

**RECITAL INSTRUMENTAL PARA PIANO CON OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN
BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FEDERICK CHOPIN, ANTONIO MARÍA
VALENCIA Y JOSÉ ANTONIO RINCÓN**

JOSÉ MANUEL LEGARDA GALARZA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2009**

**RECITAL INSTRUMENTAL PARA PIANO CON OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN
BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FEDERICK CHOPIN, ANTONIO MARÍA
VALENCIA Y JOSÉ ANTONIO RINCÓN**

JOSÉ MANUEL LEGARDA GALARZA

**Recital interpretativo presentado como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música**

**Asesor:
JOSÉ MENANDRO BASTIDAS
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2009**

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son
responsabilidad exclusiva del autor”**

**Artículo 1 del Acuerdo No. 324 de Octubre 11 de 1966; emanado del Honorable
Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

NOTA DE ACEPTACIÓN:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Marzo de 2009

RESUMEN

La siguiente investigación pretendió documentar la interpretación de algunas obras para teclado de los compositores J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Chopin, Antonio María Valencia y José Antonio Rincón. Los resultados de esta investigación evidencian los elementos que se necesitan al momento de estudiar e interpretar las piezas a tratar.

ABSTRACT

The following research pretended to document the interpretation of some of the work for the keyboard of J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Chopin, and the Colombian composers Antonio María Valencia y José Antonio Rincón. The results of this research put in evidence what is required in order to study and perform the pieces here studied.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1. TEMA	12
2. TÍTULO	13
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	14
3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	14
4. OBJETIVOS	15
4.1. OBJETIVO GENERAL	15
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
5. JUSTIFICACIÓN	16
6. MARCO DE REFERENCIA	17
6.1 MARCO CONCEPTUAL	17
6.2 MARCO TEÓRICO	18
6.2.1 Fundamentación teórica	18
6.2.2 Análisis musical	21

6.2.3 Análisis interpretativo	23
7. DISEÑO METODOLÓGICO	26
7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	26
7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN	26
7.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	26
7.4 MATRIZ DE CATEGORÍAS	27
8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	28
8.1 PRELUDIO Y FUGA NO. 6 DEL CLAVE BIEN TEMPERADO DE J. S. BACH	28
8.2 SONATA PARA PIANO NO. 9 OP. 14 NO.1 DE L.V. BEETHOVEN	29
8.3 ESTUDIO PARA PIANO OP. 25 NO. 2 DE F. CHOPIN	31
8.4 PASILLO EN MI BEMOL MENOR CG-V 8 DE A. M. VALENCIA	33
8.5 AUBE ESTIVALE CG-V 39 DE A. M. VALENCIA	34
8.6 SOLLOZOS, PASILLO PARA PIANO DE J. A. RINCÓN	35
9. BIBLIOGRAFÍA	37
10. ANEXOS	39

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Matriz de categorías	27

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Partitura del Preludio y Fuga No. 6 del Clave Bien Temperado de J. S. Bach.	39
Anexo 2. Partitura Sonata para piano Op. 14 No. 1 de Ludwig Van Beethoven	44
Anexo 3. Partitura Estudio para piano Op. 15 no. 2 de Federico Chopin	58
Anexo 4. Partitura Pasillo CG-V 8 de Antonio María Valencia	63
Anexo 4. Partitura Aube Estivale para piano CG – V 39 de Antonio María Valencia	66
Anexo 6. Partitura Sollozos, pasillo colombiano de José Antonio Rincón	69

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace a partir de la necesidad de identificar cuáles son los elementos teóricos definitivos que se hacen necesarios al momento de presentar un recital de grado, qué tipo de análisis debe realizarse y cómo abordar piezas de diferentes compositores, estilos, formas y géneros.

El trabajo pretendió establecer un patrón investigativo, una guía que soporte los recitales de grado en un aspecto teórico, en este caso particular, para los estudiantes de piano como instrumento principal. La investigación está centrada en la documentación de la interpretación; abordar todos los aspectos que favorezcan la ejecución del instrumento y de las piezas presentadas en recitales para piano.

1. TEMA

Recital instrumental para piano

2. TÍTULO

Recital instrumental para piano con obras de Johann Sebastián Bach, Ludwig Van Beethoven, Federick Chopin, Antonio María Valencia y José Antonio Rincón.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En el Departamento de Música de la Universidad de Nariño no hay una base teórica acerca de la interpretación de las siguientes obras: Preludio y Fuga no. 6 del Clave Bien Temperado de J. S. Bach; Sonata para piano No. 9 op. 14 no. 1 de L. V. Beethoven; Estudio No. 14 op 25 no. 2 de F. Chopin; Pasillo CG- V 4 y Aube Estivale de Antonio María Valencia y el pasillo Sollozos de José Antonio Rincón.

3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cuáles son los elementos de documentación e interpretación que se hacen necesarios para interpretar el Preludio y Fuga No. 6 del Clave Bien Temperado de J. S. Bach; la Sonata Op. 14 No. 1 de L. V. Beethoven; el Estudio Op. 25 No. 2 de F. Chopin; el Pasillo en MI bemol menor CG – V 8 y Aube Estivale CG – V 39 de Antonio María Valencia; y el pasillo Sollozos de José Antonio Rincón?

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Documentar mediante una investigación e interpretar obras características de los compositores J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Chopin, Antonio María Valencia y José Antonio Rincón.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Dar cuenta sobre el contexto histórico de cada pieza, enfatizando el momento de su creación y el período del compositor.
- Documentar y analizar los aspectos musicales de cada obra, en lo referente a forma y armonía.
- Establecer elementos técnicos que determinen la interpretación de cada obra, teniendo en cuenta las diferencias de estilo en cada período.

5. JUSTIFICACIÓN

La siguiente investigación parte de la necesidad de documentar hasta donde sea posible la técnica interpretativa, los aspectos musicológicos y el contexto histórico de algunas de las obras más representativas para teclado de Bach, Beethoven, Chopin, Valencia y Rincón, para posteriormente presentar los resultados mediante un recital de grado que ponga en evidencia las conclusiones formuladas en este trabajo.

