, es recomendable jugar con los tempos, usando el rubato como una técnica para ceder y retener. Usar en el tema B y C combinando el pedal derecho con el izquierdo, para lograr un sonido opaco y dejar la brillantez que tienen por naturaleza los acordes y notas dobles.

Los dos libros de los “**Préludes pour piano**”, (Preludios para piano) fueron compuestos entre 1909 y 1913. El primero entre diciembre de 1909 y febrero 1910. El segundo de 1911 hasta abril de 1913. Aunque estos Préludes están considerados como una de las cimas de la música impresionista, deben ser mirados como una invitación a un viaje y al sueño más que como una pintura descriptiva. El propio Debussy declaró de sus Estampes (1903) «*Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination*» que traduce: Cuando uno no tiene los medios para pagarse los viajes, debe sustituirlo por la imaginación. Debussy tuvo cuidado de indicar los títulos de sus preludios sólo al final de cada pieza, entre paréntesis y después de puntos suspensivos, de manera que el intérprete pudiera descubrir sus propias impresiones sin estar condicionados a las ideas iniciales de Debussy³⁶.

Aunque Debussy no manifiesta ningún discurso poético y sus obras no se fundamentan en historias contadas como la música romántica, solo intentan recrear una imagen sobre un momento específico, he querido plasmar la imagen que tengo sobre el mensaje que me cuenta esta música, para ello no solo visualizo una imagen, sino que la complemento con una historia, un recurso que se nos ha enseñado en el seminario de interpretación al que asistimos los estudiantes de la carrera en último semestre.

La historia que se intenta recrear como elemento para la interpretación, es la de una madre que toma a su bebé en brazos para llevarlo a dormir, entonces inicia con una canción dulce y afectuosa, propiciando un ambiente plácido y en calma, camina y mese al niño, pero aunque éste encuentra afecto en su canto, se resiste al sueño levemente hasta entregarse plenamente a la profundidad del descanso, luego la madre vuelve a cantarle la canción ya dormido como un beso de buenas noches y acariciándolo lo abandona tiernamente.

³⁶ Anónimo. Preludios para piano. Claude Debussy. Wikipedia. La enciclopedia libre. 4 de octubre de 2010. http://es.wikipedia.org/wiki/Preludios_%28Debussy%29.

Para finalizar se realiza el análisis del arabesco.

El Arabesco en mi mayor, es una de las primeras composiciones que muestra una etapa exploratoria en la originalidad y en el desarrollo estilístico. Escrita en un solo movimiento como los preludios y sonatas barrocas, su estructura es ternaria.

Inicia con un dibujo de tresillos de corcheas, alternativos en izquierda y derecha sobre las progresiones IV, III, II, I, II, V⁷, para preparar el tema principal. Este aparece primero sobre el acompañante en agrupaciones binarias de corcheas sobre la izquierda que son la base para la continuación de la melodía sobre tresillos en derecha, mezclando valores regulares contra irregulares. Las dos primeras frases mantienen este mismo esquema.

Sobre la soldadura aparece una armonía cargada de un color interesante sobre las progresiones VI y II, pues al relativo (do sostenido menor), añade la décima tercera nota sostenida sobre el bajo, preparando el segundo grado mayor, al tener la misma nota, pero ahora como tercera del acorde. En esta parte, el ritmo se estrecha hasta encontrar nuevamente la fluidez de la melodía inicial.

La frase tres incluye elementos de la introducción, agregando un canto en blancas sobre la voz superior, la frase cuatro empieza a modular y desarrolla los motivos rítmico-melódicos iniciales, hasta encontrar la Coda de la Sección A sobre la subdominante con séptima. Para finalizar esta sección introduce una secuencia, cuyo motivo se copia diez veces, por ser una estructura de solo un tiempo, consignada en una negra yuxtapuesta a un tresillo, además sobre estas negras se usa la escala diatónica de mi mayor hasta encontrar el fa sostenido como apoyatura al nota mi.

La Sección B modula sobre la subdominante (la mayor), en el motivo inicial de la primera frase se insinúa un recuerdo del juego anterior de regularidad e irregularidad e inicia sobre la doble dominante. Sobre el final de la segunda frase,

se introduce el acorde de la nueva tónica en derecha con su novena en el bajo, que se dirige a la función dominante, una cadencia muy llamativa.

A continuación, aparece una secuencia con un motivo más amplio de tresillos de corcheas en derecha contra bajos caminantes primero sencillos y luego en octavas en izquierda, sobre la progresión IV, V, I⁶, IV, II^o, V y I, su copia se hace exacta al inicio y se transforma al final para dar conducción a la tercera frase que inicia sobre la dominante sencilla.

La Coda de la segunda sección, modula al tercer grado de La mayor, es decir, do mayor. Aquí se cambia totalmente el dibujo rítmico inicial, el ritmo se vuelve más reposado sobre negras y blancas, pero poco a poco vuelve a introducir elementos del tresillo, para dar conducción a la última sección, el compositor usa la nueva tónica en primera inversión en el compás 69 y en el siguiente repite el motivo rítmico-melódico anterior, aumentando la primera y tercera nota del acorde, para definir la modulación a la tonalidad inicial, sobre su relativo, do sostenido menor.

Así, se reexpone el tema A pero ahora se incluye la frase A⁵ y un puente amplio que se inicia antes del cambio de compás de 2/4 y continúa sobre las escalas amplias en tresillos, con redondas sobre la línea cantáble, como recuerdo de la primera sección.

El final incluye la primera frase de la Sección A y una secuencia, cuyo motivo se consigna en cuatro negras que se alterna con tresillos de corcheas, en donde la primera corchea de cada tresillo, está en silencio a diferencia de las otras dos, todo esto sobre la función de la tónica. Las copias se varían por la trasposición a los otros registros.

La indicación ***Andantino con moto*** sugiere que se toque en un tempo medio, que podrá variarse buscando mayor movimiento. Debussy es muy específico sobre las agógicas de la obra, sobre el final de la introducción debe retardar el pulso de negra, para volver a tempo sobre la entrada del tema principal. Sobre la soldadura

indica *stringendo* que se traduce como “apretando”, “estrechando”, alude a las figuraciones rítmicas de negras y corcheas.

En la Sección B, indica *Tempo rubato (un peu moins vite)* que traduce “robando tiempo y con poca menos vida”, manifiesta el contraste con la primera parte, porque hay que debe haber más libertad sobre el tempo y la sonoridad, para no perder los parámetros propios del estilo y llegar a usar caprichosamente el rubato, podemos robar tiempo a las figuras cortas y entregárselo a las figuras de duración larga, para que se mantenga no se destruya el sentido melódico. Sobre la Coda de la Sección B, indica *Risoluto* que traduce “determinado”, esto se refleja sobre las nuevas figuraciones, en donde es la sonoridad la que debe definirse con majestuosidad y volumen, para luego ir disminuyendo sonoridad y reencontrar luego el tema inicial.

Tabla 8. Estructura del Arabesco en Mi mayor.

ARABESCO EN MI MAYOR							
SECCIÓN A							
Introducción	A ¹	A ²	Soldadura	A ³	A ⁴	Soldadura	CODA
5	4	3	4	2	4	3	13
SECCIÓN B							
B ¹	B ²	Secuencia	B ³	B ⁴	CODA		
4	4	8	4	4	8		
SECCIÓN A							
Introducción	A ¹	A ²	Soldadura	A ³	A ⁵	Puente	CODA
4	4	3	4	2	4	6	9

Fuente: Autora del proyecto

Esta obra ofrece varias dificultades, entre ellas: la conservación igual de las notas de cada tresillo; la flexibilidad de la mano en arpeggios en posición cerrada y extendida; el ensamble de valores regulares e irregulares; manejo de agógicas escritas; conciencia auditiva de las progresiones armónicas.

Para mantener la igualdad en las notas de los tresillos es bueno usar el solfeo silábico, es decir, decir el nombre de las notas, pues una dificultad vence a otra, diciendo las notas al mismo tiempo que se toca, hace que la mente forme esquemas con firmeza, ahora para la igual es importante estudiar apoyando sobre la primera de la tres y calibrando un balance entre las tres, revisando motivos que en el estudio no mantengan esta cualidad.

Con respecto, a los arpeggios cerrados trabajar las manos silentes, para escuchar las líneas en las posiciones reducidas y en arpeggios extendidos, usar diferentes tempos para que los pulgares y las manos se acostumbren al movimiento.

Para definir el correcto ensamble de regularidad e irregularidad es importante organizar en este caso los tresillos con el referente de las agrupaciones binarias en corcheas, es necesario hacerlo lento y apoyar las primeras figuras de cada tiempo simultáneamente, pues por estas definiciones se puede ordenar cada agrupación.

Una vez construida la obra, el paso siguiente es explorar las agógicas que propone el compositor según su significado dentro de los pasajes y la sensibilidad que cada uno despierta al tocar, esto debe ir de la mano con la visualización y conciencia de la armonía, como el soporte colorístico de la obra.

[Los dos arabescos fueron escritos entre 1888 y 1991]. Arabesco es un término que proviene del árabe y hace referencia a un adorno de formas geométricas y patrones extravagantes que imita formas de hojas, flores, frutos, cintas, animales, y aparece mucho en las paredes de ciertas construcciones árabes, como las mezquitas. No obstante el arabesco es mucho más antiguo que los árabes. Aparece en monumentos egipcios y asirios; también en algunos etruscos, griegos y romanos. En la Edad Media, se utilizó para toda clase de adornos, y en el Renacimiento fue muy usado y resaltado en Italia³⁷.

La decoración es esencial en el arte islámico. Mientras que en el occidental tiene un valor secundario, en el islámico juega un papel central. En occidente lo ornamental se aplica como adorno de la estructura del edificio, que es lo primordial. En las artes del Islam, la decoración llega a enmascarar los materiales constructivos, lo invade todo. Los patrones decorativos se obtienen repitiendo elementos simplemente entrelazados o

³⁷ Anónimo. Arabesco. Wikipedia. La enciclopedia libre. 13 de Septiembre de 2011. <http://es.wikipedia.org/wiki/Arabesco>

superpuestos. Unido al gusto por la simetría, se consigue un efecto dinámico y armonioso. El detalle no prevalece sobre el conjunto. No hay tensión entre motivos, sólo equilibrio. La reiteración infinita de los temas es una metáfora de la eternidad que llena todo y una forma de plasmar la mutabilidad del universo³⁸.

Teniendo en cuenta el gusto del compositor por contemplar elementos propios de la naturaleza y reconociendo el significado del término arabesco, puedo concluir que esta obra y la que le sigue en sol mayor, representan la reflexión sobre el detalle comparativo entre la arquitectura occidental y oriental, haciendo énfasis en los principios del arte islámico.

En esta música se puede observar la relación con esta imagen sobre el uso permanente de tresillos como estructuras rítmicas en toda la obra, en donde se encuentra implícito el adorno, pero no como un recurso subordinado, que embellece y complementa, sino como el elemento protagonista, en donde el adorno dentro del tresillo, hace la música y está en la música.

Por otra parte, no sólo comprender estos detalles permite recrear las intenciones musicales, sino que la imagen propia de “un atardecer en el campo”, ha sido el medio para definir las atmósferas y los colores armónicos que la obra posee. La escena que la autora imagina, cuando escucha o toca esta pieza, es un día de descanso, en el que se puede caminar, respirar aire puro, comer frutas, recostarse en un árbol, ver pasar las nubes, escuchar el batido de los árboles, estar en calma y observar desde muy temprano como la naturaleza está en movimiento: las nubes, los animales, los árboles, el viento y el día, que poco a poco llega a su clímax con el atardecer y se observan los rayos rojizos del sol que son el preámbulo de su caída definitiva y el retorno de la noche.

³⁸ SARNAGO, Elena. La Decoración en el Arte Islámico. <http://clio.rediris.es/fichas/artesislam/islam1.htm>

-VIII-

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p *VI⁷is rigueur*

VI³/VI *VI³♯* *IV* *I*

V *III* *VI* *I* *IV* *NP*

A² *a²* *VI⁷ II*

A³ *I²* *II³₂* *I²* *II³₂* *AP*

SOL BEMOL MAYOR *Cédez* *Mouv^t*

I *dim.* *STRETTO* *p* *PENTATÓNICA* *V* *I*

A⁴ *a⁴* *piu p* *VII^b* *(très peu)* *AP* *ACC* *IV*

IV⁶₄ *V⁶₄* *IV⁶₄* *III⁶₄* *II⁶₄* *I⁶₄*

Un peu animé *RET* *VI³♯* *VII⁵♯* *PENTATÓNICA MI BEMOL*

II *V* *II* *V⁷/VI*

VI³ PENTATÓNICA MI BEMOL VII⁵ VI³ PENTATÓNICA MI BEMOL

p *mf* IV⁶ V⁶ VI II³

Cédez - - // Mouvt (sans lourdeur) VI⁶ VI⁷ VI⁷ VI⁶ VI³ VI⁴ VI³

p *pp* *p*

IV⁶ V⁶ VI II³ V⁷ VI⁶ VI⁷ VI² VI⁷ VI⁶ VI³ IV⁷ V VI⁶ VI³ VI⁴ VI²

Cédez - // au Mouvt *très auuv* STRETTO

pp

VI² VI⁴ II V IV A⁶

Murmuré et en retenant peu à peu

pp

CODA

perdendo *pp*

(... La fille aux cheveux de lin)

1^{ère} Arabesque

CLAUDE DEBUSSY

SECCIÓN A EN MI MAYOR Andantino con moto

PIANO

INTRODUCCIÓN

p IV III II II II

Rit. . . . a Tempo

pp I VI

A²

poco a poco cresc. VI VI

Stringendo Rit. . . .

sempre cresc. SOLDADURA

VI¹³⁸ II¹³⁸ VI¹³⁸ II¹³⁸ VI¹³⁸ II¹³⁸ VI¹³⁸ II¹³⁸

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by A. Durand & Fils 1904.

D. & F. 4395

Paris, 4, Place de la Madeleine

First system of the musical score. The right hand (treble clef) contains melodic lines with slurs and accents. The left hand (bass clef) contains a bass line with triplets. Chord symbols IV, III, II, I, VII, VI, and VII are written below the bass line. The dynamic marking *p* is present.

Second system of the musical score. It includes tempo markings: *Rit.*, *ampliación a⁴*, *a Tempo*, and *Rit.*. A red box highlights a section of the bass line. Chord symbols *v⁶*, *II³*, *III³*, *II³*, *III³*, *II/IV*, *SOLDADURA*, *v³/IV*, and *II/IV* are present. The dynamic marking *p* is used.

Coda Sección A

a Tempo

Third system of the musical score, labeled as the Coda for Section A. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols *v³/IV*, *IV'*, and *VII* are present. The dynamic marking *p* is used.

Poco mosso

cresc.

Fourth system of the musical score, marked *Poco mosso* and *cresc.*. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols *v³*, *I'*, *II*, *III*, *IV*, and *II* are present.

Fifth system of the musical score. The right hand contains a melodic line with various annotations: *MOTIVO*, *COPIA 1* through *COPIA 10*, *AP*, and *TÓNICA*. The left hand contains a bass line with the annotation *SOBRE LA DOMINANTE*. Chord symbols *IV*, *V*, and *VI* are present. The dynamic marking *p* is used.

SECCIÓN B

3

MODULA A LA SUBDOMINANTE (LA MAYOR)
Tempo rubato (un peu moins vite)

Coda Sección B

MODULA AL RELATIVO MAYOR (DO MAYOR)

Risoluto **Rit.**

dim. molto

Chords: I⁶, IV⁷, V, VI, V⁶, VI, V, IV, I⁶, V⁷/IV, I, II⁶, V⁷/IV, IV

REGRESA A MI MAYOR

SECCIÓN A

1º Tempo

più dim.

Chords: I⁶, VI RELATIVO, A¹ p

Rit. **a Tempo**

p A²

poco a poco cresc.

Stringendo **Rit.**

sempre cresc.

A³ a Tempo

Section A³ begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs. Chord symbols **I**, **III⁶**, **II**, and **I** are indicated in green above the staff.

PUENTE

Section PUENTE features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Chord symbols **VII**, **VI**, **V**, **IV⁶**, **VII⁷/II**, **II⁶**, and **I⁶** are indicated in green below the staff.

dim. **più dim.**

This section shows a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) and *più dim.* (further diminuendo). Chord symbols **II⁷**, **III⁶**, and **V⁷** are indicated in green below the staff.

CODA FINAL
elementos de a¹

Section CODA FINAL features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics *p* and *pp* are used. Chord symbols **I**, **VI**, **I**, and **VI** are indicated in green below the staff.

SECUENCIA **SOBRE LA TÓNICA**

Section SECUENCIA features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics *pp* and *pp* are used. A blue line labeled **MOTIVO** spans the first two measures. A blue line labeled **COPIA 1** spans the next two measures. A blue line labeled **COPIA 2** spans the final two measures. Chord symbols **I**, **VI**, **I**, and **VI** are indicated in green below the staff.

4.5 LOS CINCO DEDOS

De Igor Stravinsky (1882 – 1971) (Véase Anexo X)

En algunos aspectos, el neoclasicismo de Stravinsky se desarrolla de forma paralela al programa estético llevado a cabo por Cocteau y Les Six, pero su música excede con mucho a la de sus contemporáneos franceses en cuanto a riqueza conceptual y complejidad técnica. Stravinsky insistió durante este período en que él no intentaba que su música “dijera” nada que fuera más allá de las relaciones musicales en sí mismas: “Considero que la música es, por su propia naturaleza, esencialmente inoperante para expresar algo”, -escribió-... Sin embargo, la severidad estética de este planteamiento (tan diferente de la actitud casual e incluso frívola cultivada por Poulenc y Milhaud en la década de 1920) hizo que surgieran manifestaciones musicales de enorme poder expresivo³⁹.

Los cinco dedos, ocho melodías o piezas cortas fundamentadas sobre cinco notas, está tituladas así: Andantino, Allegro, Allegretto, Larghetto, Moderato, Lento, Vivo y Pesante.

El **Andantino** está escrito en forma ternaria ABA, se mueve por las notas do, re, mi, fa y sol, según la indicación inicial, contiene dos frases en la primera sección, la melodía de la primera frase es acompañada por dos notas sencillas y seguidamente por notas dobles en segundas y cuartas, en la segunda frase aparece un contrapunto a dos voces, que se resuelve en una cadencia plagal de IV a I. Sobre las frases de la sección B, aparece un ostinati de tres compases, en donde la nota sol se mantiene constantemente y se varía la voz más baja.

Tabla 9. Estructura del Andantino. (Autora del proyecto)

ANDANTINO					
SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN A	
a	a ¹	b	b ¹	a	a ¹
5	6	6	3	5	6

Fuente: Autora del proyecto

³⁹ MORGAN, Robert. La música del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América Modernas. Madrid: Ediciones Akal, 1999. p 193

El **Allegro** está escrito en forma libre por secciones A, B, C, A¹. Mantiene el trabajo sobre las cinco notas anteriores. Se introduce al tema A, con un juego de arpeggios en do mayor en semicorcheas sobre la derecha y el arpeggio en negras sobre la izquierda.

Las frases de la sección A están acompañadas por un ostinati de dos intervalos armónicos, el primero de 7^a y el segundo de 6^a, estas frases mantienen estructuras rítmico-melódicas repetitivas, por lo que insinúan el ritmo propio de la polka, la danza nacional rusa.

Aparece un pequeño tema enlace en donde se cambia la métrica, a tres tiempos de negra, para conectar la primera sección con la segunda, a través de una 7^a, 6^a y una 5^a, se llega al segundo grado de la tonalidad, pasa al IV, VII y vuelve al IV, sobre una fórmula de acompañamiento de negras y corcheas, que constituyen el ostinati, las líneas melódicas muestran más repetición sobre las notas sencillas, que continúan mostrando la danza, pues se regresa a la métrica inicial.

La tercera sección, tiene tres frases, que aluden más a la canción popular, la primera dibuja el canto sobre la izquierda y la segunda sobre la derecha, que además amplía el ostinati sobre las cinco notas, la tercera mezcla los cantos en izquierda y derecha.

Aparece una soldadura con elementos propios de la primera, para conectar con la Reexposición de A, vuelven los primeros ostinatis, pero las melodías sufren variantes, aparecen los juegos polirítmicos en derecha sobre la frase A⁵ y finalmente la Coda, retoma elementos propios del tema enlace y la soldadura, terminando en la danza popular.

Tabla 10. Estructura del Allegro.

ALLEGRO								
SECCIÓN A								
Introducción	A ¹	A ²	A ³	Soldadura	A ¹	A ²	A ³	Enlace
3	3	3	3	2	3	3	3	1
SECCIÓN B								
B ¹		B ²		B ³		B ⁴		
2		2		2		2		
SECCIÓN C								
C ¹		C ²		C ³		Soldadura		
3		5		4		2		
SECCIÓN A ¹								
A ⁴			A ⁵			CODA FINAL		
3			5			4		

Fuente: Autora del proyecto.

El **Allegretto** está escrito en forma binaria, la sección A posee dos frases, la primera es corta y la segunda desarrollo el motivo de la primera, aparece un soldadura sobre las notas mi y sol en derecha y do y fa en derecha, como especies de campanas. Sobre la segunda sección, en las frases B¹, B² Y B³ las líneas melódicas son acompañadas por intervalos de cuarta, sobre armonía tonal, en la frase B⁴ aparece contrapunto a dos voces, en la B⁵ el acompañante se da por intervalos de cuartas, la coda mezcla elementos de intervalos armónicos por cuartas y contrapunto a dos voces.

Tabla 11. Estructura del Allegretto.