Dentro del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño no hay una documentación teórica sobre la interpretación de las obras a tratar en esta investigación, lo cual dificulta su estudio y comprensión; además de esto, las obras de Antonio María Valencia y José Antonio Rincón, siendo éste último nariñense son casi desconocidas en el ámbito académico del Programa, por lo tanto se hace perentorio dar luces sobre cómo abordar las piezas y a los compositores analizando cada una de ellas a través de los referentes teóricos existentes, documentos escritos (si bien es cierto que la literatura sobre J. S. Bach, L. V. Beethoven y F. Chopin es muy abundante, para este trabajo sólo se tomaron en cuenta las investigaciones y textos previos que tuvieran directa relación con las obras a tratar) y registros sonoros.

De esta manera, los principales beneficiarios con la investigación serán los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, quienes podrán aplicar este conocimiento en su proceso de formación profesional y académica. También los docentes de áreas como Estructuras de la Música, Historia, Piano Complementario e Instrumento Principal Piano encontrarán en la investigación material adicional para sus estudiantes. El presente trabajo dará cuenta también de los estilos y períodos históricos en los cuales se desarrolló cada compositor y las formas musicales usadas, proporcionando información útil para el análisis de partituras e investigaciones bibliográficas. El lector neófito y no experto en música hallará a través de las páginas de este estudio todo el trasfondo teórico y técnico que encierra un recital para piano y sus aspectos más importantes.

El aporte a la música es considerable, si se tiene en cuenta que no es posible presentar a todos los compositores europeos desde el período barroco, clásico hasta romántico, así como tampoco de los colombianos y nariñenses con influencias impresionistas y nacionalistas, se pretende dar a conocer un pequeño número de músicos de estos períodos históricos y de la primera mitad del siglo XX en Colombia.

6. MARCO DE REFERENCIA

6.1 MARCO CONCEPTUAL

Barroco. Estilo musical que se desarrolló en Europa aproximadamente entre 1600 y 1750. Durante este período se destaca la aparición de la ópera, el concierto, el concierto solista, la cantata, el oratorio y la suite barroca. El lenguaje musical se basaba en el contrapunto y una de las formas musicales más explotadas de entonces fue la fuga. Entre los compositores más destacados se encuentran J. S. Bach, G. F. Haendel, G. F. Telemann, A. Vivaldi.

Clasicismo. Estilo musical desarrollado entre 1770 y 1820 que se caracteriza por el equilibrio entre música y forma. Los antecedentes del clasicismo se encuentran en la obra de C. P. E. Bach, hijo de J. S. Bach y la escuela de Mannheim. La aparición de la sinfonía y la sonata clásica también hacen parte de este período, así como el abandono de las formas barrocas, el bajo continuo y el contrapunto, para dar lugar a un lenguaje musical más refinado, accesible y cargado de elementos expresivos novedosos como los crescendi. La llegada de nuevos instrumentos musicales, nuevos géneros como el concierto para piano, el cuarteto de cuerda y la configuración de la orquesta son algunos aspectos representativos de este período que tuvo como máximos exponentes a Haydn, Mozart y Beethoven.

Forma sonata. Forma musical más importante del clasicismo hasta las primeras dos décadas del siglo XIX. Se empleó para los primeros movimientos de Sonatas para instrumentos solistas o con acompañamiento para piano, Conciertos, Sinfonías y Oberturas. El esquema de la forma sonata se inscribe en: 1. Exposición de la o las ideas principales en una tonalidad axial. 2. Desarrollo temático en diferentes tonalidades. 3. Reexposición o recapitulación de la o las ideas principales nuevamente en la tonalidad original.

Fuga. Composición musical escrita en estilo polifónico en la que un tema melódico se ve expuesto a la imitación por una o varias voces.

Impresionismo. Movimiento estilístico que floreció a finales del siglo XIX y principios del XX y cuyo centro fue Francia. Se caracteriza por la contraposición a los elementos formales del clasicismo y la vehemencia del romanticismo. Su mayor exponente fue Claude Debussy, quien empleó un lenguaje musical novedoso y llamativo, a veces utilizando elementos de la música medieval como las cuartas y quintas paralelas, prohibidas durante el barroco, clasicismo y romanticismo. Otros músicos destacados también franceses fueron Maurice Ravel, Paul Dukas; Frederick Delius en Inglaterra, Ottorino Respighi en Italia, Manuel de Falla en España. En Colombia está el caso de Antonio María Valencia, quien estudió la música francesa de principios del siglo XX y la asimiló en sus composiciones, principalmente para piano.

Nacionalismo. De manera paralela al romanticismo, mientras que éste exaltaba la realización personal, el nacionalismo exaltaba la nacionalidad, el concepto de patria, en contraposición al clasicismo, el cual propendía por la universalidad de la música. El nacionalismo se alimentaba de la tradición popular de cada país, esto es el lenguaje, los mitos y las leyendas y también de la música folklórica, la cual era llevada a un contexto operático o sinfónico sin precedentes. En América Latina el nacionalismo musical se llevó a cabo a mediados del siglo XIX y buena parte del XX y se desarrolló con mucha fuerza en Brasil y México.

Romanticismo. Movimiento artístico que se estableció en la literatura, la pintura y la música durante el final del siglo XVIII y casi todo el XIX. La Revolución Francesa de 1789 fue el suceso más significativo que tuvo lugar durante este tiempo y que influyó notablemente el pensamiento de los artistas. En música se trata de un nuevo estilo que condensa los deseos de exteriorizar los sentimientos humanos a través de un lenguaje musical alejado de los convencionalismos impuestos en las décadas anteriores. Beethoven fue el compositor en quien el clasicismo se transformó en romanticismo, una música que expresa las impresiones y emociones del músico, de las más amargas a las más alegres y propende por la superación del individuo. A lo largo del siglo XIX, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Wagner, Chopin, Tchaikovsky, entre otros trabajaron sus composiciones bajo este estandarte de maneras muy diferentes.

Sonata. Composición musical para uno o varios instrumentos. Desde el siglo XVIII el término sonata se refiere a la composición musical para instrumento solista o más que consta de tres a cuatro movimientos y cuyo desarrollo está inscrito dentro de la forma sonata.

6.2 MARCO TEÓRICO

6.2.1 Fundamentación teórica. Fue Juan Sebastián Bach el compositor e intérprete más importante dentro del período barroco junto con figuras como Haendel y Telemann. Las obras para teclado del músico de Eisenach todavía tienen vigencia y causan admiración entre los ejecutantes, estudiosos de la música y público especializado, por la complejidad matemática y arquitectónica de las piezas, unido a esto la profunda fe religiosa que profesaba. En una época donde la ópera italiana atraía la atención y el gusto de quienes podían pagar por ver los espectáculos, Bach se dedicó a explorar formas musicales más serias, como la fuga, el preludio, la sonata, y al desarrollo de obras para solista para casi todos los instrumentos de su época. El clave ocupa un lugar muy destacado en la producción de este compositor debido al avance técnico que supuso entonces – y aún ahora – los dos volúmenes del Clave Bien Temperado. El primero de ellos, compuesto hacia 1722, época por la cual Bach se encontraba como Maestro de Capilla del Duque de Anhalt-Cöthen; 22 años más tarde escribió el segundo libro. Cada uno se compone de 24 fugas, precedidas de sus respectivos preludios y dispuestas en el orden de la escala cromática ascendente. Bach fue un decidido partidario del temperamento igual y para demostrar cómo permitía este sistema expresarse en todas las tonalidades de sostenidos y bemoles,

haciendo posible la modulación a tonalidades lejanas, produjo esta obra, que para muchos es “el antiguo testamento de la música”¹

Para entonces el clave resultaba ser el instrumento de teclado más popular, pero a principios del siglo XVIII el luter florentino Cristofori construye el primer pianoforte. Su mayor y definitiva diferencia con los otros es la capacidad de sostener las notas tocadas, a diferencia de su predecesor pero también con la posibilidad de realizar matices y dinámicas, que hacían su aparición en la orquesta de Mannheim, lo cual se constituyó en la novedad más llamativa para algunos. Compositores como Haydn y Mozart dedicaron gran parte de su catálogo de obras al naciente piano pero no contribuyeron mucho en su mejoramiento técnico, el instrumento era poco confiable y no tenía el aval de la mayoría de ejecutantes, aún el mismo J. S. Bach no le vaticinó mucho futuro; el clave seguía reinando pero ya empezaba a desgastarse por sus limitaciones técnicas; el estilo galante y posteriormente el clasicismo vienés cobrarían fuerza por su expresión, formalismo y refinamiento abriendo el camino ideal para el nuevo instrumento.

Con la Independencia Americana en 1777 y la Revolución Francesa de 1789, las cosas, incluso la música cambiaron drásticamente. El Romanticismo empezó con la literatura a partir de Goethe, pero en música con Beethoven. Ahora el músico ya no estaba bajo el señorío de un noble o de quien pudiera pagarle, él mismo empezaba a abrirse camino en las salas de concierto y ante los editores. La ruptura progresiva con la forma sonata y las serias reglas contrapuntísticas anteriores serían algunos de los cambios más representativos que aparecerían durante este período. Beethoven se constituirá en el ejemplo más grande a seguir durante todo el siglo XIX y por medio de él, el piano llegaría a ocupar el lugar más prominente dentro de los instrumentos musicales. Si bien su obra para teclado no es la más abundante, se convirtió en fuente de inspiración y de veneración casi religiosa por muchos y hasta ahora existe sobre ella la leyenda de uno de los más grandes compositores de todos los tiempos.

Las 32 sonatas para piano de este compositor ocuparon un espacio de tiempo amplio, desde 1795, época por la cual ya había estudiado con Haydn, hasta 1824 cuando se publicaron las últimas, ya en sus postreros años de vida. Junto con el Clave Bien Temperado, las sonatas de Beethoven constituyen el mayor reto para los pianistas de todos los tiempos. Las sonatas para piano son obras muy personales, donde el sentimentalismo tiene un lugar prominente, con no pocas dificultades técnicas e interpretativas a superar; su número representa algo más que un mito para los músicos e historiadores, quienes apuntan en ellas uno de los más grandes legados musicales de todos los tiempos. Con Beethoven, el estilo clásico, en música, evoluciona hacia el Romanticismo, movimiento determinante en la producción musical posterior durante el siglo XIX y parte del XX en Europa.

Uno de los máximos exponentes del Romanticismo fue Chopin, pianista y compositor polaco, cuya obra y personalidad ha trascendido la historia. Nacido en 1810 y proveniente de una familia acomodada, se destacó en su patria y decidió emigrar hacia Austria con el fin de emprender su carrera musical. El curso violento de los

¹ PARDO Tovar, Andrés. El Clave Bien Temperado de Juan Sebastián Bach. Imprenta Nacional. Bogotá. 1961. P. 10

acontecimientos en Polonia lo obligaron a llevar una vida permanente como exiliado. Pero fue en Francia donde se estableció hacia 1830 y llevaría a cabo el grueso de su producción, casi completamente para piano. Su obra refleja el ritmo y el folklore polaco; los Estudios se caracterizan por abordar problemas específicos de la ejecución. En términos generales, la música de Chopin es romántica y lírica, casi poética, llena de refinamiento, muy melódica, ritmos delicados y belleza armónica. Falleció en 1849 y durante casi un siglo Chopin sería fuente de admiración e inspiración para muchos pianistas – compositores, entre ellos Liszt y Debussy.

En Colombia la música erudita o académica tiene un largo recorrido, desde la Academia Nacional de Música hacia 1882 hasta el actual Conservatorio Nacional, los compositores colombianos han abierto camino, no fácilmente, para el estudio y divulgación de este arte. Las influencias más notables de la música en Colombia provienen de la música de salón española del siglo XIX y de las diversas compañías de ópera italiana, orquestas y solistas que visitaron el país dos siglos atrás despertando interés en aquellos ciudadanos interesados en cultivar la música, primero, como un pasatiempo social, más tarde, como una profesión seria que sobreviviría los problemas burocráticos, la falta de apoyo en algunos sectores de la sociedad, la incompreensión de muchos y los diferentes conflictos civiles de finales del siglo antepasado incluyendo la Guerra de los Mil Días.