ALLEGRETTO									
SECCIÓN A				SECCIÓN B					CODA
A ¹	A ²	Soldadura		B ¹	B ²	B ³	B ⁴	B ⁵	6
2	5	4		3	3	3	6	4	

Fuente: Autora del proyecto.

El **Larghetto** mantiene la forma de la pieza anterior, pero ahora contempla otra serie de notas, re, mi, fa#, sol y la que se desarrollan en toda la pieza, en la mayoría de sus frases la armonía se mueve con el mismo ritmo que la línea cantáble, lo que insinúa una especie de Barcarola, por su suave y melodioso movimiento. Durante las frases A¹, A² y A³ el acompañante usa los intervalos de 3^a, 4^a, 5^a, 6^a y 7^a ascendente y descendente, de acuerdo a una especie de contra canto que se teje sobre estos. Sobre la frase B³ aparece un contrapunto a dos voces y sobre las frases B³, B⁴ y la Coda un bordón sobre la nota la en mano derecha, como fórmula acompañante de la melodía.

Tabla 12. Estructura del Larghetto.

LARGHETTO										
SECCIÓN A						SECCIÓN B				CODA
A ¹	A ²	A ³	A ¹	A ²	A ⁴	B ¹	B ²	B ³	B ⁴	6
2	2	3	2	2	3	3	2	2		

Fuente: Autora del proyecto.

El **Moderato** también escrito en forma ternaria, la primera serie de notas indicadas son do, re, mi, fa# y sol, inicia en un contrapunto a dos voces de nota contra nota, a intervalos de terceras y sobre el primer tema, la mano izquierda inicia su función acompañante con ostinatis en las notas mi y si, además de armonías por terceras, moviéndose por los grados de tonalidad de mi menor, I, V, I, V, I, V. Sobre la segunda sección aparece una segunda serie sobre re, mi, fa#, sol y la, que deja la sensación del mixolidio de sol, se mantienen las armonías por terceras pero el ostinati ahora es sobre re y do en la izquierda, las frases B3 y B4 inician estrechamente sobre el final de los compases 12 y 13. Lo interesante de la Reexposición del tema A es que termina con una modulación hacia el relativo, do mayor.

Tabla 13. Estructura del Moderato.

MODERATO									
SECCIÓN A			SECCIÓN B				SECCIÓN A ¹		
Intro.	A ¹	A ²	B ¹	B ²	B ³	B ⁴	A ¹	A ²	
1.5	4	3	2	1	1	3	3	3	

Fuente: Autora del proyecto.

El **Lento** está escrito en forma ternaria, inicia directamente con su tema, acompañado con el arpeggio de re menor, que deja una sensación de ambigüedad cuando sobre la melodía aparece el fa sostenido, la tercera nota de la serie propuesta inicialmente (re, mi, fa#, sol y la), sobre el final de la segunda frase y la tercera y la cuarta, se emplean intervalos disonantes de 7ª y 9ª. En las dos frases del tema B, aparece otra serie de notas (fa, sol, la, si bemol y do), así como un ostinati con la nota re y la nota doble de mi y si bemol. Con la Reexposición del tema A se finaliza la pieza, volviéndose a la serie inicial.

Tabla 14. Estructura del Lento.

LENTO								
SECCIÓN A				SECCIÓN B			SECCIÓN A ¹	
A ¹	A ²	A ³	A ⁴	B ¹	B ²	A ¹	A ⁵	
3	2	1	2	2	3	3	3	

Fuente: Autora del proyecto.

El **Vivo** está escrito en forma ternaria igualmente, vuelve sobre la primera serie de notas (do, re, mi, fa y sol), la melodía inicial es acompañada por el arpeggio de fa mayor, en el que se reemplaza la tercera por la segunda nota de la escala mayor. Sobre el tema B, se cambia la armonía estática inicial, ahora se dirige a IV, V, IV, V y IV, para ampliar se desarrolla una secuencia con dos copias del motivo, la armonía se mueve entre subdominante y dominante con bajo en la tónica. Se reexpone el tema inicial a través de una pequeñísima soldadura de dos notas, la

primera en negra, la segunda en corchea. Sobre las últimas frases se mantiene la armonía inicial, en fa mayor, pero se varía la disposición del acorde, ahora descendente.

Tabla 15. Estructura del Vivo.

VIVO								
SECCIÓN A			SECCIÓN B			SECCIÓN A ¹		
A ¹	A ²		B ¹	B ²	Secuencia	Soldadura	A ³	A ⁵
9	7		7	7	7	1	6	6

Fuente: Autora del proyecto.

El **Pesante** está escrito en forma primaria, solo posee un tema y doce frases diferenciadas por sus colores armónicos. En esta pieza se manifiesta el uso de técnicas propias del estilo moderno, como poliacordes, polirítmia, compases de amalgama, así como el uso de cuatro tipos de series distintas. Los poliacordes usados son VII y I; VII/II y II; I y VII. Sobre la primera soldadura aparece el compás de 6/4 y en la segunda el de 5/4, éstas a su vez son los ejemplos de polirítmia de la obra, sobre todo en la mano derecha al otorgar acentuaciones rítmicas distintas a las convencionales.

Las fórmulas acompañantes más destacadas son los acordes tríadicos; el ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas; grupos de cuatro corcheas, grupos de dos semicorcheas.

Tabla 16. Estructura del Pesante.

PENSANTE															
A1	A2	A3	A4	Soldadura	A5	A6	A7	A8	Soldadura	A9	A10	A11	A12	final	
2	2	2	3	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	

Fuente: Autora del proyecto.

Estas piezas aunque parezcan sencillas y según el comentario de la edición que dice: “ocho melodías muy fáciles para los cinco dedos”, ciertamente son lo

contrario, quizás esta apreciación se debe a la corta duración de cada una, pero estas exigen una gran solvencia técnica. Para efectos de estudio, se considera que entre las piezas de mayor complejidad se encuentran: El Allegro, El Larghetto, El Vivo y El Pesante.

Es necesario, trabajarlas lentamente, con una conciencia absoluta sobre su estructura como primera medida y posteriormente con un control auditivo de cada pasaje. Además es muy importante, trabajar por partes, no toda la pieza al mismo tiempo, porque se corre el peligro de lastimar tendones y músculos por la posición estática de las manos

El Allegro, exige una gran soltura sobre las notas repetidas y obstinadas, pero al mismo tiempo una gran firmeza sonora, para no perder las cualidades rítmicas de la polca.

El larghetto, demanda una gran concentración auditiva sobre el ensamble del acompañante y las melodías, pues las notas dobles se mueven en sentido contrario a las líneas cantábiles, es bueno escuchar mucho las voces acompañantes que también están cantando, por lo que estudiar con manos silentes funciona.

El Vivo, posee en el tema B la mayor dificultad, al introducir sobre su acompañante elementos polirítmicos, la lentitud es necesaria para escuchar las disonancias que se generan al ensamblar ambas manos, definir apoyos sobre la melodía y el acompañante permite que podamos avanzar con seguridad al tocar el pasaje.

En el Pesante, hay que trabajar la conciencia sobre la armonía, por el uso de poliacordes, así como la definición de apoyos, para desarrollar los elementos polirítmicos. Pero lo más importante, por tener tantas voces, y ser una pieza bastante polifónica, es bueno recurrir al canto, para definir la conciencia auditiva de cada pasaje.

Ahora bien, las demás piezas: El Andantino, El Allegretto, El Moderato y El Lento, deben estudiarse alternativamente con las anteriores, para que estas que no son tan exigentes, permitan el descanso de los músculos ante el trabajo de las grandes dificultades. Con respecto a su desarrollo técnico, el canto es la mejor herramienta para dar sentido a estas piezas, que son bastante líricas, a diferencia de las anteriores que en general, mantienen un carácter más percutido sobre el teclado.

Estas melodías fueron escritas en 1921 un año después de su radicación en París. Los títulos de cada obra aluden a los tempos o movimientos dados en la técnica clásica y aunque tomando elementos compositivos propios de su época, también recurre a herramientas primitivas, como bordones, ostinatis y armonías estáticas, retrocediendo a la práctica musical de los siglos XV y XVI.

Igor Stravinsky
Les Cinq Doigts
8 melodias très faciles sur 5 notes

1. Andantino

The musical score is presented in three systems. The first system includes a piano introduction with a fingered scale (1 2 3 4 5) and a melodic line starting with a pink 'A' and 'a' annotation. The second system features a melodic line with a pink 'B' and 'b' annotation, a 'Fine' marking, and a 'CADENCIA PLAGAL' label with Roman numerals IV and I. The third system includes a melodic line with a pink 'b¹' annotation and a 'Da capo al fine' instruction. Blue horizontal lines indicate 'OSTINATI' sections in the lower staves of the second and third systems. The text 'Contrapunto a dos voces' is written below the first system.

2. Allegro

SECCIÓN A

INTRODUCCIÓN

OSTINATI

7a 6a ARMONÍA ESTÁTICA

SECCIÓN B

SOLDADURA ENLACE

OSTINATI

7a 6a 5a II IV VII IV

SECCIÓN C

Stravinsky — Les Cinq Doigts

C¹ C²

f *p* OSTINATI

C³

f *p* SOLDADURA

SECCIÓN A¹

A⁴ A⁵ POLIRÍTMIA

OSTINATI

CODA

ELEMENTOS DE ENLACE ELEMENTOS DE SOLDADURA

3. Allegretto

1 2 3 4 5

SECCIÓN A

p Contrapunto a dos voces

SOLDADURA

SECCIÓN B

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

p sub.

p sub.

B3 **AP** **doble AP** **AP** **B4**

f *p sub.*

p sub.

B5 **AP** **AP** **CODA**

sempre p

p sub.

p sub.

Bajo caminante

4. Larghetto

SECCIÓN A

1 2 3 4 5

A¹ A² A³ (A⁴)

3a 4a 5a 6a 7a 6a 7a 6a 7a 6a

SECCIÓN B

1. 2.

B¹

poco più f *f*

7a 6a 7a 6a 5a 6a 3a 3a

B² B³ B⁴

Bordón sobre 1a

subito meno f *f* *meno f*

Contrapunto a dos voces 4aum 5a 6a

CODA

7a 6a 7a 6a 5a

5. Moderato

The score is written for piano and violin in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It is divided into several sections:

- SECCIÓN A**: Labeled "EN MI MENOR". It begins with an "INTRODUCCIÓN" for the piano, featuring a bass line with notes G, B, and D. The violin part starts with a melodic line. Annotations include "Armonía por terceras" and "Bordón sobre mi y si".
- SECCIÓN B**: Labeled "SOBRE EL MIXOLIDIO DE SOL". It includes a "pour finir" section for the violin and a "pour enchaîner" section. Annotations include "Armonía por terceras" and "Bordón sobre re y do".
- SECCIÓN C**: Labeled "B³" and "B⁴". It concludes with a "Da capo all' 'pour finir'" instruction.

Violin fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features various chords and textures, with some notes circled in red. Performance markings such as accents (v) and articulation (I) are present throughout.

6. Lento

SECCIÓN A

Arpeggio en re menor

sempre

A¹ A²

A³ A⁴

9a 7a 6

SECCIÓN B

5dism

OSTINATI

B¹ B²

SECCIÓN A¹

A¹ A⁵

7. Vivo

SECCIÓN A

A¹ **A²**

Arpeggio en FA mayor
Reemplaza la 3a por la 2a

SECCIÓN B

B¹

IV V

B²

IV V IV

SECCIÓN A¹

Secuencia

MOTIVO COPIA 1 COPIA 2 SOLDADURA

IV V IV V IV

Arpeggio en FA mayor
Descendente

A³

IV

A⁵

8. Pesante

1 2 3 4 5 (#5)

A¹ VII VII Poliacorde VII

A² VII I VI

A³ VII II VII

A⁴ VII

SOLDADURA VI³ VI I VI/II Poliacorde y Poliritmia II

A⁵ VI³/II Poliacorde VII/II II II

A⁶

Stravinsky — Les Cinq Doigts

A⁷ A⁸

I II³⁴

SOLDADURA

A⁹

5/4 VII/II Poliacorde y Poliritmia VII

II

A¹⁰ A¹¹

I^{3b} VII Poliacorde VII

I^{3b} 6

A¹² FINAL

II Poliacorde VII I

I^{3b}

4.6 JOROPO DE CONCIERTO

De Moisés Moleiro (1904-1979) (Véase Anexo Y)

Según los historiados Alsina y Sesé, por nacionalismo musical se entiende la corriente compositiva dentro del Romanticismo que se extendió en la segunda mitad del siglo XIX, mayoritariamente por los países que no tenían una tradición musical culta y que encontraron en las raíces folklóricas la mejor respuesta a las maneras importadas de los tres países musicalmente más potentes: Alemania, Italia y Francia⁴⁰.

El nacionalismo es un fenómeno producto de la irrupción de nuevos estados en el mapa, de divisiones territoriales con tradiciones concretas que necesitaron una afirmación patente de su personalidad y la música resultó ser uno de los vehículos más eficaces. La primera sensación auditiva de la música nacionalista es la de la sencillez, la de la falta de artificio, la de retorno a los orígenes, ya que a lo largo de todos estos siglos siempre ha existido una música popular hecha por gente no específicamente dedicada a ella y por tanto poco evolucionada⁴¹.

Los compositores nacionalistas lo son, principalmente, por su actitud global, consciente, intencional y sistemática. No se trata de incluir algún aire local para describir más o menos una escena. En el auténtico nacionalismo no son los compositores extranjeros los que se sienten atraídos por el exotismo de algunos ritmos y melodías de países lejanos, como sucede en algunas obras escénicas, sino que son los nativos los que intentan crearse un espacio en la tradición de la gran música, y lo hacen aportando todo lo que de singular tiene la tradición de la que provienen: bailes, leyendas, descripciones geográficas, etc⁴².

El Joropo de Moisés Moleiro, escrito en 1940 es una muestra del interés por recrear las tradiciones folclóricas musicales Venezolanas utilizando recursos propios de la técnica compositiva erudita. Ésta es una obra en forma ternaria A, B, A¹, inicia en tonalidad de re menor. Su primera introducción está conformada por octavas simultáneas y sobre ellas acciaturas en sol sostenido acompañadas de arpeggios descendentes en corcheas, sobre la progresión V, I, V.

Con esta primera idea se define el pulso del movimiento en **Presto** gracias a la actividad de las corcheas, quienes representan, lo que en el baile folclórico se conoce cómo el valsiao, el cuál es la primera figura que se observa y es una

⁴⁰ ALSINA, Pep y SESÉ, Frederic. La música y su evolución. Historia de la música con propuesta didácticas y 49 audiciones. Barcelona: Editorial Graó, de IRIF, SL. 2000. P 79

⁴¹ Ibíd., p 79

⁴² Ibíd., P 79

especie de vals en el que las parejas se abrazan suavemente recorriendo el espacio de baile en tres tiempos.

Sobre la segunda introducción se mantiene la misma armonía así como la fórmula acompañante, pero ahora se sustituyen las octavas por arpeggios descendentes sobre tresillos de fusas que conducen a las semicorcheas, para dar variedad al motivo inicial y producir un efecto similar al toque particular del arpa llanera, además es el reflejo del momento en el que las parejas en el baile tradicional, dan vueltas rápidas en giros de espirales.

Finalizando esta introducción, aparece un canto en izquierda sobre un grupo de cinco semicorcheas que conduce a la nueva fórmula acompañante del bajo Alberti, técnica propia del clasicismo, que además es usada para recrear, sobre los apoyos de la primera y la quinta semicorchea, el ritmo popular que hace el bajo acompañante en los conjuntos o agrupaciones folclóricas de esta danza popular Venezolana y Colombiana, también es la manifestación de la segunda parte de la danza, que se conoce como escobillao, figura donde los bailarines colocados de frente mueven los pies a manera de cortos avances y retrocesos como si estuvieran cepillando el suelo.

La primera frase inicia cantando sobre los acordes de la tónica, con un carácter casi de bravura, muy en relación con el temperamento del “hombre llanero”, mantiene un motivo rítmico de semicorchea-corchea, que se desarrolla insistentemente sobre la segunda frase, ésta muestra un color armónico diferente con el segundo grado disminuido; en la tercera frase se amplía otro motivo rítmico de la frase inicial, por aumentación de las semicorcheas; luego sobre la cuarta frase se retoma el motivo y se conduce hacia la subdominante, cuyo pasaje muestra una creciente pasión pero sin desbordarse, en donde la voz superior se obstina sobre las notas re y do sostenido, insinuación que se repite con algunas mutaciones ahora sobre la tónica.

Antes de tomar el tema enlace, se desarrolla otra insinuación melódica con mi, re, do sostenido y la. A través de una escala descendente en semicorcheas que vienen acompañadas por un canto oculto en el bajo Alberti, sobre las notas de la dominante alternas a la disonancia en sol y la, se conduce a la modulación de re mayor.

La quinta frase inicia con un arpeggio ascendente sobre semicorcheas para conducir a una línea más alegre y graciosa, que ahora canta sobre la tónica y la subdominante en modo mayor, así como, sobre una línea cromática en el bajo, buscando la segunda inversión de la tónica en el arpeggio descendente que hace contrapunto, de nota contra nota, con el trino implícito en la melodía sobre la mano derecha.

Continúa arpegiando descendentemente sobre la tónica hasta encontrar de nuevo la fórmula de bajo Alberti inicial y una línea melódica que se desarrolla hacia la dominante, con pausas entre los incisos.

Aparece una sexta frase que traduce el mismo código inicial de la frase anterior, añadiendo cambios e incorporando nuevas formas de presentación del arpeggio en tónica, igualmente sobre las melodías, que cambian su sentido lineal y se añade una mutación sobre los últimos compases de la frase.

Sobre la CODA se desarrollan líneas melódicas en disposiciones descendentes de los arpeggios, hasta encontrar la soldadura, que muestra el momento del zapataio, una figura varonil, que se realiza por parejas sueltas completamente, en la que el hombre hace sonar sus pisadas del fuego mientras la mujer se limita a escobillar, esto a través del cambio de dinámica que muestra el pasaje sobre las nuevas insinuaciones rítmicas. Por medio de esta soldadura se da paso al segundo tema que modula a fa mayor.

El tema B comienza en similitud a la introducción del tema A en donde vuelve a retomarse el baile, las dos primeras frases de éste nuevo tema, exponen un

carácter más amable y cariñoso, la tercera frase recuerda sobre el apoyo de sus notas dobles la bravura inicial y la picardía de la quinta frase del primer tema.

La quinta y sexta frase así como la CODA de este tema, muestran un toque de elegancia y refinamiento de la danza, al incorporar las notas repetidas y las octavas quebradas. Así mismo, el tema sólo tiene dos referentes armónicos tónica y dominante, sobre los cuales se tejen las líneas melódicas, que son ricas en variantes, con el ritmo perpetuo del bajo Alberti.

Ahora bien, a través del puente se retorna a la tonalidad inicial a través de su dominante y el séptimo grado de la dominante, hasta encontrar de nuevo elementos propios de la introducción.

Continúa la Reexposición del primer tema, recreándose nuevamente el momento inicial ahora con más intensidad después de haber transcurrido una amplia sección contrastante y para terminar hace una cadencia con elementos rítmicos semejantes a la primera soldadura expuesta, hasta concluir en el acorde perfecto de re mayor.

Tabla 17. Estructura del Joropo de Concierto.

TEMA A									
Introducción 1	Introducción 2	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	CODA	Soldadura
TEMA B									
Introducción	B ¹	B ²	B ³	B ⁴	B ⁵	CODA	PUENTE		
TEMA A ¹									
Introducción	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	CODA	Cadencia Final	

Fuente: Autora del proyecto

La gran dificultad de esta obra está en conservar en pulso la formula acompañante de la izquierda, para ello es necesario desde el principio del estudio trabajar sin

tanto peso, con total relajación muscular de la mano, porque con este movimiento perpetuo es frecuente contraer la mano ante la permanencia rítmica.

El uso de la mano silente, permite mantener el acompañante de forma ligera y dar importancia a la línea melódica, discriminando con el canto cada fragmento melódico, al establecer diferencias o semejanzas entre ellos mismos.

El metrónomo interno es muy útil para correlacionar el tempo de cada sección y definir un pulso adecuado con respecto a las dificultades, por ejemplo, sobre los enlaces (soldadura y puente) es común que se desordene el pulso, por ser partes cambiantes, y que exigen lo contrario de las frases anteriores completamente estáticas, pues estos piden desplazamientos y amplitudes de las manos en todo el teclado, así que conforme el tiempo en que se pueda ejecutar estos pasajes, se define el tempo de las anteriores secciones.

Con respecto a estos desplazamientos es necesario además de visualizar la armonía, controlar con un toque más por presión , agarrándose más del teclado, es decir sin que los dedos se separen de las teclas, para ganar más confianza sobre los pasajes.

Es interesante pincelar y diferenciar con el pedal los cambios armónicos que se realicen así sean repetitivos, pues las líneas melódicas están variándose constantemente, por tanto se generan detalles que hay que hacerle percibir al oyente.

Además, darle intensidades diferentes a las frases y semifrases, de acuerdo a la búsqueda de imágenes en ellas, hace que la ejecución deje de ser rigurosa, es bueno, variar con todas las posibilidades, explorar diferentes articulaciones, dinámicas, tempos, pero siempre con un argumento, es decir, sabiendo para que se emplean estos recursos, esto gracias, a que esta composición ofrece una música, que por tener elementos propios de la tradición folclórica es posible

incorporar aspectos que en la práctica musical empírica salen por la naturalidad y gusto musical.

Para la resistencia física de la obra, sobre todo por la continuidad rítmica y melódica, es necesario, trabajar en lentitud y luego ir subiendo poco a poco los tempos, hasta encontrar un punto adecuado entre la indicación del tempo y las posibilidades en la ejecución.