Algunos músicos colombianos destacados dedicaron su carrera al piano, la docencia y la composición. El caso más destacado es el de Antonio María Valencia. Estudió de la mano de su padre, Julio Valencia Belmonte, fue instruido el instrumento por Honorio Alarcón, el primer pianista colombiano graduado con los máximos reconocimientos por parte de un conservatorio europeo; más tarde Valencia iría a Francia a estudiar piano con Paul Braud y composición con Vincent D'Indy, también recibió lecciones de Maurice Ravel. Al término de su viaje por Europa, Valencia se destacaría como intérprete consumado y uno de los precursores de la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia. Su obra pianística no es numerosa, pero se destaca por la influencia del nacionalismo, contiene pasillos y bambucos desde su niñez, como el pasillo en Mi bemol menor CG-V 8 y el impresionismo francés con Aube Estivale, entre otras piezas. De las obras que han llegado hasta hoy y de los testimonios escritos sobre su vida, se puede decir que Antonio María Valencia fue uno de los músicos más importantes de la historia de Colombia. El compositor chileno Mario Gómez-Vignes ha realizado una labor muy importante de rescate y documentación de la obra valenciana.

En el Departamento de Nariño, la música ha ocupado un lugar significativo. Desde su creación, en 1904 y por espacio de cincuenta años, fue centro cultural de la región y a nivel nacional, un poco aislado del resto del país por las malas y casi inexistentes vías de comunicación terrestre. Dentro de esta época de oro de Nariño se destaca el nombre de José Antonio Rincón, músico dotado, enmarcado dentro de la generación formada por Benigno Orbegozo, primer rector de la Universidad de Nariño. Rincón fue director de casi todos los conjuntos orquestales que había en Pasto en los años 30 y 40, fue activo compositor y un artista dedicado a la pedagogía. Su nombre, junto al de muchos otros nariñenses destacados en las música, la literatura y la política, es hoy prácticamente olvidado; sólo algunos investigadores contemporáneos se han dado a la tarea de no permitir que el legado cultural y musical nariñense se pierda por completo a merced de la poca memoria popular y la ignorancia colectiva.

6.2.2 Análisis Musical

- Análisis Armónico. El sistema temperado que se conoce hasta ahora y es altamente utilizado en música se remonta hacia 1690 y desde entonces ha sido de gran ayuda a los compositores en cuanto al descubrimiento de posibilidades armónicas que con el tiempo van siendo superadas por otras. Músicos como J. S. Bach dedicaron parte de su obra a demostrar la validez de este sistema, mediante composiciones que abarcaran la totalidad de la paleta cromática conocida hasta entonces, poniendo en evidencia la gran riqueza subyacente en cada tonalidad. En los Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado impera, antes que la belleza (la cual por demás está más que explícita en las piezas), la funcionalidad de la tonalidad como un eje principal dentro de la obra. Algo que debe resaltarse es que si bien el Clave Bien Temperado posee en su primer libro 24 preludios y fugas en diferentes tonalidades, cada una de las páginas de este volumen puede ser perfectamente transportada a cualquier otra tonalidad y tocada de la misma manera que en el original. La maestría de Bach es evidente en el manejo de la tonalidad, especialmente en la fuga, donde continuamente se encuentran modulaciones a tonos vecinos como la quinta, la cuarta y un retorno final a la tonalidad inicial de la pieza. De la misma manera, las cadencias en el Clave Bien Temperado son conclusiones finamente elaboradas, en las que la belleza de la culminación de la pieza es fundamental.

Posteriormente, el desarrollo del estilo galante y el clasicismo vienés restaría importancia al alto desarrollo tonal y armónico en Bach, para dar lugar a un lenguaje musical más sencillo, pero no simplista. En Beethoven, la influencia de los maestros del barroco es notoria, en especial cuando se trata del manejo de la tonalidad y la armonía. Siendo un músico no convencional, pero en un principio ajustado a los patrones establecidos por la época, sus primeras obras son precisamente repeticiones de aquellos modelos que tienen éxito dentro de los círculos musicales de entonces. Sin embargo, con el paso del tiempo y la afloración de sus verdaderas capacidades, Beethoven concibe su propio lenguaje y utiliza la tonalidad a su antojo, especialmente en las sonatas para piano inscritas en la forma sonata, donde ésta determina la armonía. Hacia el final de su vida, las últimas sonatas son el resultado de la introspección y del retorno a la pulcritud y exactitud del barroco.

El legado de la música beethoveniana se resume en el Romanticismo, el cual, si bien está cargado de subjetividad e imaginación, no por ello es inferior en calidad a su periodo antecesor. Dentro de la música para piano de esta gran tendencia está Chopin, uno de los más destacados compositores e intérpretes del siglo XIX. Su música sin palabras parece decir exactamente hacia dónde se dirige. Chopin concentra sus esfuerzos compositivos en destacar la melodía sobre la armonía; ésta última ya no es el resultado del contrapunto, sino de las relaciones con la melodía, de la forma y las intenciones del momento con la obra, como en los Estudios, donde hay un propósito definido, una dificultad técnica a resolver, pero enmarcado en la belleza característica del pianista, un virtuosismo latente y un obvio interés en salirse de los patrones establecidos para este tipo de ejercicios. De esta manera, los estudios para piano nunca serían los mismos debido a Chopin; su influencia atraería a muchos otros compositores como Liszt y Debussy a producir obras similares con insuperable técnica y belleza armónica y melódica.

Dentro de la música colombiana, el desarrollo armónico está ligado a las formas musicales propias del país. Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, entre otros, poseen sus reglas de composición específicas y tradicionales, las cuales determinan el fluir de la obra en este aspecto. Si una pieza tiene una tonalidad menor, su desarrollo armónico en la primera sección tradicionalmente se rige bajo el siguiente esquema: tónica, dominante, tónica. Subdominante, dominante tónica. En las secciones subsiguientes ésta tonalidad dará lugar a otras vecinas o lejanas en modo mayor, y culminará en la axial para el final. Si bien esta descripción se ajusta más al aspecto formal, del cual se hablará más adelante, es totalmente interdependiente de la armonía y la tonalidad.