También, es bueno permitir en el estudio que compañeros, familiares y amigos escuchen los avances de la obra, pues la sensación que se tiene en público es distinta a la del estudio individual, al tocarla para los oyentes, es más difícil controlar las emociones internas y externas (del público), pues es inevitable no sentirse atraído por sus elementos musicales, y lo complicado está en responder a las dificultades técnicas sin que las emociones superen la manera de ejecutar y controlar la música.

El Joropo es actualmente un símbolo emblema de identidad nacional. Sus orígenes se remontan a mediados de 1700 cuando el campesino venezolano prefirió utilizar el término “joropo” en vez de “fandango” para referirse a fiestas y reuniones sociales y familiares. Fandango es un término de origen español, el cual identifica uno de los cantos y bailes más populares dentro del flamenco. El joropo parece haber tomado del fandango el sentido de la fiesta o baile, abandonando el galanteo amoroso propio del fandango y adopta el asido de manos y los giros del vals, así se conserva hasta ahora. El joropo no sólo es un estilo musical, también es baile y danza, y representa además una fiesta popular, es un baile alegre que divierte y reúne a sus participantes, en cada zona geográfica toma su propia esencia, y desarrolla diferentes pasos y figuras en el baile, existiendo sin embargo figuras básicas que lo identifican⁴³.

Es muy agradable, cuando se interpreta en público cómo esta música tiene el poder para envolver al oyente, sacándole el deseo interno de bailar el ritmo, exteriorizando sus pasiones y ánimos, fue una experiencia muy divertida, el poder interpretar esta obra en varias ocasiones y que el público respondiera con tanto gusto hacia el deleite de esta danza.

⁴³ Anónimo. El Joropo. Venezuela Tuya. 1997-2011.
http://www.venezuelatuya.com/tradiciones/el_joropo.htm

MANUEL A. CELIS T.

INTRODUCCIÓN
Presto. M.M. ♩ = 80
EN RE MENOR

Moisés Moleiro

In¹
v² ----- r⁶

v⁶₄ ----- r⁶

In²
cresc...
^

dim...
^

SOLDADURA
v⁷ ----- I
TEMA A
A¹

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff joined by a brace. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various annotations:

- System 1:** Bass clef staff has a green v^6_4 annotation below the first measure and a green I below the second measure.
- System 2:** Treble clef staff has a purple A^2 annotation above the fourth measure. The dynamic marking mf is written below the treble staff in the third measure. The bass clef staff has a green II° annotation below the fourth measure.
- System 3:** Treble clef staff has a green I below the first measure, a green v^6 below the second measure, and a green I below the third measure.
- System 4:** Treble clef staff has a purple A^3 annotation above the third measure. A red line is drawn under the notes in the third and fourth measures of the treble staff. The bass clef staff has a green I below the third measure, followed by a horizontal dashed green line.
- System 5:** Treble clef staff has red lines under the notes in the second, third, and fourth measures. The bass clef staff has a green v^6 below the first measure, followed by a horizontal dashed green line, and a green I below the second measure.

A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The score includes various annotations and chord symbols:

- System 1:** Features a treble clef staff with a red line and the annotation A^4 . The bass clef staff has the instruction *cresc...*. Chord symbols II° , I , and IV^6 are indicated below the staff.
- System 2:** Shows a treble clef staff with a red line. A chord symbol I^6 is written below the staff.
- System 3:** Includes a treble clef staff with a red line and the annotation **Enlace**. The bass clef staff has several notes circled in red. Chord symbols v^4_3 and v^7 are written below the staff.
- System 4:** Features a treble clef staff with a red line and the annotation A^5 . A text box contains the instruction **MODULACIÓN A LA TONALIDAD DIRECTA RE MAYOR**. The bass clef staff has a chord symbol I and IV^3 written below.
- System 5:** Shows a treble clef staff with a red line and a red box around a specific chord. The bass clef staff has the instruction **Cromatismo en el bajo** and several notes circled in red. A chord symbol I^6_4 is written below the staff.

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains two red boxes highlighting specific melodic phrases. The bass clef staff contains green annotations: v^6 , v^6_4 , and v^6 .

A⁶ (A5 variado)

Handwritten musical notation for the second system. The bass clef staff contains green annotations: I and $IV^{3\#}$.

Handwritten musical notation for the third system. A blue wavy line is drawn over the treble clef staff, possibly indicating a performance instruction or a specific melodic contour.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble clef staff contains two red boxes highlighting specific melodic phrases.

CODA DEL TEMA A

Handwritten musical notation for the fifth system, labeled "CODA DEL TEMA A". The bass clef staff contains green annotations: I and v^6_4 .

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several key elements:

- System 1:** Chordal annotations I , V^6_4 , and I are written in green below the staves.
- System 2:** Chordal annotations V^6_4 and I are written in green below the staves.
- System 3:** The word "SOLDADURA" is written in pink above the staff. Chordal annotations V^6_4 , I , and IV are written in green below the staves.
- System 4:** The text "MODULACIÓN AL III° FA MAYOR" is written in pink above the staff. The text "INTRODUCCIÓN AL TEMA B" is written in pink above the staff. A dynamic marking "dim..." is written in black above the staff. Chordal annotations V^7 and I are written in green below the staves.
- System 5:** The text "TEMA B" and " B^{\flat} " are written in pink above the staff. A dynamic marking "mf" is written in black above the staff.

The score concludes with a page number "5" in the bottom right corner.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. A green dashed line labeled v^4_3 is positioned below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff includes a pink annotation B^2 above the first measure. A green dashed line labeled v^4_3 is located below the bass staff. A Roman numeral I is placed below the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a pink annotation B^3 above the fourth measure. A green dashed line labeled v^4_3 is below the bass staff. A Roman numeral I is below the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a dynamic marking p above the second measure. A green dashed line labeled v^4_3 is below the bass staff. Roman numerals I are placed below the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a pink annotation B^4 above the first measure and a dynamic marking mf above the second measure. A green dashed line labeled v^4_3 is below the bass staff. A Roman numeral I is below the treble staff.

B⁵ (B⁴ VARIADO)

Mantiene la misma armonia anterior

Musical notation for the second system, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

CODA DEL TEMA B

Musical notation for the third system, marking the beginning of the Coda for Theme B.

Musical notation for the fourth system, showing melodic development in the right hand.

cresc...

Musical notation for the fifth system, including a crescendo marking.

PUENTE

I

RETORNO A LA TONALIDAD INICIAL
RE MENOR

V VI VII/V V I

ELEMENTOS DE LA INTRODUCCIÓN

REEXPOSICIÓN TEMA A

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff shows more complex chordal textures and melodic lines, while the lower staff maintains the rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation includes the instruction "CRSC..." written in the middle of the system. The notation continues with similar musical elements as the previous systems.

The fourth system of musical notation shows further development of the musical themes. The upper staff features more active melodic lines, and the lower staff continues the accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the page. It features a final sequence of chords and melodic phrases in both staves.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 10. It consists of five systems, each with two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. The page number '10' is visible in the bottom right corner.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of five systems of staves. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has some initial markings above the treble staff. The second system continues the piece. The third system also continues. The fourth system features a *dim...* marking in the treble staff. The fifth system is the final one, marked with **FINAL** in red ink above the treble staff. It includes *cresc.* and *ff* markings. At the bottom of the page, there are some handwritten notes: a green dashed line with a 'v' below it, and a red dashed line with an 'I' below it. The page number '11' is written in the bottom right corner.

4.7. VALSES Óp. 64 No. 1 y No. 2

De Fryderyk Chopin (1810 – 1849) (Véase Anexo Z)

Con toda probabilidad el valse, es el baile más famoso del mundo. Desde su meteórico ascenso, a principios del siglo XIX, ha interesado a toda clase de compositores. Muchos aportaron grandes contribuciones al vals para piano en particular, como oposición a las brillantes secuencias de los valeses orquestales de la familia Strauss y otros. Entre estos compositores cabe señalar a Schubert, Chopin, Liszt y Ravel⁴⁴.

Como muchas danzas folclóricas, es de compás terciario con un característico énfasis en el segundo tiempo. Originalmente surge en Austria y en el sur de Alemania. Luego, el gusto por el vals arrasó toda Europa como un virus y pronto se encontró en casa, tanto en París como en Viena⁴⁵.

Catorce valeses, seis de ellos póstumos, compuestos entre 1829 y 1847: tal es el catálogo de estas páginas, graciosas o nostálgicas, de las cuales Chopin exigía ante todo que “no fuesen bailadas, porque no estaban destinadas a ello”. Tampoco admitía que se las considerase “música de salón. No volveré a enviar una sola nota a ese inútil de Vessel, que bautizó como *Diversión de salón* uno de mis impromptus, a no ser que fuese uno de mis valeses⁴⁶.

Tampoco hay que buscar en los valeses de Chopin el encanto de los valeses vieneses. Durante su estancia en Viena, Chopin precisa: “No tengo nada de lo que hace falta para imitar a Strauss o Lanner⁴⁷.”

El Valse No 1 inicia con un motivo sobre una negra y cuatro corcheas (sol natural, la bemol, do natural y si bemol) que se combinan en distintas agrupaciones, hasta

⁴⁴ SIEPMANN, Jeremy. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona: 2003, p 86

⁴⁵ *Ibíd.*, p 87

⁴⁶ GAVOTY, Bernard. Chopin. Ediciones B, S. A., Barcelona: 2006, p 96

⁴⁷ *Ibíd.*, p 96

formar la frase introductoria, luego aparece la fórmula propia de acompañamiento del valse en tres negras, por lo general, la primera es el bajo y las dos siguientes son acordes.

En todos los periodos se usan trinos como medio para embellecer y resolver las frases, en el caso especial del período B aparece tresillos de corcheas, que relacionados con las características de los mordentes cortos, son insinuaciones de adornos escritos dentro de la música, en el periodo C aparece el cuatrillo de negra en contra posición a la división ternaria del compás, así mismo las acciacaturas en octavas, se añaden para ofrecer variedad y el final de la obra, muestra veinticuatro notas sobreañadidas que constituyen la cadencia final.

Es una pieza que ofrece variedad rítmica, porque transforma en algunas ocasiones el ritmo propio del valse, sin perder la sensación de la danza, como es el caso del periodo B, en donde introduce el silencio sobre el tercer tiempo, lo mismo que sucede en la frases del tema C, especialmente en la frase c^2 , en donde la melodía queda libre de acompañante. También prolonga los bajos en blancas con puntillo, como si esta fuera una segunda voz, que cobra protagonismo.

La articulación propia de ambos valeses es el legato, por cuanto se considera en el lenguaje del pianista la máxima dificultad en la producción del sonido y para ambos casos, la exigencia de las variantes de las frases, incrementa los problemas técnicos sobre el legato.

Este valse escrito con la indicación ***Molto Vivace*** expresa: “con mucha viveza”, es conocido en la cultura pianística como el valse del minuto, porque con éste se hacían competencias sobre quién podía tocarlo completamente en un minuto.

Chopin, pide que la introducción se toque *leggiero* y se mantenga la ligereza en toda la obra solo hasta cuando aparece el tercer tema que nos indica *sostenuto*, manteniendo el sonido, es además una pieza que permite libertades en la configuración de matices, por cuanto solo introduce pocas indicaciones, entre ellas

el *f* de la sección A¹ y en el final; el pianísimo sobre la repetición de la frase b en el tema B¹ y por lo demás, crescendos y diminuendos que permiten la comprensión de tensión y relajación de las frases.

La armonía que emplea es la propia de la práctica común, con mayor uso de la tónica y la dominante, en los únicos periodos donde refleja colores armónicos distintos son en B y C, donde usa dominantes secundarias del sexto y tercer grado respectivamente. En cuanto a la forma, su estructuración es ternaria compuesta, ya que posee tres temas, enmarcados en tres secciones, en otras palabras, es un valse escrito en microestructura y macroestructura ternaria.

Tabla 18. Estructura del Valse Óp. 64 No 1 en re bemol.

VALSE OP 64 No 1 EN RE BEMOL																		
		SECCIÓN A				SECCIÓN B				SECCIÓN A ¹								
Introducción	(4)	A		B				C				A		B ¹				
		Enlace (8)	a	a ¹	b	b ¹	b	b ¹	c ¹	c ²	c ³	c ⁴	a	a ¹	b	b ¹	b	b ²
		8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Fuente: Autora del proyecto.

El Valse No 2 es una pieza que inicia con el despliegue de un carácter nacionalista, porque introduce al ritmo del valse, variantes derivadas de la mazurka, que a su vez resume varios tipos de danza popular, como el oberek, la kujawiak y la mazur propiamente.

Es por ello que en el primer movimiento encontramos una línea melódica que inicia en do sostenido menor y se fundamenta en el motivo rítmico de silencio de corchea, corchea con acciacatura, silencio de semicorchea, semicorchea y negra. Como sucede en el anterior valse, aquí también se varía el acompañante silenciando su tercer tiempo. Lo interesante del primer periodo es que su conducción al siguiente, es a través de una escala cromática desde la dominante, pasando por la doble dominante alterada, la dominante con séptima mayor y la tónica.

El segundo movimiento un poco más animado, revela figuraciones propias del valse, sobre corcheas en derecha y negras en izquierda, bajo la función dominante y se concluye por medio de una cadencia napolitana (II^{6N}, V^{3#}, I).

El tercer movimiento con un carácter más expresivo y afectuoso modula hacia re bemol mayor, tonalidad enarmónica directa del tono principal, varia el acompañante por medio de sincopas, usa bajos cromáticos que caminan, la línea melódica mantiene más carácter cantable, el periodo C¹ incluye una agrupación irregular de ocho notas y un tresillo de corchea como variantes a la primera frase del tema C, para retomar la Reexposición del segundo movimiento, altera la nueva tónica al modo menor, para a través de la enarmonía, regresar a do sostenido menor, sensación que se obtiene por el fa bemol de la línea en mano derecha.

Con respecto a las dinámicas, los crescendos puestos sobre el ritmo de mazurka, deben pensarse no como un golpe o incremento de volumen justo en la negra del final del compás, ya que el pulso se define en el bajo, sobre el primer tiempo, por tanto es importante comprender que este símbolo, traduce a la conservación de la duración de la negra, más no al incremento o apoyo exagerado sobre el último tiempo. Sobre la escala cromática del primer movimiento, de un punto climático, en tensión hasta la repetición del tema y su relajación.

Sobre el segundo movimiento, el segundo tema está indicado en pianísimo y finaliza con disminuyendo, esto para generar contraste en el impulso al iniciar el movimiento y dar continuidad al carácter del tercero, en donde da más libertad en sonoridad.

El primer movimiento se define como “Tempo giusto” (tempo justo), el segundo “Piú mosso” (más animado), el tercero Piú lento (más lento). Aunque estas indicaciones aluden a partes diferentes con relación a la forma, a pesar de sus repeticiones, en resumen son tres partes que la conforman, por eso es posible hablar de una estructuración más elaborada, en donde tempo giusto y piú mosso, son los temas de una primera sección, piú lento y piú mosso, los de una sección

intermedia y finalmente, tempo I o tempo giusto y piú mosso, dentro de la Reexposición de la primera sección. De esta manera, se produce una organización ternaria compuesta, siendo posible gracias a la variedad de los tempos, ahora bien, los periodos de las secciones de cada valse mantienen la forma de organización de las frases del estilo clásico, cuyos periodos son divisibles, repetitivos, unitonales y simétricos.

Tabla 19. Estructura del Valse Óp. 64 No 2 en do sostenido menor.

VALSE OP 64 No 2 EN DO SOSTENIDO MENOR							
SECCIÓN A							
<i>Tempo giusto</i>				<i>Piú mosso</i>			
A		A ¹		B		B	
a	a ¹	a	a ²	b	b ¹	b	b ¹
8	8	8	8	8	8	8	8
SECCIÓN B							
<i>Piú lento</i>				<i>Piú mosso</i>			
C		C ¹		B		B	
c ¹	c ²	c ³	c ⁴	b	b ¹	b	b ¹
8	8	8	8	8	8	8	8
SECCIÓN A							
<i>Tempo I</i>				<i>Piú mosso</i>			
A		A ¹		B		B	
a	a ¹	a	a ²	b	b ¹	b	b ¹
8	8	8	8	8	8	8	8

Fuente: Autora del proyecto.

El Valse No 1 es uno de los más difíciles de la colección de valeses, por la conservación del pulso y el ritmo, así como la claridad de trinos, tresillos, acciacaturas, notas añadidas y cantos secundarios.

El Valse No 2 exige la conservación de las variantes en el ritmo de mazurka, movilidad de la mano en posición de teclas negras, flexibilidad en el paso del

pulgar sobre la escala en la cadencia napolitana, expresividad de la línea cantáble en el piú lento y así como la comprensión de la armonía en la modulación hacia re bemol y el retorno a do sostenido menor.

Ambos valeses, escritos bajo principios clásicos, en formatos pequeños pero con formas elaboradas, representan el culmen de la técnica, porque aunque no sean tan largos en comparación a las baladas, scherzos o sonatas románticas, son piezas de gran expresividad, gusto, refinamiento y sutileza, factores que sólo se alcanzan a través de la madurez del pensamiento del artista.

Es curioso que el primer que se aborda en la escuela del maestro Jairo Calderón, es el Valse No 2 antes del No 1, esto se debe a que el segundo valse, desarrolla la técnica en tres planos diferentes: en ritmo justo, en movimiento y en calma, por lo que ofrece al estudiante más ventajas en el estudio, y el primer valse se recrea en un solo batido rítmico, por ello se debe abordar con un desarrollo más consciente de la movilidad, comprensión armónica y formal.

Como aspecto a destacar, el valse en do sostenido menor fue la primera obra que la autora del proyecto estudió una vez inició sus estudios de piano principal en la carrera, el valse en re bemol fue el último que se abordó, después de haber estudiado el valse óp. 34 No 2 en la menor.

Como decía el maestro Jairo Calderón, en repetidas ocasiones, “siempre hay que volver sobre los valeses de Chopin”. Los Valeses son el principio y el fin del refinamiento, por eso después de trabajar preludios, fugas, sonatas, impromptus, estudios, piezas libres, música colombiana y otras obras musicales que forman técnicamente al pianista, es necesario depurar la técnica y refinar su concepto por medio del estudio de estas piezas que a pesar de su corta duración, exigen un gran control técnico y el desarrollo de un bello legato en el pianista, pues la dificultad no está solamente, en el ritmo propio del valse, sino además, sobre el carácter cantáble que tiene la música de Chopin.

El Valse en re bemol Óp. 64 No 1. Esta vez no se trata de un gato, sino de un perrito. El perro favorito de Sand se divertía persiguiéndose la cola, girando sobre sí mismo, y Chopin habría anotado musicalmente los retozos del animal según una improvisación. No tocaba este valse con demasiada rapidez; conservaba un margen de aceleración, pero daba a las gamas un *legato* que asombraba a sus bellas oyentes, y según el testimonio de Mathias evitaba a toda costa imprimir al segundo episodio un languidecimiento demasiado voluptuoso⁴⁸.

El valse en do sostenido menor, Óp. 64 No 2. Compuesto en 1847, dos años antes de la muerte del autor, es tal vez el más perfecto, el más aristocrático de sus valeses, y también el más famoso. El estribillo que responde en varias ocasiones a la estrofa precedente, sale ganando debido a que jamás es tratado como un retornado, y tiene tal brillo que un movimiento demasiado vivo y una ejecución mecánica alteran irremediabilmente el encanto de esta obra⁴⁹.

Es interesante tocar estos dos valeses uno seguido del otro, como si fueran una obra en sí misma, pues esto permite concebirlos en una misma idea interpretativa, el primero se observa como la presentación de la figura femenina, siempre trabajadora, positiva, alegre, dulce, enamorada, dinámica y el segundo representa la figura masculina, de un ser apasionado, elocuente, con ideas vivas y transformadoras, poético y romántico. Se entienden bajo la inspiración de las figuras humanas propias del pensamiento de la época. Ambos mantienen sus opiniones y discursos que al unirse, se complementan para dar vida.

⁴⁸ GAVOTY, Bernard. Chopin. Ediciones B, S. A., Barcelona: 2006, p 425

⁴⁹ *Ibíd.*, p 426

A Madame la Comtesse DELPHINE POTOCKA.

Walse.

F. CHOPIN, Op. 64. Nº 1.

Molto vivace.

SECCIÓN A

6. *leggiero*

INTRODUCCION

A 1 2 5 3

I

I⁶ I I⁶ V⁷ V⁴₃

V⁷

B b²

I⁶₄ V⁷ I b¹

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

SECCION B

C

sostenuto

V⁷

I⁶₄

V⁴₃

Second system of musical notation, including harmonic analysis labels like I, V⁷, and I⁶₄.

C²

V⁷

I

I⁶

V⁶

V⁷

I

Third system of musical notation, including harmonic analysis labels like V⁷, I, and I⁶.

C³

III⁶₄

V⁷/III

III³ ♯

III³ ♭

SOLDADURA

V⁶

V⁷

Fourth system of musical notation, including harmonic analysis labels like III⁶₄, V⁷/III, and SOLDADURA.

C⁴

I

I⁶₄

V⁴₃

V⁷

I

I⁶

V⁶

Fifth system of musical notation, including harmonic analysis labels like I, I⁶₄, and V⁴₃.

V⁷

IV⁵ ♭

V³ ♭ / II

II³ ♯

II³ ♭

V⁷

Sixth system of musical notation, including harmonic analysis labels like V⁷, IV⁵ ♭, and II³.

ENLACE

Musical score for the ENLACE section, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The melodic line includes a triplet of eighth notes with fingerings 1, 2, 5, 3.

SECCION A¹

A

Musical score for the first system of SECCION A¹, starting with a forte (*f*) dynamic. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The melodic line is marked with an 'a' and includes a fermata.

Musical score for the second system of SECCION A¹, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The melodic line is marked with an 'a¹' and includes a fermata.

Musical score for the third system of SECCION A¹, continuing the melodic and harmonic development. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

B

Musical score for the fourth system of SECCION A¹, featuring a melodic line with slurs and a bass clef with a chordal accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

First system of a musical score in G-flat major (three flats). The right hand features a melodic line with a pink b^+ marking above the final measure. The left hand provides harmonic accompaniment with chords marked Rea and asterisks.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a pink b marking above the final measure. The left hand accompaniment includes chords marked Rea and asterisks.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with a pp dynamic marking and a 3 (triple) marking. The left hand accompaniment includes chords marked Rea and asterisks.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a pink b^2 marking above the final measure. The left hand accompaniment includes chords marked Rea and asterisks.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with an 8_2 marking above the final measure. The left hand accompaniment includes chords marked Rea and asterisks, and concludes with a f dynamic marking.

À Madame NATHANIEL de ROTHSCHILD.

Valse.

F. CHOPIN. Op. 64. N° 2.

SECCION A

A

Tempo giusto.

7.

ESCALA CROMÁTICA

A¹

a²

V⁷/III I V³⁺/V V⁷ I V⁷/VI VI V³⁺ I V⁷/III III V⁶₄ V³⁺/V V³⁺ V³⁺/IV IV³⁺ V⁷/III III II⁷ I⁶₄ VII I⁶

B Più mosso.

Musical score for a piano piece, page 209. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece is marked "Più mosso". The first system includes a key signature change to two sharps (F#, C#) and a tempo change to "Più mosso". The score features various chords and melodic lines, with some chords labeled in green (V3#, I, VI, II7, I6, V3#, I, V3#, I, V3#, VI, II6N, V3#, I) and some melodic lines labeled in pink (b4, b1). A red line with the text "CAMERATA NAPOLETANA" is drawn across the third system. The piece ends with a key signature change to two sharps and a final cadence.

SECCION B MODULACIÓN ENARMÓNICA
 AL MODO MAYOR
 C Più lento. (RE BEMOL MAYOR)

Chord symbols and annotations in the score include: C^1 , C^2 , C^3 , C^4 , I , VI , VII^6 , III , V^3/II , II^6 , II^b , V^7 , I , I^b . The modulation is noted as: re bemol menor enarmónico de do sostenido menor. The tempo marking is *poco ritenuto.*

B
 Più mosso.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo marking is "Più mosso." and the section is marked with a purple "B".

- System 1:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A purple "b" is above the first measure.
- System 2:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment continues. A purple "b1" is above the fifth measure.
- System 3:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment continues. A purple "s" is above the fifth measure.
- System 4:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment continues. A purple "b" is above the first measure. The dynamic marking "pp" is written in the bass clef.
- System 5:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment continues. A purple "b1" is above the fifth measure.
- System 6:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment continues. A purple "s" is above the fifth measure.

Throughout the score, the bass clef accompaniment consists of eighth notes with a consistent rhythm. The treble clef features a more complex melodic line with slurs and dynamic markings. The score is divided into sections by a purple "B" marking.

SECCION A

A
a Tempo I.

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

5. CONTINUIDAD DEL PROYECTO

Cómo ya se mencionó anteriormente, el interés que se tiene con éste trabajo de grado es brindar una ayuda al estudiante que quiera construir un recital de piano solista, abordando como tema base el estudio funcional de la técnica pianística.

Para calificar el impacto que tendrá este trabajo de grado a través de sus aportaciones en la monografía y el recital, además de generar consciencia frente a éste tema, fue necesario diseñar una encuesta, como instrumento para consultar la opinión de los estudiantes tanto de piano principal como complementario y de los cursos de extensión (jóvenes y adultos) y a partir de esto realizar el análisis pertinente de la información y las recomendaciones sobre las formas de estudio que se pueden emplear según las experiencias ya citadas.

Es decir, era necesario conocer si el trabajo verdaderamente aporta o no a los estudiantes y generar preguntas en ellos, pues se considera que éste es un buen espacio, en el que se puede dar continuidad al proyecto, pues al motivar al estudiante, para que investigue y profundice sobre éste tema tan interesante y diverso en opiniones, podrán surgir nuevas propuestas que complementen este sustento teórico y práctico, en beneficio de la comunidad educativa de la Escuela de Artes y Música de la UIS.

El diseño de la encuesta fue elaborado durante cuatro meses y se efectuó en Junio y Julio del año 2011. Consta de quince preguntas, formuladas de acuerdo a tres objetivos definidos para esta consulta. Estos son:

1. Conocer cuál es el concepto que tienen los estudiantes de ambos programas sobre la técnica pianística.
2. Analizar los métodos y fórmulas de estudio de la música para piano que usan los estudiantes.

3. Evaluar la actitud y disposición de los estudiantes frente al trabajo técnico y la comprensión musical desde el piano.

La población que participó de esta consulta está conformada por tres grupos, cuya cantidad de estudiantes matriculados-activos, en el primer semestre de 2011, es la siguiente:

Tabla 20. Grupos pertenecientes a la población consultada.

GRUPO	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD
A	Estudiantes de piano principal	9
B	Estudiantes de piano complementario	246
C	Estudiantes de piano jóvenes y adultos de los cursos de extensión de la carrera	43
	POBLACIÓN TOTAL	298

Fuente: Autora del proyecto.

Para hallar el tamaño de la muestra, se utilizó el programa calculador de la fórmula llamado STATS anexo en el CD interactivo del libro Metodologías de la Investigación de Hernández Sampieri, el cual facilita y permite encontrar con mayor exactitud el valor del tamaño de la muestra.

Los datos requeridos por el programa fueron:

- Población: 298
- Error máximo aceptable: 5%
- Porcentaje estimado de la muestra: 50%
- Nivel deseado de confianza: 80%

Se escogió el 5% de error máximo aceptable para los estudios estadísticos y un nivel deseado de confianza del 80%, para facilitar en tiempo y recursos económicos la aplicación del instrumento de investigación, a una cantidad viable y no muy grande de estudiantes. De esta manera se obtiene finalmente por el

programa usado un tamaño de muestra probabilística de 107 estudiantes por consultar.

De la muestra probabilística de 107 estudiantes, se encuestaron los siguientes:

Tabla 21. Grupos pertenecientes a la muestra escogida de la población.

GRUPO	DESCRIPCIÓN	CANTIDAD
A	Estudiantes de piano principal	8
B	Estudiantes de piano complementario	84
C	Estudiantes de piano jóvenes y adultos de los cursos de extensión de la carrera	15
	POBLACIÓN TOTAL	107

Fuente: Autora del Proyecto.

El diseño de la encuesta fue el siguiente:

ENCUESTA

Esta encuesta está dirigida a los estudiantes de piano (principal, complementario y cursos de extensión) de la carrera de Licenciatura en Música y hace parte de la metodología diseñada para el proyecto de grado: “Recital de piano: Estudios Funcionales de la Técnica pianística sobre seis estilos musicales” y tiene como objetivo analizar aspectos importantes del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística.

Cada pregunta, exige una sola respuesta, que será seleccionada con una X, en caso de que consideres que alguna pregunta puede tener varias respuestas, responde únicamente la que creas tiene mayor importancia.

1. La técnica pianística es:
 - A. El trabajo corporal de escalas, acordes, arpeggios, notas dobles, entre otros aspectos____
 - B. La comprensión de la música a través del conocimiento del instrumento____
 - C. El desarrollo de un trabajo analítico sobre aspectos musicales, mecanismos físicos y condiciones ideales por alcanzar____

2. La técnica pianística es un medio que nos permite:
 - A. Llegar a la capacidad de hacer música____
 - B. Coordinar y controlar los elementos que intervienen en la música____
 - C. Desarrollar habilidades físicas para dominar dificultades en la manera de tocar____

3. Para desarrollar la técnica pianística es necesario:
 - A. Desarrollar en la práctica ejercicios y estudios previos al contacto con la música____
 - B. Estar todo el tiempo en contacto con la música desde el piano____
 - C. Tener siempre una rutina de estudio____

4. Una persona que toca bien el piano es:
 - A. La persona que conoce que está tocando____
 - B. La persona que estudia por muchas horas____
 - C. La persona que no comete errores al tocar____
 - D. La persona que sabe sacar la música a oído____

5. Para tocar bien necesitas:
 - A. Conocer la música y tocar sin errores____
 - B. Estudiar poco a poco entendiendo cómo debes tocar____
 - C. Estudiar muchas horas al día____
 - D. Estudiar todas las escalas, arpeggios, notas dobles y acordes posibles____

6. El estudio habitual e individual de la música para piano dentro de nuestro contexto sociocultural, implica:

- A. Avanzar en el menor tiempo posible, empleando recursos didácticos acordes para vencer problemas y alcanzar óptimos resultados___
- B. Lograr habilidades motrices para responder a las exigencias de acuerdo con cada nivel de aprendizaje, propuestas por el docente en cada nivel___
- C. Indagar y cuestionar sobre qué tipo de herramientas se necesitan para alcanzar los objetivos trazados___

7.Cuál es tu método de estudio?

8. Piensas que necesitas cantar las notas musicales cuando estudias el piano para entender lo que tocas?

A. Si___ B. No___

9. Piensas que necesitas contar los tiempos del compás durante la ejecución de tus piezas al estudiar, para definir internamente el pulso y el ritmo?

A. Si___ B. No___

10. Piensas que es necesario leer tus partituras en el estudio, con una mano primero y con la otra después, hasta llegar a unir ambas manos?

A. Si___ B.No___

11. Defines objetivos antes de iniciar tu estudio habitual con el piano?

A. Si___ B. No___

Estos objetivos están encaminados a:

- A. Aprender de memoria y sin errores las obras musicales____
- B. Detenerse en las dificultades hasta encontrar soluciones____
- C. Descubrir nuevas formas de estudio____

12. Participas en tus clases de piano ejerciendo tu derecho de opinión sobre el estudio de la técnica?

- A. Si____ B. No____ C. No hay oportunidad____

13. Intentas encontrar y desarrollar herramientas propias para el estudio de la música para piano?

- A. Si____ B. No____ C. No hay oportunidad____

14. Sigues únicamente metodologías propuestas por tu docente del área para desarrollar el estudio de las obras musicales?

- A. Si____ B. No____

15. Socializas con tus compañeros, compartiendo experiencias, avances y expectativas en el estudio individual?

- A. Si____ B. No____ C. No hay oportunidad____

Artículo 19. Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitaciones de fronteras, por cualquier medio de expresión. (Declaración Universal de los Derechos Humanos)

Las siguientes tablas contienen los datos arrojados en la implementación de la encuesta a los tres grupos de la población y la tabla final es el resumen de los datos de la muestra escogida, todas sobre el desarrollo de las preguntas cerradas del cuestionario.

Tabla 22. Datos de los estudiantes de Piano Principal.

PREGUNTA	A	B	C	D	No responde	TOTAL
1	1	1	6			8
2	0	4	4			8
3	3	1	4			8
4	7	0	1	0		8
5	0	8	0	0		8
6	0	4	4			8
8	6	2				8
9	4	4				8
10	5	3				8
11	7	1				8
11 B	1	5	2			8
12	5	1	2			8
13	7	1	0			8
14	1	7				8
15	5	3	0			8

Fuente: Autora del Proyecto.

Tabla 23. Datos de los estudiantes de Piano Complementario.

PREGUNTA	A	B	C	D	No responde	TOTAL
1	24	20	40			84
2	23	21	40			84
3	31	9	44			84
4	70	3	7	2	2	84
5	3	79	1	1		84

6	18	48	17		1	84
8	45	38			1	84
9	63	19			2	84
10	70	13			1	84
11	65	18			1	84
11 B	9	51	14		10	84
12	58	17	7		2	84
13	62	19	1		2	84
14	31	52			1	84
15	57	22	4		1	84

Fuente: Autora del Proyecto.

Tabla 24. Datos de los estudiantes de Piano de los Cursos de Extensión (jóvenes y adultos).

PREGUNTA	A	B	C	D	No responde	TOTAL
1	4	2	9			15
2	4	4	7			15
3	6	1	8			15
4	13	1	0	1		15
5	0	14	0	1		15
6	1	9	5			15
8	10	5				15
9	14	1				15
10	13	2				15
11	13	2				15
11 B	2	11	1		1	15
12	10	1	3	1		15
13	12	2	1			15
14	4	11				15
15	8	2	4	1		15

Tabla 25. Datos finales de la muestra escogida de la población.

PREGUNTA	A	B	C	D	No responde	TOTAL
1	29	23	55	0	0	107
2	27	29	51	0	0	107
3	40	11	56	0	0	107
4	90	4	8	3	2	107
5	3	101	1	2	0	107
6	19	61	26	0	1	107
8	61	45	0	0	1	107
9	81	24	0	0	2	107
10	88	18	0	0	1	107
11A	85	21	0	0	1	107
11 B	12	67	17	0	11	107
12	73	19	12	1	2	107
13	81	22	2	0	2	107
14	36	70	0	0	1	107
15	70	27	8	1	1	107

Fuente: Autora del Proyecto.

A continuación, se muestra la tabulación de la pregunta abierta del cuestionario en los diferentes grupos de la población y además, una tabla resumen, con las categorías finales de respuestas de la pregunta abierta.

Pregunta abierta de la encuesta: ¿Cuál es tu método de estudio?

Tabla 26. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano Principal.

CATEGORIAS DE RESPUESTAS	ESTUDIANTES
Desarrollo de ejercicios técnicos	3
Comprensión y trabajo de dificultades técnicas de las obras	2
Trabajo de obras y ejercicios técnicos	3
TOTAL	8

Fuente: Autora del Proyecto.

Tabla 27. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano Complementario

CATEGORÍAS DE RESPUESTAS	ESTUDIANTE S
Estudiar escalas, acordes, arpeggios, ejercicios de metodologías como Hannon y Czerny y después con manos separadas sobre las obras propuestas	29
Ejercicios propuestos por el profesor de piano y en algunos casos calentamiento previo	5
Comprender y analizar la música, estudiando lentamente	9
Tener una rutina de estudio, bien sea todos los días o 4 horas a la semana aproximadamente	7
Calentamiento con escalas, arpeggios, acordes, ejercicios, estudios, Hannon y en algunos casos lectura a primera vista	11
Estudiar las obras por partes, frases o compases, comprendiendo y solucionando las dificultades técnicas, algunas veces de forma repetitiva	5
No responde o no tiene método	5
Estudiar lentamente las dificultades y aumentar poco a poco con el avance de la obra, en algunos casos el tiempo que sea necesario.	4
Empleando formas de estudio diferentes a las enseñadas por el profesor, como agregar armonía, leer rítmicamente antes de tocar.	5
Tener una rutina de estudio, manteniendo una actitud autocrítica, paciente y consciente de lo que se estudia.	4
TOTAL	84

Fuente: Autora del Proyecto.

Tabla 28. Datos de la pregunta abierta en Estudiantes de Piano de los Cursos de Extensión (jóvenes y adultos).

CATEGORIAS DE RESPUESTAS	ESTUDIANTES
Entender la partitura, trabajar por partes, ensamblar las partes hasta el final de pieza y corregir errores	3
Practicar ejercicios motrices y partituras	1
Leer y comprender la partitura antes de tocar	2
Poner en práctica elementos aprendidos de teoría gramatical y practicar lo que se pueda	1

Practicar ejercicios motrices	1
Estudiar lento	1
Desarrollo de metodologías y estudio por partes de las partituras	1
Rutina diaria de estudio y hacer autocritica en el estudio	1
Analizar la obra y buscar soluciones	1
Estudiar mucho tiempo	1
No responde	1
Estudiar sólo la partitura	1
TOTAL	15

Fuente: Autora del Proyecto.

Tabla 29. Datos con las categorías finales de respuestas a la pregunta abierta en la muestra escogida de la población.

RESPUESTAS	CATEGORÍAS DE RESPUESTAS	ESTUDIANTES
A	Estudiar y calentar con escalas, acordes, arpeggios, ejercicios de metodologías como Hannon y Czerny y después con manos separadas sobre las obras propuestas, en algunos casos lectura a primera vista	49
B	Ejercicios propuestos por el profesor de piano y en algunos casos calentamiento previo	5
C	Comprender y analizar la música estudiando lentamente	10
D	Tener una rutina de estudio, bien sea todos los días o 4 horas a la semana aproximadamente	8
E	Estudiar las obras por partes, frases o compases, comprendiendo y solucionando las dificultades técnicas, algunas veces de forma repetitiva. Tener una rutina de estudio, manteniendo una actitud autocrítica, paciente y consciente de lo que se estudia.	18
F	No responde o no tiene método	6
G	Estudiar mucho tiempo	1
H	Estudiar sólo la partitura	1
I	Estudiar lentamente las dificultades y aumentar poco a poco con el avance de la obra, en algunas veces el tiempo que sea	4

	necesario.	
J	Empleando formas de estudio diferentes a las enseñadas por el profesor, como agregar armonía, leer rítmicamente antes de tocar.	5
	TOTAL	107

Fuente: Autora del Proyecto.

Descripción y Análisis de los resultados.

De acuerdo con los datos obtenidos de la muestra de 107 estudiantes que participaron de la encuesta y la información organizada después en las tablas 25 y 29, se observan las siguientes características de las opciones de respuestas con más alta y más baja preferencia en los encuestados, así como la opción de respuesta adecuada los fundamentos teóricos y prácticos de esta monografía. Frente a las respuestas codificadas en letras, se escribe el número de estudiantes que coincidieron en la escogencia.

Tabla 30. Resumen para la descripción y análisis de resultados.

PREGUNTAS	OPCIÓN DE REPUESTA MÁS ALTA	OPCIÓN DE RESPUESTA MÁS BAJA	OPCIÓN DE RESPUESTA ADECUADA
1	C= 55	B= 23	C= 55
2	C= 51	A= 27	B= 29
3	C= 56	B= 11	B= 11
4	A= 90	E= 2	A= 90
5	B= 101	C= 1	B=101
6	B= 61	E= 1	A= 19
7	A= 49	G=1; H=1	E= 18
8	A= 61	E= 1	A= 61
9	A= 81	E=2	A=81
10	A= 88	E=1	B=18
11 A	A= 85	E=1	A=85
11 B	B=67	E=11	C= 17
12	A=73	D=1	A=73

13	A= 81	C=2; E=2	A=81
14	B=70	E=1	B=70
15	A=70	D=1; E=1	A=70

Fuente: Autora del Proyecto.

Sobre el concepto de la técnica pianística y las implicaciones en el estudio de la técnica que tienen los estudiantes, se observa en la primera pregunta que 55 estudiantes escogieron, que la técnica pianística es el desarrollo de un trabajo analítico sobre aspectos musicales, mecanismos físicos y condiciones ideales por alcanzar.

En contraposición a esto, en la segunda pregunta, la mayoría de los estudiantes seleccionan la respuesta que afirma, la técnica pianística es un medio que nos permite desarrollar habilidades físicas para dominar dificultades en la manera de tocar y sólo 29 estudiantes piensan que la técnica pianística es un medio que nos permite coordinar y controlar los elementos que intervienen en la música.

Esto demuestra que la mayor parte de estudiantes, aunque aceptan que la técnica es un producto y el desarrollo de un trabajo consciente, consideran que la técnica sólo es una vía para crear en el músico-estudiante capacidades al tocar, pero como se ha expuesto anteriormente es el camino por el cual se pueden conducir las habilidades físicas, mentales y musicales del estudiante, a través de la máxima interiorización de los elementos contenidos en la música, para su realización.

Ahora bien, 56 estudiantes dicen que para desarrollar la técnica pianística es necesario tener siempre una rutina de estudio, pero es de saberse que toda actividad académica exige la conservación de una disciplina al estudiar, por lo tanto esta respuesta no satisface la pregunta específica, así que la primera y la segunda pueden ser posibles respuestas aceptables, pero es la respuesta B la que afirma que estar todo el tiempo en contacto con la música es el aspecto necesario para avanzar en el estudio de la técnica pianística, con la cual solo once estudiantes están de acuerdo.

En la cuarta pregunta, 90 estudiantes afirman que una persona que toca bien el piano es aquella que conoce lo que está tocando, así se observa que los estudiantes no reconocen que estudiar por muchas horas, cometer errores al tocar o sacar las música a oído, son acciones propias de una persona que toca coherentemente el piano. Así mismo, sobre la quinta pregunta, 101 estudiantes están de acuerdo en que para tocar bien se necesita estudiar poco a poco entendiendo cómo se debe tocar.

Con respecto a los métodos y fórmulas de estudio usados por los estudiantes, se observar sobre la sexta pregunta, que la mayoría con un número de 61 estudiantes avalan la respuesta de que el estudio de la técnica implica dentro de nuestro contexto sociocultural lograr habilidades motrices para responder a las exigencias de acuerdo con cada nivel de aprendizaje, propuestas por el docente de cada nivel, lo que revela que los estudiantes consideran que su contexto sociocultural se ubica sólo en el programa de la Licenciatura en Música, restringiendo sus aspiraciones sólo a los aspectos demandantes del programa, pero no se enfocan en la conclusión de aspectos más integrales que les den más posibilidades tanto en el programa cómo en posibles metas como músicos y artistas, como avanzar en el menor tiempo posible, empleando recursos didácticos acordes para vencer problemas y alcanzar óptimos resultados, con lo cual sólo 19 estudiantes coincidieron.