El pasillo colombiano, como baile de salón y entretenimiento, fue altamente cultivado por las clases sociales altas de las principales ciudades del país durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras cuatro del XX. Si bien los compositores que dedicaron parte de su repertorio a este estilo son demasiados como para citarlos a todos, para efectos de esta investigación se tomó el caso particular de dos de ellos, Antonio María Valencia y José Antonio Rincón. Del primero ya se anotó anteriormente, su formación musical en Francia y su alto desempeño como virtuoso. Sin embargo, sus primeras composiciones, como el Pasillo Sin Título CG-V 8, reflejan el influjo de la música colombiana y el esquema visto en el párrafo anterior. De la misma manera, el pasillo Sollozos de Rincón, posee un desarrollo armónico que, aunque no es original, es bastante conservador y establecido en los parámetros convencionales y con ciertas alusiones a la música popular ecuatoriana de entonces, la cual tuvo una fuerte influencia, aún en pie, sobre la música nariñense. El uso de tonalidades menores y su subsecuente relativa mayor es un elemento común en las obras de estos compositores y de muchos otros más, para quienes su intención principal no era producir piezas remarcables con grandes pretensiones, sino por el contrario, amenizar veladas musicales, destacar algún personaje de moda, lugares o personas queridas.

- **Análisis Morfológico.** Dentro del barroco empezaron a configurarse algunas de las formas musicales determinantes para los siglos siguientes; sin embargo, para compositores como J.S. Bach, fue más frecuente la utilización de patrones convencionales y ajustados a la época, por tal razón, para el Clave Bien Temperado, el músico de Eisenach recurre a dos formas a las cuales estaba desde tiempo atrás acostumbrado y en las que definitivamente era insuperable: el preludio y la fuga. El primero, altamente trabajado desde sus primeras obras, denota aquello que más adelante se denominaría como Impromptu, por la libertad y la flexibilidad; aunque para Bach, tenía una forma y para los preludios del Clave utilizó el esquema de estudio para clave, a la manera de otros compositores para el instrumento como D. Scarlatti. De otro lado, las fugas del primer libro tienen un desarrollo común, aunque no repetitivo; en esencia presenta un sujeto, un contrasujeto con sus respectivas respuestas, un episodio central y una exposición final de las ideas principales en la tonalidad axial, más una coda y la culminación de la pieza.

Posteriormente, el cambio del lenguaje musical del barroco al clasicismo supuso el empleo de otras formas más ajustadas a las necesidades expresivas, por lo cual, la suite pasó a ser la sonata, y el primer movimiento de ésta, en forma de sonata. Si bien con Mozart y Haydn, ésta alcanzó su estabilidad y máximo desarrollo dentro de lo convencional, fue Beethoven quien explotó los límites de la forma, especialmente para el piano. Entre las 32 sonatas para este instrumento no hay dos iguales, sin embargo hay generalidades morfológicas; prevalece en la mayoría el esquema A-B-A para el

primer movimiento, y los posteriores que se contraponen en carácter y ritmo. En las primeras se ve un estilo totalmente clásico, a la manera del músico de Esterhazy; más adelante hay un alejamiento de esas estructuras y finalmente una introspección, posiblemente las últimas sonatas son el resultado de una madurez compositiva y ya no están sujetas a la forma, por el contrario, la forma no es más que un empaque moldeable para alcanzar los propósitos del músico.

Durante el Romanticismo, la forma sonata continúa en su apogeo, pero es el lenguaje personal el que prevalece. En el caso concreto de Chopin, es muy fuerte su inclinación melódica, el virtuosismo, el sentimiento y la melancolía. En los estudios, es particular la manera en la cual el compositor pretende superar problemas técnicos en el piano, mediante una obra pedagógica, sin embargo, es más bien una obra virtuosa con visos de estudio. No carecen de forma ni de un plan morfológico, Chopin plantea un ejercicio con una frase musical específica, la cual se va desarrollando por sí misma y concluye casi que en el mismo lugar del inicio y queda superada la dificultad.

La música para piano de Antonio María Valencia, al igual que muchos compositores, presenta diferentes períodos con características puntuales y obras representativas. En el músico vallecaucano, su primera etapa compositiva es principalmente de imitación, sólo música colombiana. Como se mencionó antes, el pasillo colombiano posee estructuras muy precisas; un tema inicial, dieciséis compases para la primera sección, e igual número para la siguiente, una tercera, generalmente contrastante y una vuelta de rigor para concluir al final de la primera o segunda sección. Este es el modelo general de pasillo, aunque debe anotarse que Valencia no se ciñó estrictamente a este patrón en algunas de sus primeras obras. Cuando el músico viaja a Francia, su producción musical está marcada por los rigores de la Academia, por lo tanto sus obras pertenecen a un deseo de cumplir con los requisitos del plan de estudios de la Schola Cantorum de París. Pero en medio de esa vida estudiantil, Valencia compone piezas para piano con una inclinación predominantemente francesa; atrás quedaron los días del pasillo y las danzas colombianas. Éstas nuevas obras, influenciadas por Debussy, Frank, Ravel y Albéniz, son de un contenido muy libre pero con forma y propósito, dados específicamente por el compositor; más adelante se explicará qué tipo de forma posee la obra Aube Estivale, inscrita en esta etapa de Valencia.

En el caso de José Antonio Rincón, de la misma manera que en el primer periodo del músico vallecaucano, se trata de seguir los esquemas establecidos en cuanto al pasillo y las danzas populares. Las formas musicales permanecen imperturbables; sin embargo, en "Sollozos", la inclusión de una tercera sección, un Trío, le otorga un carácter más elevado a la pieza, cierta sofisticación para una pieza cuya estructura formal no proporciona muchos elementos innovadores.