Sobre la séptima pregunta de estructura abierta, la mayoría de los estudiantes tienen cómo método de estudio de la técnica el calentamiento y desarrollo práctico de escalas, acordes, arpeggios, ejercicios de metodologías como Hannon y Czerny, estudio con manos separadas sobre las obras propuestas y en algunos casos lectura a primera vista y sólo 18 estudian las obras por partes, frases o compases, comprendiendo y solucionando las dificultades técnicas, algunas veces de forma repetitiva, manteniendo una rutina de estudio, una actitud autocrítica, paciente y consciente de lo que se estudia.

Esto refleja, que se entiende el estudio de la técnica como una actividad aislada del hacer y aprender a hacer música en el piano, pues se invierten esfuerzos en el desarrollo de la motricidad con ejercicios y distintas metodologías, lo que en muchos casos genera desgaste muscular y retiene el proceso de comprensión musical.

Ahora bien, sobre la octava pregunta 61 estudiantes aprueban que se necesita cantar las notas musicales cuando se estudia el piano para entender lo que se toca, así mismo 81 estudiantes acuerdan que también es necesario contar los tiempo del compás durante la ejecución de las piezas al estudiar, para definir internamente el pulso y el ritmo.

Sobre la décima pregunta, 88 estudiantes responden que es necesario leer las partituras en el estudio, con una mano primero y con la otra después, hasta llegar a unir ambas manos, esto hace más largo el trabajo y no permite crear imágenes iniciales de la obra como está escrita, sólo 18 estudiantes dicen que no es necesario.

Finalmente sobre el tercer componente de la consulta, que se enfoca en la actitud y disposición de los estudiantes frente al estudio de la técnica pianística y la comprensión musical, 85 estudiantes definen objetivos antes de iniciar su estudio habitual en el piano y estos objetivos están encaminados según 67 estudiantes a detenerse en las dificultades hasta encontrar soluciones, aspecto que es válido para el proceso de aprendizaje, pero al examinarse de forma más funcional en el aprendizaje, los estudiantes deben trazar objetivos para intentar descubrir nuevas formas de estudio, ya que ir más allá del simple hecho de plantear soluciones, ingeniando nuevos caminos acordes con cada estudiante hace que el estudio tenga mayor soporte y se generen herramientas que faciliten el aprendizaje, aplicables a cualquier tipo de dificultad, por tanto, se debe estudiar no para vencer dificultades, sino para entender las maneras de vencerlas, pues muchas veces el estudiante que practica para no cometer errores al tocar, termina fallando, pues no

tiene claro a través de qué medios podrá vencer las dificultades, si desconoce la vía y sólo visualiza el fin.

Sobre la décima segunda, pregunta 73 estudiantes participan en sus clases de piano ejerciendo su derecho de opinión, aspecto que es muy positivo para la construcción del conocimiento que no se adquiere sólo en la práctica individual, así como 81 estudiantes en la décimo tercera pregunta contestan que intentan encontrar y desarrollar herramientas propias para el estudio de la música para piano, lo que hace propositivo el trabajo técnico y musical.

Sobre la décimo cuarta pregunta 70 estudiantes no siguen únicamente metodologías propuestas por su docente del área para desarrollar el estudio de las obras musicales, esto se debe a que el estudiante pese al desconocimiento de muchos aspectos, se esfuerza por encontrar alternativas en el estudio, pero lo importante es que pueda, hallar medios efectivos, que faciliten el trabajo, que no sólo sean propuestas exclusivas del docente, sino que el estudiante comience a plantear a manera de ejercicio, recursos metodológicos en el estudio, que a la postre en su quehacer como docente, serán de gran utilidad para enseñar.

Sobre la última pregunta 70 estudiantes socializan con sus compañeros, compartiendo experiencias, avances y expectativas en el estudio, actitud muy positiva para el crecimiento musical, pues el intercambiar puntos de vista y apreciaciones enriquece y proporciona ventajas en el estudio personal.

CONCLUSIONES

De acuerdo con el proceso de construcción del Recital de grado y la organización de ésta monografía, se pueden mencionar las siguientes conclusiones:

1. Explorar la faceta del solista, es una actividad única, que todo estudiante de piano debe realizar, ya que a través de la experiencia personal, es como se comprende de forma más cercana y directa todas las exigencias que esto conlleva, su planeación, su elaboración, su puesta en escena.
2. Las obras elegidas para el concierto de grado alcanzaron un punto deseable del manejo de la técnica, gracias a su presentación en los conciertos de difusión y a la reflexión constante sobre el avance y la evolución de las mismas en el proceso particular de la autora.
3. Analizar de forma constructiva las experiencias adquiridas con los recitales de difusión, estableciendo los detalles positivos o negativos, con respecto al programa, lugar, piano y público, permitió una preparación más consciente para el recital final y fortaleció la actitud de la autora para afrontar todas las eventualidades que pudieran surgir en el recital de grado, el cual tiene un nivel más alto de responsabilidad con la música y la ejecución pianística.
4. Con la consulta hecha sobre las fuentes escritas relacionadas, con el estudio de la técnica pianística, se encontró, que aunque han surgido dentro de las escuela pianísticas intentos por dar solución a problemas de la técnica y el quehacer musical, no se ha escrito una fuente que ciertamente se fundamente en el estudio de la música y la técnica del piano, pues todos los materiales escritos hasta el momento, hablan del método para tocar y filosofías sobre la música, pero no proporcionan a los estudiantes posibilidades y maneras

diversas de estudiar, reflexionar y comprender la técnica, que les permitan avanzar en el menor tiempo posible de forma funcional.

5. El análisis de las obras elegidas para el recital, fue un recurso valioso para la comprensión de las obras, porque al pensar los elementos musicales que intervienen, la forma como se comunican y se establecen entre ellos, así como, los problemas técnicos, sus soluciones en el estudio, y la traducción del lenguaje escrito y audible al pensamiento propio del intérprete, es posible, en ese momento, codificar y estructurar herramientas concretas que fortalecen el pleno saber y conocer de la música y su puesta en escena.
6. Con la realización del primer recital solista, se tenía en mente hacer una serie de conciertos para conocer los aspectos propios de un concierto y con el paso del tiempo, esta meta se reafirmó con las oportunidades que se gestionaron. Se puede decir que se superaron las expectativas iniciales, por cuanto se desarrolló una experiencia bastante nutrida y variada, comprobando que el estudiante de piano tiene a su alcance un sin número de oportunidades para aprender y desarrollarse como futuro profesional, sólo debe ser consciente de tener dos elementos necesarios, voluntad y disciplina. Si se quiere, se puede y si se trabaja, se alcanza.
7. Conocer las opiniones de los estudiantes a través de la consulta hecha con las encuestas, fue bastante alentador, pues se observan, aspectos favorables para el estudio de la música y la técnica del piano, muy positivos para la continuación de este proyecto.

RECOMENDACIONES

De acuerdo con las conclusiones anteriores, se recomienda al estudiante:

1. Interesarse por explorar más la faceta del piano solista, para que a través de su experiencia personal, pueda aprender a planear, elaborar y presentar su propio recital.
2. Aprovechar todos los espacios culturales de la ciudad especialmente de la universidad con la Escuela de Artes y Música y la oficina de Dirección Cultural, entes que promueven el desarrollo artístico de los estudiantes.
3. Otorgarle a las obras proyectadas para el Recital de grado, un tiempo suficiente de maduración, en el que el estudiante pueda ir reflexionando y registrando todos sus aprendizajes, como recurso para alcanzar un excelente manejo de la técnica en la ejecución de las mismas, con miras a tocar e interpretarlas cada vez mejor.
4. Contemplar en el análisis de las experiencias, todos los aspectos positivos o negativos y a través de estos, sacar conclusiones favorables para el proceso de formación.
5. Preocuparse por investigar con minuciosidad fuentes relacionadas con el estudio de la técnica y que no se conforme con lo que sólo aprende en su carrera, sino que consulte materiales escritos, bien sea en otros idiomas (inglés, francés, entre otros), que contengan aspectos interesantes y amplíen su percepción frente al tema, para a partir de esto crear una fórmula de estudio personal.

6. Analizar las obras musicalmente, casi al detalle, para establecer los aspectos técnicos que deben ser resueltos en el estudio; sin olvidar, que a través de la música se estudia la técnica y gracias a ésta se produce la música.
7. Mantener siempre una actitud abierta a todas las oportunidades que se presenten en su carrera, pues con plena seguridad llegarán momentos y espacios para sacarles provecho, aprendiendo de éstos con la reflexión permanente.
8. Construir al finalizar el proceso en la carrera, su propio concepto de la técnica pianística, rescatando todo lo que sea en beneficio de su formación, sin traspasar su dignidad, su emocionalidad y su corporalidad y así pueda encontrar lo que para él es válido y funcional en el estudio del piano.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALSINA, Pep y SESÉ, Frederic. La música y su evolución. Historia de la música con propuesta didácticas y 49 audiciones. Barcelona: Editorial Graó, de IRIF, SL. 2000.
2. Anónimo. Arabesco. Wikipedia. La enciclopedia libre. 13 de Septiembre de 2011. <http://es.wikipedia.org/wiki/Arabesco>
3. Anónimo. El Joropo. Venezuela Tuya. 1997-2011. http://www.venezuelatuya.com/tradiciones/el_joropo.htm
4. Anónimo. Preludios para piano. Claude Debussy. Wikipedia. La enciclopedia libre. 4 de octubre de 2010. http://es.wikipedia.org/wiki/Preludios_%28Debussy%29.
5. ARELLANO, Jaime. Frédéric Chopin. En: Ballade op. 47. Recital de Piano. Tesis profesional como requisito parcial para obtener el título en Licenciatura en Música con área en intérpretes. México: Universidad de las Américas Puebla. 2004. P. 55-72
6. BACH, Johann Sebastian. El Clave Bien Temperado. [partitura] Editado por Alessandro Longo Buenos Aires: Ricordi Americana. P. 100-103
7. BARENBOIM, Daniel. El sonido es vida. El poder de la música. Bogotá: Grupo Editorial Norma para América Latina, 2008.
8. BEETHOVEN, Ludwig. Sonaten für Klavier. [partitura] Alemania: Wiener Urtext Edition, 1997. P. 146-165.

9. CHOPIN, Frederic. Waltzes. Book I. vol. 1549. New York: G. Schirmer, Inc., 1943. P. 40-49.
10. CHOPIN, Frédéric. Balladen/Ballads. [partitura] Alemania: Wiener Urtext Edition, 1986. P. 28-39.
11. CHUANG, Chuan. Fundamentos del Estudio del Piano. [s.l.], [s.n] 2002.
12. DEBUSSY, Claude. Deux Arabesques. [partitura]. Paris: Imp. A. Mounot. P. 1-5
13. DEBUSSY, Claude. Preludios. [partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana. P. 33-34.
14. GAVOTY, Bernard. Chopin. Barcelona: Ediciones B, S. A., 2006.
15. GORDON, Stewart. Técnicas maestras de piano. Lecciones magistrales de piano para estudiantes y profesores. Barcelona: Ediciones Robinbook, España, 2003.
16. JURAFLSKY, A. Manual de Armonía. Adoptado a los programas del Conservatorio Nacional de Música y Artes Escénico. Buenos Aires: Ricordi Americana, Argentina, 1998.
17. LEIMER, Karl y GIESEKING, Walter. Rítmica, Dinámica, Pedal y otros problemas de la ejecución pianística. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
18. MATEOS, Daniel Moreno. Las Escuela pianísticas de interpretación en la actualidad. Capítulo III. [en línea]. Revista de música culta. Filomúsica. Amor

por la música. No 10 [s.l] Noviembre 2000. Disponible en
<<http://www.filomusica.com/filo10/danielin.html>>

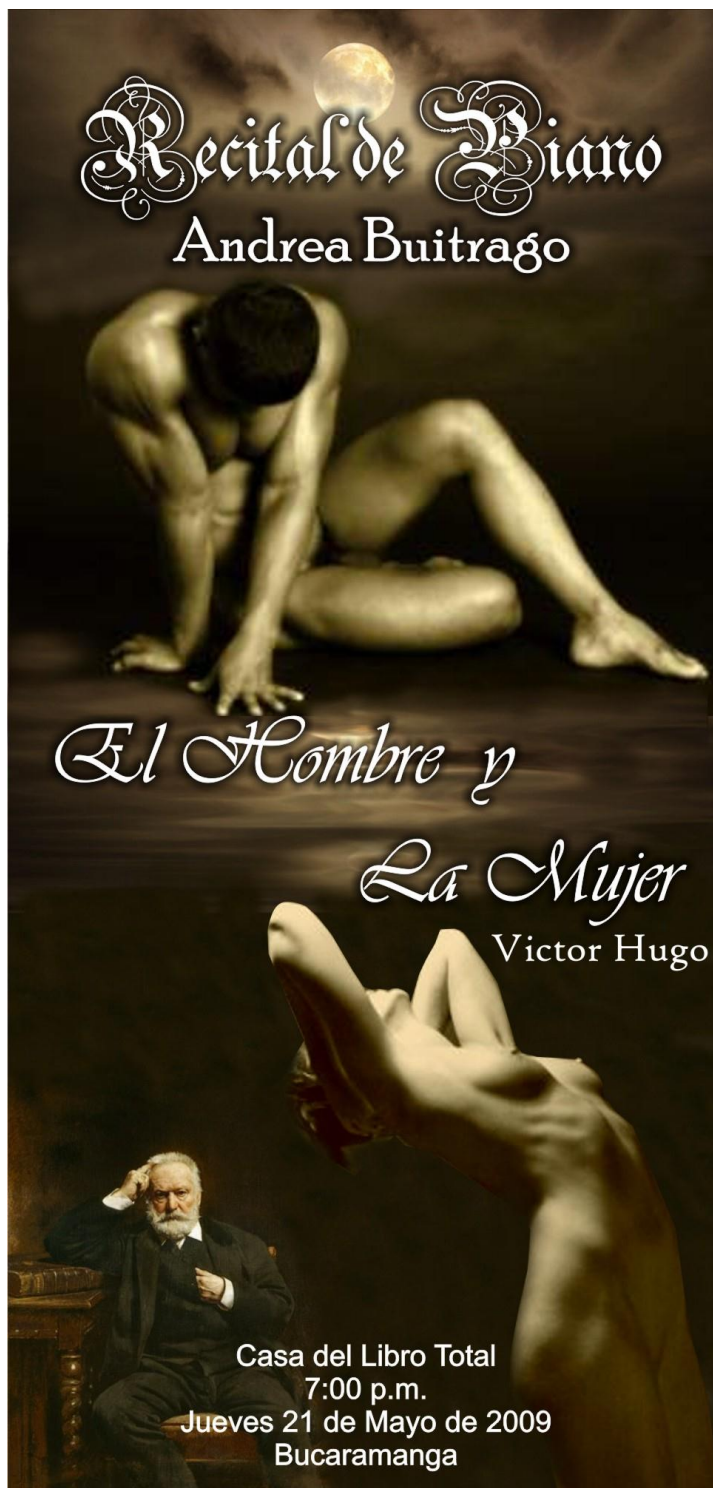
19. MOLEIRO, Moises. Joropo. [partitura]. [s.l][s.n]
20. NAREJOS, A. Teoría y práctica de la ejecución pianística. [En línea] LEEME, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. Publicado en Tossal, vol. 2-3, (1993-1994) Universidad de Alicante. Mayo. [consulta 18/09/2010] Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/narejos98.pdf>
21. PISTON, Walter. Armonía. Revisada por Mark DeVoto. España: SpanPress Universitaria, 1998.
22. SAMPIERI, Roberto; COLLADO, Carlos y BAPTISTA, Pilar. Fundamentos de metodología de la investigación. Madrid: Mc Graw Hill, 2007. 336 p.
23. SANCHEZ, Julio. Bach, Schütz, Händel y Berg. Aniversario de cuatro músicos germanos. Bogotá: Colcultura, 1985.
24. SARDÀ, Esther. En forma: Ejercicios para músicos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003.
25. SARNAGO, Elena. La Decoración en el Arte Islámico. <http://clio.rediris.es/fichas/artesislam/islam1.htm>
26. SCHONBERG, H. Los Grandes Compositores. La vida de los músicos más importantes de la historia. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.
27. SIEPMANN, J. El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.

28. SOLER, Josep. Fuga, Técnica e Historia. España: Antoni Bosch Editor, S.A., 1998.

29. STRAVINSKY, Igor. Les Cinq Doigts. Los Cinco Dedos. 8 Melodías muy fáciles sobre 5 notas. Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 2-11.

ANEXOS

Anexo A. Afiche Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009



Anexo B. Programación Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009

Artista del mes

Programación

Lunes 18 de mayo	Registro en audio para el libro total "Las mil y una noches" Voz: Heriberto Sanchez	4:00 pm
Martes 19 de mayo	Día Nacional de la Poesía Homenaje a la vida y obra de Héctor José Martínez Carreño Organiza: Casa de Los Poetas de Santander	6:30 pm
Jueves 21 de mayo	Registro en audio para el libro total "Las mil y una noches" Voz: Heriberto Sanchez	4:00 pm
	Recital de Piano "El Hombre y La Mujer" Pianista: Andrea Buitrago	7:00 pm
Viernes 22 de mayo	Acto de Reconocimiento y puesta en valor de la obra del maestro "Rubén Carreño"	7:00 pm
Martes 26 al 30 de mayo	Obra teatral "Viejos Hospitales" Organiza: Teatro UIS Dirige: Omar Álvarez	6:30 pm



Recital de Piano
Andrea Buitrago

El Hombre y La Mujer
Victor Hugo

Casa del Libro Total
7:00 pm
Miércoles 27 de Mayo de 2009
Bucaramanga



LA CASA DEL LIBRO TOTAL

Invita al
Reconocimiento a la labor
artística del maestro:
Rubén Carreño

Leónidas Carreño

La Casa del Libro Total
Viernes 22 de mayo
7:00 pm
Calle 35 No. 9

**CONOZCA LA OBRA DEL MAESTRO RUBEN CARREÑO
EXPUESTA EN LAS SALAS DE LA CASA DEL LIBRO TOTAL
DESDE EL 4 DE MAYO AL 30 DE MAYO**

ENTRADA LIBRE PARA TODAS LAS ACTIVIDADES
 LA CANCELACIÓN DE LAS ACTIVIDADES Y EL CAMBIO REPENTINO DE SUS HORARIOS,
 ES RESPONSABILIDAD DIRECTA DE LOS ARTISTAS EN ESCENA

Los artistas interesados pueden programar sus actividades culturales, con José Luis Rodríguez, Director de Producción de la Casa del Libro Total. Teléfonos: 6343558, 6303389, correo electrónico: jirodriguez@syc.com.co

La Casa del Libro Total - Calle 35 N° 9 - 81 Teléfono: 6303389 - 6343558
 Bucaramanga - Colombia

Anexo C. Publicidad del Recital de Piano Casa del Libro Total mayo 26 de 2009, Vanguardia Liberal.



Suministrado por VANGUARDIA LIBERAL

La joven piedecuestanda Andrea Buitrago Quiñónez realiza hoy a las 7:00 p.m. un recital en la Casa del Libro Total, la entrada es gratis.

Andrea Buitrago

Joven piedecuestanda debutará como pianista en Bucaramanga

NELLY VECINO PICO
nvecino@vanguardia.com

La joven Andrea Buitrago Quiñónez, estudiante de séptimo semestre del maestro Jairo Calderón Herrera de la Universidad Industrial de Santander, hará su primer recital.

Esta piedecuestanda manifestó que "este es un recital para empezar a explorar la faceta del pianista solo y es apenas un primer paso en los escenarios...".

Además, "la idea es resaltar la imagen del hombre y la mujer como seres humanos, y al mismo tiempo para agradecer a Dios por las bendiciones depositadas en el camino hacia la construcción de estos trabajos".

Agregó la joven piedecuestanda que "el repertorio está fundamentado en la técnica clásica para el piano, de la escuela del maestro Calderón Herrera y voy a interpretar obras de los distintos periodos de música para piano".

Este primer recital se cumple hoy a las siete de la noche en las instalaciones del Libro Total en Bucaramanga.

LISTA

Repertorio

- Sonata en Mi Mayor L. 23 de Domenico Scarlatti
- Fantasia en Re Menor k. 397 de Wolfgang Amadeus Mozart
- Improvitu en Mi Bemol Opus 90 No. 2 de Franz Schubert
- Improvitu Fantasia Opus 66 de Fryderyk Chopin
- La Dutzura de tu rostro (Vals venezolano de Ramón Delgado
- Bambuc en Si menor de Adolfo Mejía
- Pincho (Danza) de Adolfo Mejía.

TRAYECTORIA

Andrea Buitrago Quiñónez, nació en Piedecuesta. En 1997 inició sus estudios musicales en el Instituto de Bellas Artes con el profesor Freddy Camacho. También tomó clases en la Academia musicarte.

Actualmente cursa séptimo semestre de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander, UIS.

En el 2006 es admitida como alumna de cátedra de piano principal del maestro Jairo Calderón Herrera.

Há participado como pianista acompañante de la voz humana y de instrumentistas de viento en distintos escenarios de la ciudad de Bucaramanga, en conciertos de estudiantes desde el 2006 a la fecha. Entre ellos: la sala Gustavo Gómez Ardía; la sala Jorge Zalamea; el Auditorio Ágora de Humanidades; el Auditorio Menor de la Universidad Santo Tomás y este año realizó un recital de canto y piano con el Tenor Luis José Durán en la Casa del Libro Total.

Fue profesora de piano de los cursos de extensión de la universidad industrial de Santander desde segundo semestre de 2007 y durante todo el año 2008. Es profesora de piano de la Escuela de Música Cantovivo y asimismo se dedica a la enseñanza particular a niños y jóvenes.

En abril de este año participó activamente en la clase magistral de la pianista francesa Cluade Bessmann.