6.2.3 Análisis interpretativo. Durante el barroco, el uso casi exagerado (de ahí el mismo nombre para este estilo) de ornamentos, hacen de la música de este periodo muy peculiar. El intérprete que se enfrente a obras para teclado debe estar muy atento a los diferentes trinos, mordentes y adornos, además de saber cómo ejecutarlos y concluirlos. La utilización de éstos es tanto estética, debido a la época, y funcional, debido al mecanismo del clave, el cual no permitía sostener los sonidos y que para efectos de lograr notas largas, era necesario recurrir a todo tipo de trucos con alguna de las líneas melódicas; en el caso de Bach y el Clave Bien Temperado, esto es usual

para los preludios y principalmente en las fugas. Igualmente, como se trata de piezas contrapuntísticas, otro aspecto relevante al momento de la interpretación es el fraseo y la articulación. Para Kirkpatrick, fraseo es: "La organización y unificación en la interpretación de aquello que debe ir junto y la separación de los que van separadamente"². Y para este mismo autor articulación es: "el desprendimiento o conexión de las notas"³.

El Clave Bien Temperado, al igual que casi la totalidad del repertorio para teclado del barroco, carece de dinámicas o signos de expresión, sin decir con esto que no existan inflexiones melódicas o acentos especiales en los preludios y fugas. A este respecto debe decirse que tales características dependen del ejecutante en su interpretación y el análisis; muchas de las notas sobre acentuación, tensión e inflexión están sujetas al punto de vista del editor de la obra, sin que esto represente plenamente la intencionalidad del compositor, en particular del barroco. En Bach se debe ir al estilo imperante entonces; la obra claramente muestra su origen y quién es el compositor, esto está definido en sí misma, pero en la interpretación, debe recurrirse a la manera de ejecutar el instrumento en el momento histórico a saber.

Sin embargo, con la implementación de matices, dinámicas y demás signos de expresión en la escritura musical hacia mediados del siglo XVIII, la interpretación fue afectada positivamente; primero para realzar y dinamizar algunos pasajes de las obras, tanto orquestales, de cámara y teclado, esto debido al estancamiento del barroco y luego, para expresar sentimientos, emociones, estados de ánimo; todo lo que llevará a una experiencia musical más provechosa. En el caso de Beethoven y las 32 Sonatas para piano se encuentra esta situación claramente evidenciada; si bien no se puede hablar que en todas ellas el compositor esté tratando de insinuar su estado emocional, o comunicar sus pensamientos, sí pretende decir algo. Por lo tanto, para llegar a un acercamiento de cómo sería la interpretación de las sonatas, es preciso, en primer lugar, ir a la partitura y ceñirse a las indicaciones allí encontradas; segundo, acceder, de ser posible, a los testimonios que documenten la manera de ejecutar las obras por el compositor mismo; esto complementa el ítem anterior. Las indicaciones escritas sólo son sugerencias, el modelo más acertado es el que se acerca a la mente de quien escribió la pieza.

La interpretación en el Romanticismo es muy subjetiva, de acuerdo a cada compositor y a su lenguaje expresivo; en el caso de Chopin y los Estudios, la intención es superar dificultades técnicas mediante obras altamente estilísticas. La ejecución será el resultado de la observación de las indicaciones dejadas por el compositor en la partitura.

En la música colombiana, el ritmo juega un papel determinante. El piano, dada su condición de instrumento armónico, posee la capacidad de adecuarse al compás ternario de la mayoría de la música de la región andina. El intérprete debe cuidar de marcar muy bien el ritmo, diferenciar si es un pasillo lento o uno rápido; el primero es grave, pesado y sugiere mucha severidad, por el contrario, el segundo es muy vivo,

² KIRKPATRICK, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*. New Heaven. Yale University Press. 1984. P. 61

³ *Ibid.* P. 62

alegre, con mucho desparpajo y celeridad, de ahí que para su interpretación, un pasillo rápido debe tocarse muy staccato, sin mucho pedal, acentuando la línea melódica, de manera que la línea melódica sobresalga como la voz principal, mientras que el acompañamiento sea ligero, imitando el rasgueo continuo de la guitarra.

7. DISEÑO METODOLÓGICO

7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Investigación bibliográfica.

7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

Histórico hermenéutico. Se pretende interpretar situaciones en sus contextos sociales y culturales; aborda en forma holística y contextual el objeto de estudio; crea sus propias categorías de análisis. Desentrañar los elementos que permiten una reconstrucción histórica y una interpretación de las subjetividades.

7.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Estudio de documentos, estudio de partituras, estudio de registro sonoro, consulta bibliográfica y biográfica.

7.4 Matriz de categorías

Subpreguntas	Objetivo General/ Ob. Específicos	Categorías	Subcategorías	Instrumentos	Ítems Específicos	Fuentes
	Documentar mediante una investigación e interpretar obras características de los compositores J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Chopin, A. M. Valencia y J. A. Rincón	Pregunta Orientadora ¿Cuáles son los elementos de documentación e interpretación que se hacen necesarios para interpretar el Preludio y Fuga No. 6 de J. S. Bach; la Sonata Op. 14 No. 1 de L. V. Beethoven; el Estudio Op. 25 No. 2 de F. Chopin; Pasillo en Mi bemol menor CG - V 8 y Aube Estivale CG - V 39 de Antonio María Valencia; y el pasillo "Sollozos" de José Antonio Rincón?				
1. ¿Qué elementos históricos y de contexto caben dentro del análisis?	A. Dar cuenta sobre el contexto histórico de cada pieza, enfatizando el momento de su creación y el período del compositor	1. Fundamentación Teórica	Historia / Contexto	Consulta bibliográfica Análisis de documentos	Barroco Clasicismo Romanticismo Impresionismo Nacionalismo	Documentos
2. ¿Cuáles elementos musicales deben tratarse en cada obra?	B. Documentar los aspectos musicales de cada obra, en lo referente a forma y armonía	2. Análisis Musical	Análisis Armónico	Análisis de documentos Análisis de partituras Consulta bibliográfica	Armonía Tonalidad Modulaciones Giros Tonales Cadencias	Documentos Partituras Grabaciones
			Análisis Morfológico	Análisis de documentos Análisis de partituras Consulta bibliográfica Análisis de registros sonoros	Forma Forma Sonata Desarrollo Formal Fuga Preludio Pasillo Estudio	Documentos Partituras Grabaciones
3. ¿Cuáles son los elementos Técnicos e Interpretativos necesarios para interpretar cada una de las obras?	C. Establecer elementos técnicos que determinen la interpretación de cada obra, teniendo en cuenta las diferencias de estilo en cada período	3. Fundamentación Técnica	Interpretación	Análisis de documentos Análisis de partituras Análisis de registro sonoro	Digitación Articulación Tempo Fraseo	Documentos Partituras Grabaciones