Anexo D. Publicidad y programa Recital de Piano UIS Málaga Septiembre 4 de 2009


XXVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE PIANO
UIS 2009

*"La música constituye una revelación
más allá que ninguna filosofía."
Ludwig Van Beethoven.*

*It's a pretty good crowd for a university
and the average goes out a couple*


*we do know it's one they've been coming to
to forget about life for a while*

Recital De Piano



Andrea Buitrago Quiñonez

Auditorio Fundadores
UIS sede Málaga
Septiembre 4 de 2009
Hora 6:45 p.m.



Andrea Buitrago Quiñonez



Programa

PRIMERA PARTE

Sonata en Mi mayor L.23
Domenico Scarlatti

Fantasia en Re menor kv 395
Wolfgang Amadeus Mozart

Impromptu en Mi bemol opus 90 N° 2
Franz Schubert

Fantasia Impromptu opus 66
Frederic Chopin

Intermedio

SEGUNDA PARTE

La dulzura de tu rostro -Vals venezolano
Ramón Delgado Palacios

Bambuco en si menor
Adolfo Mejía

Pincho - Danza
Adolfo Mejía

Intermezzo No 3
Luis Antonio Calvo

Nació en Piedecuesta, Santander. Estudia Licenciatura de música en la Escuela de Artes-Música de la UIS. Ha asistido a clases magistrales con: Claude Bessmann, Ligia Lamus, Mary Kagehira, Sebastián Schunke, Maria Figa y el grupo Yakaré.

Dirigió los alumnos de la Escuela de Música de la UIS, en el VI Festival Infantil de Piano en 2008. Se ha desempeñado como docente en la escuela de música Cantovivo y de los cursos de extensión de la Escuela de Música de la UIS. Ha realizado recitales en escenarios de Bucaramanga como solista y como pianista acompañante.

*we do know it's one they've been coming to see
to forget about life for a while*

Anexo E. Publicidad y programa del II Encuentro de Solistas marzo 9 de 2010



Apoyan dirección cultural UIS centro de estudios de licenciatura en música CELIM

„La música nos es dada con el único propósito de establecer un orden en las cosas. Inclúenos, y en particular, la coordinación entre el hombre y el tiempo.“
Igor Stravinski

Gracias por su asistencia

CAMERATA JUVENIL DE SANTANDER

Director	Violonchelos
- Andraž Lečevsky	- Jefferson Acosta
Violines Primeros	- Humberto Triana Rivas
- Jonathan Layton Avila	- Lisa Karina Bautista
- Greydy Patricia Triana Plaza	Contraalto
- Zulma Cecilia Mesa Castañeda	- Jorge Felipe Rubiano
Violines Segundos	Piano
- Antonino Hernández	- Daniel Roldán
- Diego Rivas Calvo	
- Nicolás Duán Hernández	
Violas	
- Sergio Camilo Durán	
- Pablo Ilija Delgado	
- Steven Pico Ospina	
- Jorge Quiroga Cote	

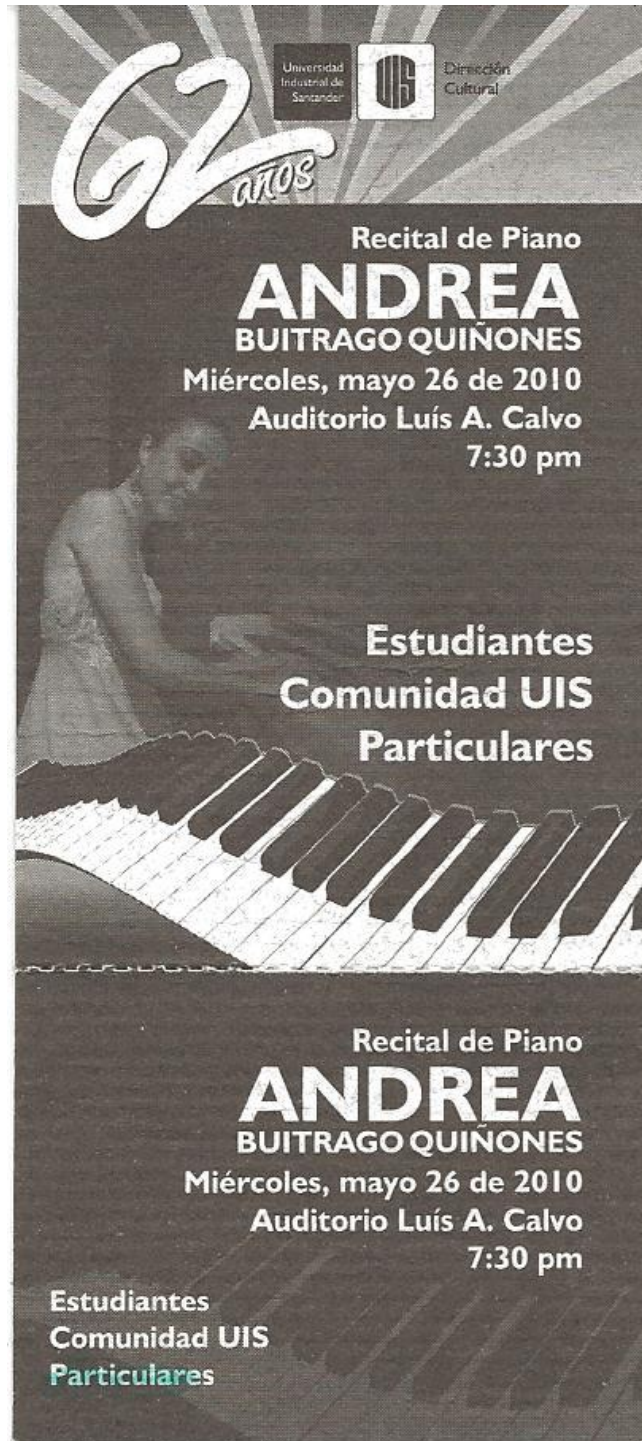
ENTRADA LIBRE

II ENCUENTRO DE SOLISTAS UIS
Martes, 9 de marzo del 2010
Auditorio Luis A. Calvo

CELIM

<p style="text-align: center;">NICOLÁS ESTEBAN HERNÁNDEZ Guitarra</p> <p>Estudio 11 op. 60 Fernando Sor Andante Grazioso Ferdinando Carulli Barcarole Alexandre Tansman "de la cavatina"</p> <p style="text-align: center;">JEFFERSON GUERRO CARREÑO Flauta Traversa</p> <p>Danse de la chèvre Arthur Honegger Como pa desenguyabar Jorge Olaya "Bambuco" Acompañante: Andrés Riveros - Guitarra</p> <p style="text-align: center;">JONATHAN LAYTON AVILA Violín</p> <p>Sonata N. 1 en sol menor Johan S. Bach "Adagio - Presto"</p>	<p style="text-align: center;">ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ Piano</p> <p>La dulzura de tu rostro Ramón D. palacios Bambuco en SI menor Adolfo Mejía Intermezzo N. 3 Luis A. Calvo</p> <p style="text-align: center;">JERSON DELGADO Clarinete Bajo</p> <p>Ballade Michael Garson Acompañante: Rubén Castillo - Piano</p> <p style="text-align: center;">CINDY MARTÍNEZ HERRERO Saxo alto</p> <p>Estudio Tanguístico N. 4 Astor Piazzolla Estudio Tanguístico N. 5 Astor Piazzolla Acompañante: Andrea Buitrago - Piano</p>	<p style="text-align: center;">ELIANA CAROLINA VÁSQUEZ Voz</p> <p>Aventura Luis C. González "Bambuco" Fiesta a la vida Teto quintero "Caña" Yo quiero libre mi pueblo Javier Juyo "Bambuco" Acompañante: Ricardo Figueroa - Guitarra Cindy Rincón - Tiple</p> <p style="text-align: center;">CAMERATA JUVENIL DE SANTANDER</p> <p>Obertura del Mesías Georg F. Haendel "Grave - Allegro Moderato" Adagio en sol menor Tomaso G. Albinoni Concierto en sol mayor Antonio Vivaldi (Alla rustica) RV 151 "Presto - Adagio - Allegro" Director: Andrzej Lechowksy</p>
---	---	---

Anexo F. Boletería del Recital de Piano mayo 26 de 2010



The image shows a vertical ticket for a piano recital. At the top left, there is a large stylized '62 años' logo. To its right are the logos for 'Universidad Industrial de Santander' and 'Dirección Cultural'. The main text on the ticket reads: 'Recital de Piano ANDREA BUITRAGO QUIÑONES Miércoles, mayo 26 de 2010 Auditorio Luis A. Calvo 7:30 pm'. Below this, it lists the ticket categories: 'Estudiantes', 'Comunidad UIS', and 'Particulares'. The bottom half of the ticket is a duplicate of the top half, with the ticket categories listed as 'Estudiantes', 'Comunidad UIS', and 'Particulares' in a smaller font. The background of the ticket features a black and white photograph of a woman playing a piano, with the piano keys visible in the foreground.

62 años

Universidad Industrial de Santander

Dirección Cultural


Recital de Piano
ANDREA
BUITRAGO QUIÑONES
Miércoles, mayo 26 de 2010
Auditorio Luis A. Calvo
7:30 pm

Estudiantes
Comunidad UIS
Particulares

Recital de Piano
ANDREA
BUITRAGO QUIÑONES
Miércoles, mayo 26 de 2010
Auditorio Luis A. Calvo
7:30 pm

Estudiantes
Comunidad UIS
Particulares

Anexo G. Programa Recital de Piano Agosto 26 de 2010

<p>El Señor es mi Fuerza Y es por él que yo canto Ha sido para mí la salvación... (Salmos 118-14)</p>	<p>¡Dichosa por haber creído que de cualquier manera se cumplirán las promesas del Señor!... (Lucas 1-45)</p>	<p>RECITAL DE PIANO ANDREA BUITRAGO QUINONEZ</p>
		

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES :

JAIRO CALDERÓN HERRERA
MAESTRO DE PIANO
LUIS ALVARO MEJÍA
DIRECTOR CULTURAL UIS
NOHORA ROBALLO
ASISTENTE DIRECCION CULTURAL

PRIMERA PARTE

Domenico Scarlatti

Sonata en re menor L. 423

Sonata en la mayor L. 483

Sonata en mi mayor L. 23

Sonata en re menor L. 422

Felix Mendelssohn

Romanza sin palabras Op. 19 No 2

Fryderyk Chopin

Estudio Op. 10 No 5

SEGUNDA PARTE

Franz Schubert

Impromptu Op. 90 No 2

Johannes Brahms

Intermezzo Op. 118 No 2

Claude Debussy

Preludio No 8

Arabesco en mi mayor

Ernesto Lecuona

La comparsa (Danza Afro-cubana)

Guillermo Uribe Holguín

Trozo 99 en el sentimiento popular
Op. 38 No 44

Anexo H. Afiche del Recital de Piano Club del Comercio mayor 19 de 2011



Club del Comercio S.A.

**Recital
de Piano**


Salón Tobias del Club
Jueves, 19 de Mayo 7.00 p.m.

Evento dirigido a Socios
y sus presentados
Les esperamos!

Dirigido por: **ANDRÉS BUENAVISTA QUINONEZ**
Obra de: Liszt, Wagner, Beethoven, Fryderic Chopin,
Claude Debussy y Luis A. Calvo.

Reservas y mayores informes:
Secretaria del Club, Tel. 6421662 o 6331871

Anexo I. Noticia y programa del Recital de Piano Club del Comercio mayo 19 de 2011



Programa
Recital de Piano
Andrea Buitrago Quiñónez

Primera parte

Sonata Patética Op 13 de Ludwig Van Beethoven
Nocturno en mi bemol Op 9 No 2 de Fryderyk Chopin
Preludio Octavo "La niña de los cabellos de lino" de Claude Debussy

Segunda parte

Balada en la bemol Op 47 de Fryderyk Chopin
Intermezzo No 3 de Luis A. Calvo
Malvaloca (Danza) de Luis A. Calvo
Encanto (Valse) de Luis A. Calvo

Bucaramanga, mayo 19 de 2011

Anexo J. Publicación en la Revista del XXVIII Festival Internacional de Piano UIS 2011



ANDREA BUITRAGO QUINONEZ

Nació en Piedecuesta en 1988. Finalizó los diez semestres de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander y estudia piano principal con el maestro Jairo Calderón Herrera. Ha participado en talleres de técnica e interpretación de piano, con los maestros Ligia Lamus, Mary Kagehira, Sebastián Schunke y Claude Bessman. Su experiencia como docente se ha desarrollado en los Cursos de Extensión UIS de la Escuela de Artes Música y en las escuelas de música Cantovivo, Fundación Triquiñuela y el taller musical Tocata. En el primer semestre de 2010 coordinó el programa infantil Piano, Concierto y Sonrisas, dentro del proyecto didáctico musical Música para ver y para oír de Dirección Cultural UIS. Ha participado en el concierto de estudiantes de canto de la Escuela de Artes Música UIS, en el auditorio de la Universidad Santo Tomás y presentaciones en otros escenarios de Bucaramanga como la Casa del Libro Total, la sala Gustavo Gómez Ardila, en la Sede UIS Málaga y en el II Encuentro de Solistas de la Escuela de Artes Música UIS, además de ofrecer un recital en el auditorio Luis A. Calvo. A finales de este año presentará su concierto de grado "Estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales"

PRIMERA ELIMINATORIA

Preludio y Fuga No.21 Libro I	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Sonata No.8 Op.13 - Patética Grave – Allegro molto e con brio Adagio cantabile Rondo Allegro	Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Estudio de ejecución trascendental No. I	Franz Liszt (1811-1886)
Encanto – Vals	Luis Antonio Calvo (1882-1945)


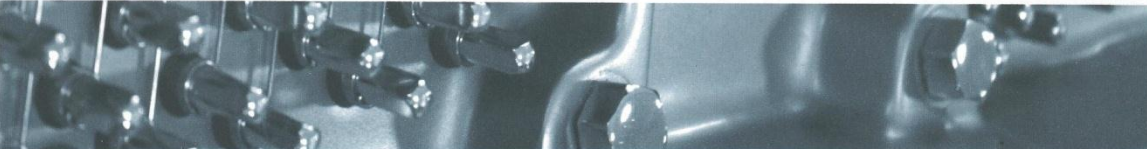

SEGUNDA ELIMINATORIA

Impromptu Op. 90 No. 2	Franz Schubert (1797-1828)
Balada Op.47 Estudio Op.10 No.5 Estudio Op.25 No.2	Federico Chopin (1810-1849)
La comparsa - Danza afro-cubana, álbum No. 3	Ernesto Lecuona (1896 -1963)
Bambuco	Adolfo Mejía (1905-1973)



TERCERA ELIMINATORIA

Sonata No 7 Allegro con brio Largo e sostenuto Finale. Presto ma non troppo	Joseph Haydn (1732 -1809)
Intermezzo Op. 118 No. 2	Johannes Brahms (1833 -1897)
Joropo	Moisés Moleiro (1904 – 1979)

Anexo K. Mención Honorífica obtenida en el XVI Concurso Nacional de Piano UIS 2011



Dirección Cultural
Universidad Industrial de Santander



XXVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE PIANO
XVI CONCURSO NACIONAL DE PIANO
Agosto 13 al 19 de 2011 - Bucaramanga - Colombia

A

Andrea Buitrago Quiñonez
SEGUNDA MENCIÓN

Luis Alvaro Mejía A.
LUÍS ALVARO MEJÍA A.
Director Cultural UIS

Fecipe Aguirre
FECIPE AGUIRRE
Pianista (COLOMBIA)

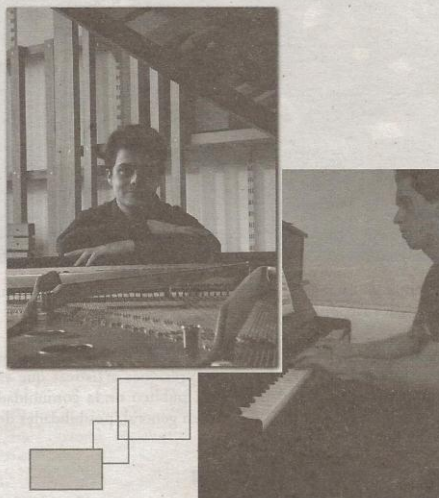
Harold Martina
HAROLD MARTINA
Pianista (CURAZAO)

Vanessa Perez
VANESSA PEREZ
Pianista (EE.UU.)

Jairo Pardo Gómez

Anexo L. Noticia del XVI Concurso Nacional de Piano UIS y del XXVIII Festival Internacional de Piano

XVI Concurso Nacional de Piano UIS



Jóvenes pianistas de diversas regiones del país participarán en la edición dieciséis del Concurso Nacional de Piano, evento que hace parte de la programación del XXVIII Festival Internacional de Piano, certamen que anualmente organiza la Universidad Industrial de Santander, a través de Dirección Cultural.

Entre los pianistas aceptados para esta edición del Concurso figuran los bogotanos Daniel Bedón Gómez y Aníbal Gómez Gómez; los santandereanos: Christian Ferreira Gutiérrez, Andrea Buitrago Quiñonez y John Randal Ortiz; el risaraldense Mauricio Zapata Galvis; el boyacense Carlos Mayorga Araque y el huilense Wilson Perdomo Tovar.

El Concurso, único en su género en Colombia y que cuenta con el apoyo especial del Banco de la República, se llevará a cabo del 13 al 19 de agosto. El jurado está integrado por los pianistas Felipe Aguirre, Harold Martina y Vanessa Perez.

El ganador del Concurso recibirá un premio de cinco millones de pesos y posibilidad de realizar conciertos en la Sala Luis Angel Arango del Banco de la República en Bogotá, así como en la temporada 2012 del Festival Internacional de Piano. Igualmente se dará un premio a la mejor interpretación de una obra del compositor santandereano Luis Antonio Calvo.

La final del Concurso se realizará el viernes 19 de agosto, en el auditorio Luis A. Calvo, desde las 9 de la mañana, con entrada libre.

SANTANDEREANOS EN EL FESTIVAL DE PIANO UIS

Una significativa participación de artistas santandereanos se presentará en la edición vigésimo octava del Festival Internacional de Piano, certamen organizado anualmente por la Universidad Industrial de Santander, que hace parte del Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura. La vinculación de esta nómina de santandereanos es el resultado de un proceso de tres décadas de trabajo ininterrumpido, ofreciendo espacios de proyección y posibilidades de mejoramiento en las técnicas interpretativas.

En el Festival Infantil se contará con la presencia de diez escuelas de música de la región, entre ellas Lilibiana Noriega, de San Gil, y otras del área de Bucaramanga y Floridablanca como La Cuerda, Tocata,

Academia Dampéro, César Narváez, Traviata, Triquiñuela, Partituras, Glenn Doman y el Programa de Música de la UIS. Junto a seis agrupaciones orquestales: Sonarcos, Arco Iris, Banda Sinfónica del Colegio Fundación UIS, Sinfónica Juvenil Pentagrama, el grupo Un sonido para el alma y Batuta Taller de Formación Musical.

Los jóvenes pianistas Andrea Buitrago Quiñonez, de Piedecuesta, y los bumangueses John Randal Ortiz y Christian Ferreira Gutiérrez, representarán al Departamento en la edición dieciséis del Concurso Nacional de Piano, que se cumplirá del 13 al 19 de agosto. A ellos se suman Andrés Corena y Ludwing Ariza, quienes con los anteriores llevarán a cabo recitales en varias ciudades de Santander.

Finalmente, el Festival cuen-



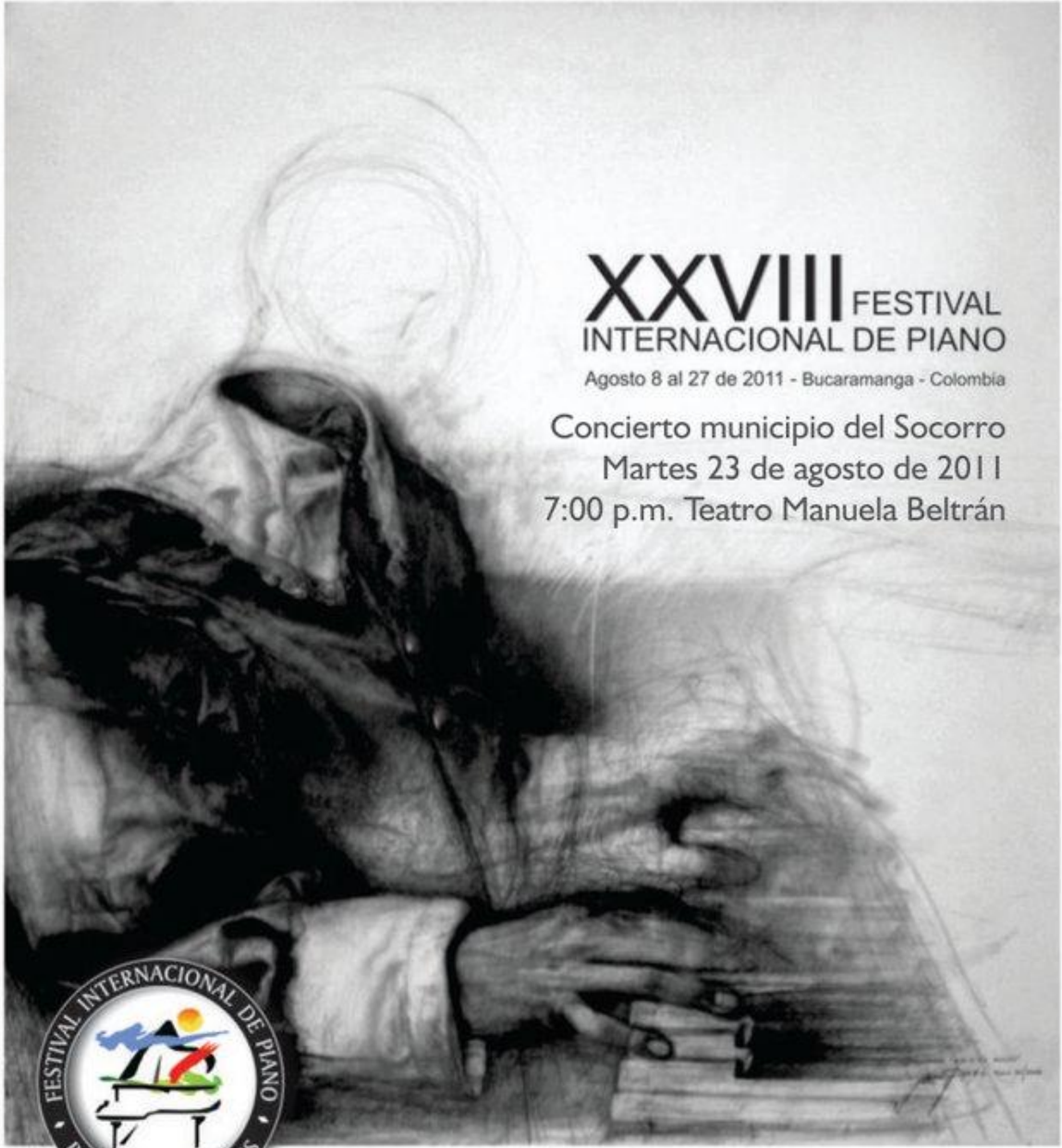
ta con la participación de la violonchelista Laura Ospina, intérprete nacida en Bucaramanga, que tiene en su haber un importante recorrido por orquestas sinfónicas de Colombia y Estados Unidos y que desde hace varios años esta radicada en Texas (USA). Además de un taller, la chelista realizará un concierto con el pianista Harold Martina y el clarinetista Iván Petruzzello, el martes 16 de agosto, en el auditorio Luis A. Calvo, evento con el que se da apertura a la temporada de abono del Festival.