8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

8.1 PRELUDIO Y FUGA 6 DEL CALVE BIEN TEMPERADO LIBRO 1 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

8.1.1 Fundamentación teórica. Según Pardo Tovar, Juan Sebastián Bach fue un decidido partidario del temperamento igual, propuesto por Werckmeister en 1691. Para demostrar cómo permitía este sistema expresarse en todas las tonalidades de sostenidos y bemoles, haciendo posible la modulación a tonalidades lejanas, escribió el primer libro del Clave Bien Temperado en 1722 (CBT).⁴

Algunas de las piezas que conforman el Libro I del CBT aparecen principalmente en el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, una pequeña colección de piezas de carácter pedagógico que J. S. Bach compuso para su hijo mayor hacia 1720, dos años antes de la aparición de la primera compilación del Libro I⁵. En el mencionado cuaderno aparecen once preludios, en algunos casos incompletos, o adaptados en versiones más cortas. Un número significativo de ellos, como el Preludio en Re menor, carecen de la extensión a la que ya se es familiar en su forma última y numerosas modificaciones que indican que el proceso de composición no fue necesariamente en un breve período. El título de la primera colección de preludios y fugas es el siguiente: *“El Clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambas con la tercera mayor o Do, Re, Mi y con la tercera menor o Re, Mi, Fa. Para uso y práctica de los jóvenes músicos que desean aprender, lo mismo que de aquellos ya experimentados en este estudio, para su distracción. Escrito y compuesto por Johann Sebastian Bach, Maestro de Capilla actualmente del Gran Duque de Anhalt-Cöthen y director de su música de cámara, 1722.”*⁶

8.1.2 Análisis musical. Preludio. Tanto el preludio como la fuga no. 6 tienen en común sólo la tonalidad. El primero tan sólo tiene la intención de preparar el camino a la fuga; no son complementarios, más bien el uno es la antítesis del otro. El preludio pertenece al tipo de “estudio para clave”, bien sea para clavecín o clavicordio. Es un obstinado basado en una progresión de tresillos; en cada uno de los cuales se realiza el mismo diseño melódico: a un intervalo descendente sigue otro ascendente. La tonalidad es re menor, comienza en este tono y la primera sección termina en la relativa mayor, luego da un giro hacia el cuarto grado de la tonalidad axial, sol menor de manera transitoria, y luego, terminada esta sección, modula hacia el quinto grado menor, la menor, siguiendo el mismo diseño melódico y rítmico del anterior pasaje. El final de la primera sección del preludio es una serie de arpeggios en el acorde Re Mayor con séptima y novena aumentada, a continuación un pasaje transitorio que modula nuevamente a sol menor, el cual concluye en la tonalidad axial para terminar en una serie de tresillos descendentes hacia el acorde de sol sostenido disminuido, el cual da lugar a re menor en segunda inversión, dominante, La Mayor y finaliza en acorde de Re Mayor. Bach utiliza el recurso de la tercera de picardía para la el cierre del preludio.

⁴ PARDO, Tovar. Andrés. El Clave Bien Temperado de Juan Sebastián Bach. Bogotá. Ministerio de Educación. 1961. p 11.

⁵ KIRKPATRICK, Ralph. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. New Heaven. Yale University Press. 1984. p. 6

⁶ PARDO, Tovar. Op Cit p 12.

Fuga. Es una composición a tres voces en estilo libre, construida sobre un sujeto que inicia en corcheas, sigue en semicorcheas, reposa provisionalmente en una negra y prosigue con una figuración ornamental en fusas. Aparece el contrasujeto que inicia en negra y semicorcheas y al final, sobre la voz intermedia un trino en negra. Nuevamente el sujeto y el contrasujeto entran uno después del otro pasando por algunas tonalidades intermedias como do menor, Mi Bemol, y Mi Mayor en un episodio que tiene lugar hacia el décimo y quinceavo compás. En la barra 17 se reitera la idea inicial, esta vez en la menor donde aparenta concluir la fuga, el sujeto en el bajo y el contrasujeto en la contralto alternan para concluir la primera sección con un mordente en la tónica provisional. Reinicia la fuga con el sujeto en el bajo y el contrasujeto claramente visible en el compás 21. Una serie de modulaciones lleva a la fuga a la tonalidad axial y a la reexposición del sujeto, esta vez en la contralto y luego otro episodio hasta el compás 34 donde el motivo del sujeto se expone en terceras menores hasta la conclusión, muy similar a la primera, sólo que en la tonalidad. Termina la fuga con la afirmación de ese primer motivo, por movimiento directo en el bajo y contrario en las voces superiores.

8.1.3 Interpretación. El preludeo lleva un ritmo ternario que se debe mantener equilibrado todo el tiempo, no existen cambios de velocidad y se debe tocar rápido a la manera del estudio para clave, destacando eso sí la voz del bajo que hace melodías que conectan armónicamente la pieza. Esta voz adquiere importancia en los compases 15, 20, 21, 22, 23 y 24 donde hacen juego con la voz superior. Se debe cuidar la digitación propuesta en la partitura y no hacer cambios de dinámica, ya que tampoco existen.

Para la fuga es importante siempre destacar el sujeto y el contrasujeto cuando aparecen a lo largo de ella. Se debe lograr una buena articulación de las voces y una buena ejecución de los trinos y mordentes que aparecen, en el tiempo exacto y sin sobresaltos. Tanto el intérprete como el oyente deben escuchar claramente las voces, ninguna debe interponerse y opacar la otra. El tempo de esta fuga no es rápido, es a la mitad del preludeo, como en la mayoría de las piezas del CBT, el preludeo es una preparación a la fuga y ésta tiene un carácter opuesto al anterior. La gravedad de la fuga se interrumpe al final con la tercera de picardía, elemento muy común en el barroco y en Bach para concluir este tipo de obras.