Mayores Informes: DIRECCION CULTURAL UIS, 6044000 Ext: 2247 - 2677 e: dircult@uis.edu.co
Consulte nuestra página web <http://cultural.uis.edu.co> o facebook [cultura universitaria UIS](https://www.facebook.com/cultura.universitaria.uis) - www.festivalinternacionaldepiano.uis.com

auditorio


Anexo M. Publicidad Recital de Piano UIS Socorro Agosto 23 de 2011



XXVIII FESTIVAL
INTERNACIONAL DE PIANO

Agosto 8 al 27 de 2011 - Bucaramanga - Colombia

Concierto municipio del Socorro
Martes 23 de agosto de 2011
7:00 p.m. Teatro Manuela Beltrán



Anexo N. Certificación realización Recital de Piano Unidades Tecnológicas de Santander Agosto 25 de 2011



UNIDADES TECNOLÓGICAS DE SANTANDER
Un Horizonte de Progreso para una Institución de Avanzada
NIT. 890.208.727-1

Bucaramanga, 25 de agosto de 2011

BIENESTAR INSTITUCIONAL

CERTIFICA

Que la maestra ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ, identificada con cedula de ciudadanía No. 1.102.357.294 de Piedecuesta, realizo el concierto de Piano en el auditorio de las Unidades Tecnológicas de Santander, en el día de hoy, a las 6:00 pm.

ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ
Pianista

JULIAN ANDRES QUINTERO R.
Docente

Calle de los Estudiantes No. 9-82
Ciudadela Real de Minas
PBX: 6413000 - 6412173 - 6413264
Telefax: (+7)6447777 - Bucaramanga - Santander
Página Web: www.uts.edu.co
E-mail: uts@uts.edu.co



Institución Tecnológica Redefinida mediante Resolución del Ministerio de Educación Nacional No. 1221 del 15 de marzo de 2007

Anexo Ñ. Noticias del Recital de Piano Unidades Tecnológicas de Santander

Agosto 25 de 2011

Recital de piano

»En el auditorio de las Unidades Tecnológicas de Santander, UTS, se llevó a cabo un recital de piano que contó con la presentación de la pianista Andrea Buitrago Quiñones.

Julián Quintero, Yesenia Ariza y Andrea Buitrago Quiñones.

Suministrada/VANGUARDIA LIBERAL



Recital de piano

En el auditorio de las Unidades Tecnológicas de Santander se realizó el concierto de Extensión del XXVIII Festival Internacional de Piano con Andrea Buitrago Quiñonez.



Suministrada / GENTE DE CABECERA

Julián Quintero, Yesenia Ariza y Andrea Buitrago Quiñonez.

Anexo O. Programación Recital de Piano Banco de la República Pereira Septiembre 22 de 2011

ONDA QUE ME AGITAS

*Te siento aquí dentro de mí
Aunque debo aceptar
Que en verdad no estás.
Te traigo hasta mí
Porque no quiero estar sola
Aquí en esta sordida quietud
Deslizante y nocturna.*

*Algunos me lo repiten,
Se paciente,
Aprende de la espera.
Otros en cambio me impulsan
A no dejar pasar mi juventud
A no acabar el hábito
Que me queda.*

*Jamás quiero que llegues
Urgente, malvado, herido
A robar lo poco que he construido
No seas como las insulsas sombras que me
han herido.*

*Ámame sin reserva, con anhelo,
Ligeramente escondé mis errores.
Enseñame a ser feliz a
Juntos compartir la pena y la gloria
Ajenos de esa envidiosa estepa
Nihilista, nadaísta, conformista.
Derrama tu encanto, tu vida,
Refleja en mí todo tu sentir
Onda que me agitas.*

Andrea Buitrago Quiñonez



Universidad
Tecnológica
de Pereira



CONCIERTO DE PIANO

ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ
(Bucaramanga)

MAURICIO ZAPATA GALVIS
(Pereira)

Sala Múltiple
Banco de la República

Jueves 22 de Septiembre de
2011
7:30 PM




ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ

Estudió piano principal con el maestro Jairo Calderón Herrera y finalizó los diez semestres de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander. Su experiencia como docente se ha desarrollado en los Cursos de Extensión UIS de la Escuela de Artes Música y en las escuelas de música Cantovivo, Fundación Triquiñuela y el Taller musical Tocata. En el primer semestre de 2010 coordinó el programa infantil "Piano, concierto y sonrisas", dentro del proyecto didáctico musical Música para ver y para oír de Dirección Cultural UIS. Como solista ha realizado presentaciones en escenarios de Bucaramanga, como la Casa del Libro Total, el Club del Comercio y el Auditorio Luis A. Calvo. Fue pianista invitada por el Festival Internacional de Piano a desarrollar conciertos de extensión en el Auditorio Fundadores de la Sede UIS Málaga, en el Teatro Municipal Manuela Beltrán del Socorro y en el Auditorio de las Unidades Tecnológicas de Santander. Fue distinguida con Mención Honorífica en el XVI Concurso Nacional de Piano de la UIS. A finales de este año presentará su concierto de grado que se titula, "Estudios Funcionales de la Técnica Pianística sobre Seis Estilos Musicales".

PROGRAMA

ONDA QUE ME AGITAS.....MAURICIO ZAPATA

SONATA N° 8 OP. 13 "PATÉTICA".....L. VAN BEETHOVEN
Grave - Allegro molto e con brio
Adagio cantabile
Rondo Allegro


BALLADA OP. 47.....FEDERICO CHOPIN

JOROPO.....MOISÉS MOLEIRO

INTERMEDIO

CARNAVAL OP 9.....ROBERT SCHUMANN
Preamble
Pierrot
Arlequin
Valse noble
Eusebius
Florestan
Coquette
Replique
Papillons
Asch-scha
Chiarina
Chopin
Estrella
Reconnaissance
Pantalón et colombine
Valse allemande
Paganini
Aveu
Promenade
Pause
Marche des davidsbündler contre les philistins

DANZA HUNGARA N° 1.....JOHANNES BRAHMES




MAURICIO ZAPATA GALVIS

Inició su formación musical en la Universidad Tecnológica de Pereira con los profesores: Kathya Ximena Bonilla y Juan Humberto Gallego. Continuó sus estudios con la maestra Ángela Rodríguez en la Universidad Nacional de Colombia, donde obtuvo el título de "Músico Pianista con énfasis en Jazz". Participó como solista con la Orquesta de Cámara de caldas, la Banda Sinfónica de Pereira, y la Orquesta Sinfónica de la UTP. Actualmente es profesor catedrático en el área de piano de la Universidad Tecnológica de Pereira. Obtuvo el premio a la mejor interpretación de una obra de Luis A. Calvo y el tercer puesto en el XVI Concurso Nacional de Piano realizado en la UIS (universidad Industrial de Santander).

Anexo P. Programación Semana Cultural, Recital de Piano Colegio La Merced



¡Diiigame!... COLMERCED es Santander

Semana Cultural Colmerced 2011

Domingo 23 de Octubre
DÍA DE LA FAMILIA MERCEDARIA

EXPOSICIÓN DE RINCONES			
ACTIVIDAD	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
FOLCLOR TRAJES TÍPICOS DANZA, MÚSICA	GARCÍA ROVIRA (8 ['])	CARARE - OPÓN (11 ['])	GUANENTÁ (Ciclo 2)
	VELEZ (9 ['])	DE MARES (Ciclo 3)	COMUNERA (7 ['])
	SOTO (10 ['])	METROPOLITANA (Ciclo 1)	
COSTUMBRES LEYENDAS TRADICIONES LITERATURA	GARCÍA ROVIRA	CARARE - OPÓN (11 ['])	GUANENTÁ (Ciclo 2)
	VELEZ (9 ['])	DE MARES (Ciclo 3)	COMUNERA (7 ['])
	SOTO (10 ['])	METROPOLITANA (Ciclo 1)	
PAISAJES FLORA Y FAUNA SITIOS TURÍSTICOS	GUANENTÁ	GARCÍA ROVIRA (8 ['])	CARARE - OPÓN (11 ['])
	COMUNERA (7 ['])	VELEZ (9 ['])	DE MARES (Ciclo 3)
		SOTO (10 ['])	METROPOLITANA (Ciclo 1)
GASTRONOMIA	CARARE - OPÓN (11 ['])	GUANENTÁ (Ciclo 2)	GARCÍA ROVIRA (8 ['])
	DE MARES (Ciclo 3)	COMUNERA (7 ['])	VELEZ (9 ['])
	METROPOLITANA (Ciclo 1)		SOTO (10 ['])
MANIFESTACIONES CULTURALES HISTORIA PERSONAJES	GUANENTÁ (Ciclo 2)	GARCÍA ROVIRA (8 ['])	CARARE - OPÓN (11 ['])
	COMUNERA (7 ['])	VELEZ (9 ['])	DE MARES (Ciclo 3)
		SOTO (10 ['])	METROPOLITANA (Ciclo 1)
ACTIVIDAD GENERAL	DANZA - TRAJES	FESTIVAL MUSICAL	CONCURSO

Martes 18 de Octubre
6:30 a.m. - 2:00 p.m.
MONTAJE DE LOS RINCONES

Miércoles 19 de Octubre
6:30 a.m. - 7:30 a.m.
ACTIVIDAD DE LANZAMIENTO SEMANA CULTURAL COLMERCED 2011
7:30 a.m. - 10:15 a.m.
Recorrido por los rincones de Santander
9:00 a.m. - 10:00 a.m.
Recital de Piano
Maestra: Andrea Buitrago Quiñones, UIS
10:15 a.m. - 10:45 a.m. Descanso
10:45 a.m. - 1:30 p.m.
FESTIVAL DE DANZAS Y DESFILE DE TRAJES TÍPICOS DE SANTANDER
1:30 p.m. - 2:00 p.m.
Evaluación de las actividades

Jueves 20 de Octubre
6:30 a.m. - 7:00 a.m.
Alabanza y Encuentro con Acompañantes
7:00 a.m. - 10:15 a.m.
Recorrido por los rincones de Santander
10:15 a.m. - 10:45 a.m. Descanso
10:45 a.m. - 1:30 p.m.
FESTIVAL DE LA CANCIÓN ANDINA COLOMBIANA
1:30 p.m. - 2:00 p.m.
Evaluación de las actividades

Viernes 21 de Octubre
6:30 a.m. - 7:00 a.m.
Alabanza y encuentro con Acompañantes
7:00 a.m. - 10:15 a.m.
Recorrido por los rincones de Santander
8:00 a.m. - 10:30 a.m.
Primer Concurso de Artes Visuales, "SANTANDER ARTE Y CULTURA, CREANDO TU IDENTIDAD"
10:15 a.m. - 10:45 a.m. Descanso
10:45 a.m. - 12:00 m.
GRAN CONCURSO "QUÉDESE CON EL RECUERDO TÍPICO"
12:00 m. - 12:30 p.m.
Evaluación de las actividades

Sábado 22 de Octubre
6:00 p.m. - 8:00 p.m.
FIESTA DE QUINCEAÑERAS MERCEDARIAS

Domingo 23 de Octubre
DÍA DE LA FAMILIA MERCEDARIA
11:00 a.m. Eucaristía
12:00 m - 2:00 p.m.
Bazar de Comidas
2:00 p.m. - 5:00 p.m.
BINGO BAILABLE

Uniforme Edu. Física

Uniforme Edu. Física

Uniforme Escolar

Uniforme Escolar

Anexo Q. Certificación Recital de Piano Colegio La merced



"Construimos una cultura de Paz y Bien"



La suscrita Rectora del Colegio La Merced

HACE CONSTAR QUE:

El día 18 de Octubre de 2011, se realizó en el teatro de nuestra institución el recital de piano "Estudios Funcionales de la Técnica Pianística sobre Seis Estilos Musicales", de la maestra **Andrea Buitrago Quiñonez**, identificada con cedula de ciudadanía No. 1.02.357294 de Piedecuesta, Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander.

El recital estuvo compuesto por:

PRIMERA PARTE

Preludio y Fuga No 21 del Libro I del Clave Bien Temperado, de Johann Sebastian Bach
Sonata Patética Op 13, de Ludwig Van Beethoven
Balada Op 47 en la bemol, de Fryderyk Chopin

SEGUNDA PARTE

Preludio "La niña de los cabellos de lino" y Arabesco en mi mayor, de Claude Debussy
Los Cinco Dedos (Andantino, Allegro, Allegretto, Larghetto, Moderato, Lento, Vivo y Pesante) de Igor Stravinsky
Joropo de Concierto, de Moises Moleiro
BIS

La comunidad Mercedaria tuvo la oportunidad de disfrutar de la maestría que ofreció esta joven que con su talento, trabajo y dedicación enriquece la cultura de nuestra región.

Expedido en Bucaramanga, a los quince (18) días del mes de Octubre de 2011.

Hna. Yolanda Cabana A.
HNA. YOLANDA CABANA ARREGOCES
Rectora



Anexo R. Carta de felicitación Recital de Piano Colegio La Merced

Colegio La Merced

HERMANAS TERCARIAS CAPUCHINAS



Bucaramanga, Octubre 18 de 2011

Señorita
Andrea Buitrago Quiñónez
Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander.
Ciudad

Reciban un cordial saludo de Paz y Bien.

Con la presente quiero hacerles un reconocimiento muy positivo por el recital que con tanto cariño nos ofreció el día 18 de Octubre.

Considero que para nuestras estudiantes fue una verdadera motivación y estímulo para ver en ella un verdadero aliciente en la formación espiritual y riqueza como aporte a la cultura del país

Les deseamos éxitos en su carrera y esperamos que el Señor siga bendiciendo sus vidas.

Atentamente,

Hna. Yolanda Cabana
Hna. Yolanda Cabana Arregocés
Rectora



"Construimos una cultura de Paz y Bien"
Cra 33 No. 56- 207 – Teléfonos: 6 47 70 41 – 6 47 97 49
www.colmerced.com

Anexo S. Certificación Recitales de Piano desarrollado en el Festival Internacional de Piano



DIRECCION CULTURAL- UIS


CERTIFICA QUE:

Andrea Buitrago Quiñonez identificada con cédula de ciudadanía No. 1.102.357.294 de Piedecuesta, realizó las siguientes actividades:

- Recital de piano, en la Sede UIS Málaga, en el Auditorio Fundadores, el 4 de septiembre de 2009
- Recital de piano, en la Plazoleta del Auditorio Luis A. Calvo, el 11 de Septiembre de 2009
- Recital de piano, en el Colegio Vicente Azuero de Floridablanca, el 9 de Septiembre de 2010
- Recital de piano, en el Colegio La Normal de Bucaramanga, el 16 Agosto de 2011
- Recital de piano en la Sede UIS Socorro, en el Teatro Municipal Manuela Beltrán, el 23 Agosto de 2011
- Recital de piano, en las Unidades Tecnológicas de Santander, el 25 de Agosto de 2011
- Igualmente participó en el Encuentro de la Palabra y la Música que se realizó en la Plazoleta del auditorio Luis A. Calvo, el 9 de agosto de 2011.

Todas las anteriores presentaciones corresponden a actividades del Festival Internacional de Piano, que organiza la UIS.

Esta certificación se entrega en Bucaramanga a los dieciocho días del mes de octubre de 2011, sin que sea constancia de vinculación laboral


LUIS ALVARO MEJIA ARGUELLO
Director Cultural UIS

Dirección Cultural

Ciudad universitaria, Carrera 27 - calle 9a.

PBX: (7) 6344000 Ext. 2347 TEL: 6346730 FAX: 6321364 A.A 678 Bucaramanga, Colombia.

<http://cultural.uis.edu.co> E-mail: divcult@uis.edu.co



Anexo T. Partitura Preludio y Fuga 21 de Johann Sebastian Bach

400

Op. 102-104 Preludio XXI *4 minuto*

Vivace [A. alla Toccata, quasi improvvisando]

1 *mp* *sf*

2 *sf* *cresc.*

3 *fp* *cresc.*

4 *cresc.*

5 *f* *dim.*

ER. 190

6

p cresc. [Adagio] *ff* [Presto]

7

p cresc. [Adagio] *ff sf p Presto*

8

cresc. *f*

9

p cresc. *f sostenuto*

10

a tempo p cresc. *f dim.* (323)

11

p dim. *pp ppp*

$\text{♩} = 96-100$

Fuga XXI ⁵⁰ minutos (a 3 Parti)

montez
Allegro vivace
Suflato
 12 *dominante*
mp scherzando

13 *contrasujeto (o contrapuesta)*
mp

14 *mf* *f* *mf* *f* *p*

15 *mf* *mf*

16 *cresc.* *sf* *f* *mf* *dim.*

17 *p* *mf* *p* *mf*

E.R.190

Handwritten number 18 on the left margin.

Musical notation for system 18, measures 1-4. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Handwritten number 19 on the left margin.

Musical notation for system 19, measures 5-8. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Handwritten number 20 on the left margin.

Musical notation for system 20, measures 9-12. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Handwritten number 21 on the left margin.

Musical notation for system 21, measures 13-16. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Handwritten number 22 on the left margin.

Musical notation for system 22, measures 17-20. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Handwritten number 23 on the left margin.

Musical notation for system 23, measures 21-24. Treble and bass staves with fingering and dynamics.

Musical score for piano, measures 51-92. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of textures, including arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. Measure numbers 51, 58, 65, 72, 79, 86, and 92 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Performance markings include *decresc.* (decrescendo) and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with a vertical line and a trill symbol. Slurs are used to group notes. The piece concludes with a final cadence in measure 92.

98

Measures 98-103. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 98 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 100 has a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

104

Measures 104-109. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 104 starts with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The melody in the treble clef is more active, with some grace notes.

110

Measures 110-114. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 110 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 112 has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and circled numbers (1). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

115

Measures 115-119. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 115 starts with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The treble clef has a long melodic line with various fingerings (2, 5, 4).

120

Measures 120-125. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 120 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble clef has a melodic line with fingerings 4, 2, 3, 1. Measure 125 ends with a forte (*f*) dynamic.

126

Measures 126-131. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 126 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 127 has a forte (*f*) dynamic. Measure 128 has a forte (*f*) dynamic. Measure 129 has a forte (*f*) dynamic. Measure 130 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 131 has a fortissimo (*ff*) dynamic. First and second endings are indicated with '1.' and '2.' above the staff.

Tempo I

Musical score for measures 133-134. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines. Dynamics include *fp* (fortissimo piano).

Musical score for measures 135-136. The music continues with intricate textures. Dynamics include *fp*, *p*, *decresc.*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 5. The section concludes with the instruction *attacca subito*.

Allegro molto e con brio

Musical score for measures 137-143. The tempo changes to *Allegro molto e con brio*. The music is characterized by a driving eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Musical score for measures 144-149. The music continues with a driving eighth-note pattern. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. A fermata is present over measure 148.

Musical score for measures 150-156. The music features a driving eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with the number 2.

Musical score for measures 157-162. The music continues with a driving eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 3, 1, and 5.

163 *p* *pp* 2

168 *cresc.* 1 3 5 2 1

173 *sf* *pp* 3 *tr*

178 *cresc.* *sf* *sf* *tr*

184 *sf* *fp* 5 3 1 3 1 3

190 2 3 5 3 1

UT 50 107

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 163 to 190. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 163 starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 168 includes a crescendo (*cresc.*) and a triplet of notes in the right hand. Measure 173 has a fortissimo (*sf*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand, with a trill (*tr*) in the right hand. Measure 178 shows a crescendo (*cresc.*) in the left hand and fortissimo (*sf*) dynamics in the right hand, including a trill (*tr*). Measure 184 features fortissimo (*sf*) in the right hand and fortissimo-piano (*fp*) in the left hand, with a trill (*tr*) in the right hand. Measure 190 concludes with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a first ending bracket.

195

195-200

p *cresc.*

Measures 195-200: Treble clef, piano (p), crescendo (cresc.). The right hand features a sequence of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

201

201-207

p *cresc.*

Measures 201-207: Treble clef, piano (p), crescendo (cresc.). The right hand has a melodic line with a slur over measures 201-202, followed by chords. The left hand continues with eighth notes.

208

208-214

p *cresc.*

Measures 208-214: Treble clef, piano (p), crescendo (cresc.). The right hand features chords with fingerings 4 and 5. The left hand has eighth notes.

215

215-220

p *cresc.*

Measures 215-220: Treble clef, piano (p), crescendo (cresc.). The right hand has chords with fingerings 5, 4, and 3. The left hand has eighth notes.

221

221-228

sf

Measures 221-228: Treble clef, fortissimo (sf). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords.

229

229-236

sf

Measures 229-236: Treble clef, fortissimo (sf). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords.

237

Musical score for measures 237-243. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

245

Musical score for measures 245-252. The right hand continues with a melodic line, marked with a decrescendo (*decresc.*) and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand accompaniment remains consistent.

253

Musical score for measures 253-258. The right hand has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a crescendo (*cresc.*). The left hand accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

259

Musical score for measures 259-264. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

265

Musical score for measures 265-270. The right hand has a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The left hand accompaniment continues with eighth notes.

271

Musical score for measures 271-276. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

UT 50 107

276

p

281

cresc. *f*

287

f *ff*

295 **Grave**

p *cresc.* *sf*

298 **Allegro molto e con brio**

decresc. *pp* *p*

303

cresc. *ff*

Adagio cantabile

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-4):** The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 5, 3, 4, 5). The left hand has a steady eighth-note accompaniment with fingerings (5, 3, 4, 5). A dynamic marking of *(p)* is present.
- **System 2 (Measures 5-8):** The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 4, 4, 2, 1, 3). The left hand accompaniment includes a first finger fingering (1) in the second measure.
- **System 3 (Measures 9-12):** The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 2). The left hand accompaniment includes a fifth finger fingering (5) in the third measure.
- **System 4 (Measures 13):** The right hand concludes the phrase with slurs and fingerings (5, 4). The left hand accompaniment includes a first finger fingering (1) in the first measure.

UT 50 107

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, bass clef. Measure 17 has a fermata over a chord with a '5' above it. Measure 18 has a slur over a sixteenth-note run. Measure 19 has a slur over a sixteenth-note run. Measure 20 has a slur over a sixteenth-note run with a '2' above it.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a slur over a sixteenth-note run with a '3212' above it and a '3 5' below it. Measure 22 has a slur over a sixteenth-note run with a '1' above it. Measure 23 has a slur over a sixteenth-note run with a '3' above it. Measure 24 has a slur over a sixteenth-note run with a 'cresc. 5' above it and a '2' below it.

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a slur over a sixteenth-note run with a 'cresc.' above it. Measure 26 has a slur over a sixteenth-note run with a 'p' above it. Measure 27 has a slur over a sixteenth-note run with a '2' below it. Measure 28 has a slur over a sixteenth-note run with a 'pp' above it.

Musical notation for measures 29-33. Measure 29 has a slur over a sixteenth-note run with a 'p' above it. Measure 30 has a slur over a sixteenth-note run. Measure 31 has a slur over a sixteenth-note run. Measure 32 has a slur over a sixteenth-note run. Measure 33 has a slur over a sixteenth-note run.

Musical notation for measures 34-37. Measure 34 has a slur over a sixteenth-note run with a 'pp' above it and a '3' below it. Measure 35 has a slur over a sixteenth-note run with a '3' below it. Measure 36 has a slur over a sixteenth-note run with a '4' above it and a '3' below it. Measure 37 has a slur over a sixteenth-note run with a '7' below it.

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 has a slur over a sixteenth-note run with a '2' above it and a '5' above it, and a '1 2 4' below it. Measure 39 has a slur over a sixteenth-note run with a '3 2' above it and a '2' below it. Measure 40 has a slur over a sixteenth-note run with a '3' above it and a '2' below it. Measure 41 has a slur over a sixteenth-note run with a '1 2 5' below it and a '2' below it.

41 *cresc.* *sf* *sf* (*sf*)

44 *fp* *decresc.* *pp*

47

50 *cresc.* *p*

53 [*simile*]

56

59

Musical notation for measures 59-61. Treble clef has a melodic line with a slur and a '4' above it. Bass clef has a rhythmic accompaniment with a slur.

62

Musical notation for measures 62-64. Treble clef has a melodic line with a slur and a '5 4' above it. Bass clef has a rhythmic accompaniment with fingerings '5 1 1 1' and '5 1 1 1'.

65

Musical notation for measures 65-67. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. A 'pp' dynamic marking is present.

68

Musical notation for measures 68-70. Treble clef has a melodic line with a slur and a '2 2' above it. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-73. Treble clef has a melodic line with slurs and triplets, and a '3' above it. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings 'rf' and 'pp' are present.

Rondo

Allegro

p

5 1 2 3 2 3 5

9 *cresc.* 5 1 2 3 4 2 1 3 1 2

13 *f* *tr*

17 *sfz* *fp* 1 2 4 2

UT 50 107

24 *dolce*

29 *cresc.* *p* *sf*

34 *sf*

38

42 *p*

49 *cresc. sf* *p*

53

5 3 5 4

cresc.

sf

sf

This system contains measures 53 through 56. The right hand features a melodic line with a five-note phrase (5 3 5 4) and subsequent eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *sf*.

57

3 3 3 3

ff

sf

p

3/4 4/1 3/4 4/1 3/4 2/1

This system contains measures 57 through 61. The right hand has a triplet of eighth notes (3 3 3 3) followed by sixteenth-note patterns with fingering (3, 4, 1, 3, 4, 1). The left hand has a sustained bass line with a *ff* dynamic. Dynamics include *ff*, *sf*, and *p*. Fingering numbers 3/4, 4/1, 3/4, 4/1, 3/4, and 2/1 are present.

62

This system contains measures 62 through 65. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

66

This system contains measures 66 through 69. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

70

cresc.

This system contains measures 70 through 73. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.*

74

f

tr

p

This system contains measures 74 through 77. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a trill (*tr*) in measure 76. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

UT 50 107

116

ff *sf* *p*

122

127

sf

133

p dolce

138

cresc.

143

3 1 3 1 5 2

147

151

157

165

172

177

Anexo V. Partitura Balada Óp. 47 de Fryderyk Chopin

28

Dédiée à Mademoiselle Pauline de Noailles

BALLADE

Opus 47

1841

Allegretto

3 *mezza voce*

7 *f* *p*

12 *P* *δ*

16 *P* *ten.*

20 *P* *ten.*

*) Authentische Variante: Authentic variant:
**) as ist erneut anzuschlagen.
♯ should be struck again.

UT 50100

24

tr 1 3 1
cresc. P * P * P *

28

tr 1 3 1
dim. P * P * P * P *

32

P * P * P *

36

tr *) cresc. legato P *

42

P pp *

*) tr = ~ (Variante wie in T. 3).
(Variant as in b. 3).

**) Authentische Variante:
Authentic variant:

48

mezza voce

* P *

54

P * P * P * P *

58

P * P * P * P *

62

cresc.

P * P * P * P *

66

* P * P * P *

70 ^{*)}

74

78

82

86

*) Französische Erstausgabe:
French first edition:

32

90

95

100

105

110

*) Französische Erstausgabe:
French first edition:

**) Die von späteren Herausgebern vorgeschlagenen Lesarten dürfen als Varianten gelten:
Readings suggested by later editors can be accepted as variants:

UT 5010C

115

119

123

126

129

*) as' ist erneut anzuschlagen.
 ♭) should be struck again.
 **) es' ist erneut anzuschlagen.
 ♭) should be struck again.

34
132

dim. *cresc.*

tr *tr* *tr* *tr*

P * *P* * *P* * *P* *

136

sostenuto

P * *P* * *P* * *P* * *P* * *P* * *P* * *P* *

140

cresc. *ten.* *ten.*

P * *P* * *P* * *P* *

143

p

P * *P* * *P* * *P* *

147

P * *P* * *P* * *P* * *P* * *P* *

*) Authentische Variante:
Authentic variant:

UT 50100

152

4-4

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

157

mezza voce

legato

3 4 3 (2 1 3 4 3) 1 3 1 2 3 2 1 3 4 (3) (3)

160

4 3 2 1 1 5 (2 1 5 1) 4 5 2 1 3 4 1 2 1 3

163

cresc.

3 3 2 1 3 2 4 3 1 (1 2) 1 3 1 2 *p* 3 4 *

166

3 4 - 4 5 **p* * *p* *

169

172

175

178

181

*) Authentische Variante:
 Authentic variant:
 **) Siehe Anmerkungen zur Interpretation.
 See Remarks on Interpretation.

UT 50100

184

187

191

194

197

*) Authentische Variante:
Authentic variant:



**) Französische Erstausgabe:
French first edition:



220

p * *p* * *p* * *p* *

224

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

stretto
cresc.

229

* *p* * *p* * *p* *

più mosso

232

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

236

p

Anexo W. Partituras Preludio 8 y Arabesco en mi mayor de Claude Debussy

33

VIII

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

p

dim.

più p

p

p

Un peu animé

-B.A. 9916

Très doux (Piano)

Handwritten musical score system 1, measures 31-34. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. There are slurs and a triplet of eighth notes in measure 34.

Handwritten musical score system 2, measures 35-38. It features a grand staff. The music continues with a *p* dynamic. A handwritten instruction above the staff reads "Cédez - - #Mouv: (sans lourdeur) (A6)". There are slurs and a triplet of eighth notes in measure 35.

Handwritten musical score system 3, measures 39-42. It features a grand staff. The music continues with a *pp* dynamic. A handwritten instruction above the staff reads "Cédez - - #au Mouv: très doux (A. variato)". There are slurs and a triplet of eighth notes in measure 39.

Handwritten musical score system 4, measures 43-46. It features a grand staff. The music continues with a *pp* dynamic. A handwritten instruction above the staff reads "Murmuré et en retenant peu à peu (A. variato)". There are slurs and a triplet of eighth notes in measure 43.

Handwritten musical score system 5, measures 47-50. It features a grand staff. The music continues with a *pp* dynamic. A handwritten instruction above the staff reads "Coda (35) perdendo". There are slurs and a triplet of eighth notes in measure 47.

1^{ère} Arabesque

CLAUDE DEBUSSY

Andantino con moto

PIANO *p*

Rit. . . . a Tempo *pp*

poco a poco cresc.

Stringendo *sempre cresc.* **Rit. . .**

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by A. Durand & Fils 1904.

D. & F. 4395

Paris, 4, Place de la Madeleine

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with several slurs and a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

The second system continues the piece with tempo changes. It starts with a *Rit.* (Ritardando) marking, followed by *a Tempo* (return to tempo), and another *Rit.* marking. The piano (*p*) dynamic is maintained. The notation includes slurs and triplet markings in both staves.

The third system is marked *a Tempo* and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and a triplet of eighth notes. The lower staff has a steady bass line.

The fourth system is marked *Poco mosso* (moderately fast) and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piano (*p*) dynamic is still present. The upper staff has a melodic line with slurs, while the lower staff features a triplet of eighth notes.

The fifth system concludes the page with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the upper staff with many slurs and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with a triplet of eighth notes.

Tempo rubato (un peu moins vite)

First system of musical notation, featuring piano (p) and forte (f) dynamics. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

Mosso

Second system of musical notation, marked Mosso. It includes piano (p) and crescendo (cresc.) markings. The right hand features a triplet of eighth notes.

Rit.

Mosso

Third system of musical notation, marked Rit. and Mosso. It includes forte (f) and piano (p) markings, along with a crescendo (cresc.) marking. The right hand features a triplet of eighth notes.

a Tempo

Fourth system of musical notation, marked a Tempo. It includes piano (p) and forte (f) markings. The right hand features a triplet of eighth notes.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various dynamics and articulations. It includes piano (p) and forte (f) markings.

Risoluto **Rit.**

dim. molto

1° Tempo

più dim. . . *p*

Rit. **a Tempo**

p

poco a poco cresc.

Stringendo **Rit.**

sempre cresc. ³

a Tempo

p

p

dim.

piu dim.

dim.

p

pp

p

pp

pp

pp

Anexo X. Partitura Los Cinco Dedos de Igor Stravinsky

Igor Stravinsky
Les Cinq Doigts
8 mélodies très faciles sur 5 notes

1. Andantino

1 2 3 4 5

Fine

*Da capo
al fine*

2. Allegro

The image displays a musical score for the second movement, '2. Allegro', from Stravinsky's 'Les Cinq Doigts'. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. A fingering diagram is provided at the top left of the first system, showing the sequence of fingers 1, 2, 3, 4, 5 for the right hand. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. The second system continues this pattern. The third system introduces a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the first system, while the second ending leads to a new section. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is printed in black ink on a white background.

Stravinsky — Les Cinq Doigts

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes, starting with a dynamic marking of *f* (forte) and transitioning to *p* (piano). The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff shows more complex rhythmic patterns and dynamic shifts between *f* and *p*. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment, with a crescendo hairpin indicating a gradual increase in volume.

The third system features two staves. The upper staff has a dense texture of sixteenth-note runs and chords, with some notes marked with accents. The lower staff consists of a steady eighth-note accompaniment with a crescendo hairpin.

The fourth system concludes the piece with two staves. The upper staff continues with intricate sixteenth-note passages and chords, ending with a double bar line. The lower staff provides a consistent eighth-note accompaniment.

3. Allegretto

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. A fingerings box at the top left indicates: 1 2 3 4 5. The second system features a series of *f* (forte) markings and *p sub.* (piano subito) markings. The third system includes a *f* marking and a *p sub.* marking, with detailed fingerings for the right hand: 2 4 6, 4 1, 4 1, 2 4 5, 4 3, 2 1, 2 3 6, 4 3 2, 1 2 3. The fourth system starts with *sempre p* (sempre piano) and includes various fingerings and articulation marks. The score concludes with a final cadence.

4. Larghetto

The musical score is presented in two systems. The first system includes a fingering diagram for the right hand, showing the sequence of fingers 1, 2, 3, 4, 5. The piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system contains two first endings, marked '1.' and '2.'. The piano part includes dynamic markings: *poco più f* and *f*. The third system features dynamic markings: *subito meno f*, *f*, and *meno f*. The right hand part consists of a complex melodic line with many slurs and ties. The piano part continues with its accompaniment.

5. Moderato

The musical score is written for piano and right hand in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system includes a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment of chords. Above the first measure of the right hand is a diagram showing the fingering for the first five fingers: 1, 2, 3, 4, 5. The second system features a right-hand line with a phrase marked "pour enchaîner" (for chaining) and a left-hand accompaniment. The third system has a right-hand line with a phrase marked "pour finir" (for finishing) and a left-hand accompaniment. The fourth system concludes with a right-hand line and a left-hand accompaniment, ending with the instruction "Da capo all' 'pour finir'".

6. Lento

The musical score for "6. Lento" from "Les Cinq Doigts" by Stravinsky is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system includes a "sempre" marking in the bass staff. Each system begins with a fingering diagram showing the sequence 1 2 3 4 5. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes fingerings 1 and 2 in the bass staff. The third system includes a fingering 5 in the bass staff. The fourth system includes fingerings 1 and 2 in the bass staff.

7. Vivo

The image displays a musical score for the piece '7. Vivo' from 'Les Cinq Doigts' by Igor Stravinsky. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, often beamed together, and a more complex bass line with chords and moving lines. The second system continues this pattern with some melodic development in the right hand. The third system shows a shift in texture with more block chords in the right hand. The fourth system returns to a more active right hand with eighth-note patterns. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

8. Pesante

The musical score for '8. Pesante' is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a piano exercise in the treble clef with a fingering diagram: 1 2 3 4 5 (#5). The second system features a piano exercise in the bass clef with a fingering diagram: 8 1 2 3 4 5. The third system includes a piano exercise in the treble clef with a fingering diagram: 1 2 3 4 5. The fourth system includes a piano exercise in the bass clef with a fingering diagram: 1 2 3 4 5. The score contains various musical notations, including chords, arpeggios, and melodic lines, with some measures marked with a '7' time signature. A '6/4' time signature is also present in the third system.

Stravinsky — Les Cinq Doigts

First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur and a sharp sign. The left hand (bass clef) has a complex rhythmic pattern with fingerings 3, 4, 2, 1, 4, 1, 2, and 8. The system concludes with a whole note chord.

Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. A 5/4 time signature is present. A fingered scale (1 2 3 4 4 5) is shown in a separate staff above the right hand.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and a sharp sign. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 8, 1, 8, 4, and 5. The system concludes with a whole note chord.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and a sharp sign. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The system concludes with a whole note chord.

Anexo Y. Partitura Joropo de Moisés Moleiro

MANUEL A. CELIS T.

Presto. M.M. = 80

Moisés Moleiro

cresc...

dim...

1

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A prominent dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is visible in the second system. The paper shows signs of age, including some staining and a small mark resembling the number '2' in the bottom right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes the marking "cresc...". The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone. The score is framed by a dark border, likely from a scanner or a book binding.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page is divided into five systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and a vertical crease on the right side. The music appears to be in a minor key, given the presence of natural signs on notes that would otherwise be sharps in a major key. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many beamed notes and slurs. There are some corrections or erasures visible in the second and third systems. The page ends with a double bar line and a small number '4' in the bottom right corner of the fifth system.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a melodic phrase in the treble clef with a slur and a fermata. The fourth system includes the dynamic marking *rit...* above the treble staff and *dim...* below the bass staff. The fifth system concludes with the dynamic marking *mf* above the treble staff. The page is numbered '5' in the bottom right corner.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and slurs. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff includes some notes with accents. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features notes with slurs and ties. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with similar notation.

Handwritten musical notation for the third system, showing more complex melodic lines.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic markings like accents.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a "cresc..." marking.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation is written in black ink on aged paper. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with various ornaments, slurs, and dynamic markings. The first system includes a 'p' dynamic marking and a '3 2' fingering. The second system features a 'dim...' marking. The third system has a 'p' marking. The fourth system has a 'mf' marking. The fifth system has a 'mf' marking. The page is numbered '8' in the bottom right corner.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the musical piece with similar notation. The upper staff shows more complex chordal structures, while the lower staff maintains the rhythmic accompaniment.

The third system includes the instruction "CRSC..." written in the middle of the upper staff. The musical notation continues with chords and accompaniment.

The fourth system shows a continuation of the musical composition, with the upper staff featuring various chordal textures and the lower staff providing accompaniment.

The fifth system concludes the page with musical notation on two staves, including a double bar line at the end of the system.

Handwritten musical score on page 10, featuring five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The fifth system includes the markings "cresc." and "ff". The page number "11" is written in the bottom right corner.

Anexo Z. Partituras Valses óp. 64 No 1 y No 2 Fryderyk Chopin

A Madame la Comtesse DELPHINE POTOCKA.

Valse.

F. CHOPIN. Op. 64. Nº 1.

Molto vivace.

6. *leggiero*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is 'Molto vivace' and the performance instruction is 'leggiero'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1 2 5 3, 3 5, 4 1, 3 4 5 2, 1 2 5 3, 5 3, 3 1 2 5 3, 4 5, 3 1 5 4, 1 2 2). There are also performance markings like 'Cia.' and asterisks (*) below the bass staff in several measures.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various fingerings (e.g., 1-2-3, 3-2-1, 1-2-3-4-5), a *sostenuto* marking in the second system, and ornaments such as trills and mordents. The bass line is marked with 'Re.' and '*' symbols, likely indicating a specific rhythmic pattern or ornamentation. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fingering sequence '1 2 5 3' above the fifth note. The bass clef staff contains rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains chords and markings 'Re.' with asterisks. A dynamic marking 'f' is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains chords and markings 'Re.' with asterisks. A dynamic marking 'p' is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains chords and markings 'Re.' with asterisks.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur and a fingering sequence '4 5' above the final notes. The bass clef staff contains chords and markings 'Re.' with asterisks.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The system concludes with a fermata over the final chord.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, showing some chromatic movement. The left hand maintains the harmonic accompaniment. The system ends with a fermata.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with triplets and sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The system concludes with a fermata.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. The system ends with a fermata.

Fifth and final system of the piano score. The right hand has a melodic line that leads into a final flourish marked with an *8va* (octave up) and a *f* (forte) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The system concludes with a fermata.

À Madame NATHANIEL de ROTHSCHILD.

Valse.

F. CHOPIN. Op. 64. N° 2.

7. *Tempo giusto.*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo giusto". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "p." and "f.". The bass line features a steady eighth-note accompaniment with occasional chords. The treble line contains the melody with various ornaments and fingerings. The score includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "p." and "f.".

Più mosso.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più mosso." The bass line consists of a rhythmic pattern of quarter notes and rests, often marked with "Re." and an asterisk. The right hand contains more complex melodic lines with slurs and fingerings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "pp".

Più lento.

46

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Più lento." at the beginning. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 5, 4). There are also performance markings like "rca." and asterisks (*) scattered throughout. The sixth system begins with the instruction "poco ritenuto." and ends with a double bar line.

Più mosso.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più mosso." The bass line consists of a rhythmic pattern of quarter notes and rests, often marked with a "cresc." symbol and an asterisk. The treble line features flowing eighth and sixteenth note passages, often with slurs and ties. The sixth system includes a "pp" dynamic marking and a "cresc." symbol in the bass line.

Tempo I.

Allegro

Più mosso.

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

pp
Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Anexo AA. Video del Concierto de Grado (Medio Magnético)