8.2 SONATA NO. 9 OP. 14 NO.1 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

8.2.1 Fundamentación teórica. Según Bonilla⁷, las sonatas del opus 14 pertenecen a la categoría de obras ocasionales. Publicadas en 1799, probablemente compuestas hacia 1795. Dedicadas a la Baronesa von Braun, cuyo esposo fue gerente del teatro "An der Wien", quien años más tarde, le pediría a Beethoven que escribiera una ópera. De allí surgiría "Fidelio".

El interés de esta sonata, op. 14 no. 1, radica en su parecido con la sonata op. 110, compuesta veinte años después en el último período de "introspección". Aparece el mismo motivo básico del opus 14 no. 1 en el tema fugado de la opus 110.

⁷ BONILLA, Luis Ernesto. Las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven. Bogotá. Tercer Milenio Editores. 1987. P. 27

De acuerdo con De la Guardia⁸, las sonatas del opus 14 fueron compuestas hacia 1798, el mismo año de la sonata no. 7 y la "Patética", op. 13. La op 14 no. 1 fue esbozada por el compositor en 1795, junto con las primeras, del opus 2. A este respecto, el anterior autor asegura que, después del esfuerzo de las sonatas anteriores (7ma. y 8va.), el compositor reposó escribiendo otras dos mucho más sencillas y en estilo ligero, sobre la base de apuntes anteriores.

Las sonatas del opus 14 fueron publicadas el 21 de diciembre de 1799, tres días más tarde que la anterior, opus 13, dedicadas a la Baronesa von Braun. Esta sonata en *Mi*, fue convertida después en un cuarteto de cuerdas en *Fa*, publicado en 1802, el cual no se incluye dentro de los 16, por ser arreglo de una obra anterior. Para De la Guardia, estas sonatas, las del opus 14, son en conjunto las menos importantes de la primera época de Beethoven, llamada "Imitación o aprendizaje", que abarca desde 1795 a 1800, en el cual, son manifiestas las influencias de Haydn y Mozart.

8.2.2 Análisis musical. Primer movimiento. Está constituido en la forma sonata clásica, muy al estilo de Haydn y contrastando con la Patética. El primer tema A consta de tres motivos característicos que ocupan los primeros 8 compases. Luego se forma el período de transición a *Fa* Sostenido mayor, el cual es dominante del segundo tema B, en *Si* Mayor, que se compone de tres motivos. Siguen varios compases de enlace al período de cadencia. Luego aparece la repetición y una vez realizada, la misma idea del primer tema A pasa a la parte superior, modulante a la menor. La agitación del fragmento contrasta con la apacible suavidad del resto. La tonalidad, se dirige al relativo mayor de este tono, *Do* Mayor, e insinuando *mi* menor, pasa a una séptima disminuida sobre la sensible del tono principal. Diez compases de dicha dominante, en los que dialoga el primer motivo amable y dulcemente, llevan a la recapitulación. El primer motivo suena y conduce a la dominante, al segundo tema. Luego el período de cadencia se enlaza con la coda. El tratamiento de este movimiento es directo y enlazado dentro de los límites acostumbrados para la forma sonata, en esta época practicada por Beethoven. El allegro presenta casi una combinación de sonata con el tipo lied.

Segundo movimiento. Es un allegretto que ocupa el sitio de movimiento lento y tiene algo de minué y de scherzo. Su forma es regular, el tema se inicia duplicando a la octava por ambas manos durante los primeros cuatro compases. Sigue un desarrollo sobre el mismo diseño rítmico, dirigiéndose a *Do* Mayor. Vuelve el tema en la región aguda y concluye la primera parte en un *mi* pianissimo agudo que se enlaza con el trío. Dicho trío lleva la indicación de "maggiore" y se halla en el superdominante. Es mucho más tranquilo y risueño. Luego, una vez repetida la segunda parte, se pasa a la coda, formada por 16 compases, resueltos por tres tónicas, unísono triplicado y pianissimo.

Tercer movimiento. Es un rondó brillante y agitado que utiliza un tema principal y dos subordinados con sus correspondientes exposiciones y episodios. Utiliza la

⁸ DE LA GUARDIA, Ernesto. Las Sonatas para piano de Beethoven. Historia y Análisis. Buenos Aires. Ricordi Americana. Tercera Edición. 1957. P. 115

subdominante La Mayor para la recapitulación del primer episodio, lo cual contribuye a preparar el tercer retorno del tema principal y el final del desarrollo⁹.

8.2.3 Interpretación. Primer movimiento. Bonilla, en su descripción de la sonata no hace referencia a su interpretación; sin embargo, De la Guardia, citando a Schindler, secretario y biógrafo de Beethoven, asegura que “el maestro ejecutaba el primer tiempo, imprimiéndole cierta seriedad. El allegro era más bien “moderado” y no se mantenía inflexiblemente igual, sino con fluctuaciones y contrastes dinámicos que le daban singular expresión”. “La oposición de elementos psicológicos que suelen hallarse en las obras beethovenianas: un principio impulsivo, imperativo, de acción; otro suplicante, femenino.”¹⁰ Se dice que Beethoven lo interpretaba moderadamente, en general, acelerando considerablemente en algunos pasajes. El análisis del registro sonoro confirma esta afirmación; la ejecución de este movimiento según Richard Goode¹¹ no es demasiado rápida, ni demasiado moderada, cuidando mucho los matices y las dinámicas sin deteriorar el tempo.

Segundo movimiento. Von Lenz, quien formuló los tres períodos de Beethoven, asegura, que este movimiento es un “scherzo” del segundo período. Schindler aseguraba que el maestro le imprimía a la primera parte la velocidad y el carácter de un “allegro furioso”. También asegura que Beethoven ejecutaba el “Maggiore”, es decir, el trío, más moderadamente y con expresiva acentuación. El trío mira al pasado, al clasicismo puro. Goode, en su interpretación del segundo movimiento de esta sonata, le imprime menos severidad y más ceñido a la indicación de “allegretto” del inicio, pero en un tempo tranquilo. De igual manera con el trío, esta vez, es tocado con la misma intención del compositor.

Tercer movimiento. Este rondó, según e la Guardia, es la página menos significativa de las sonatas. Está en compás binario. Algunos comentaristas de las sonatas le otorgan un tempo de 70 – 80 blanca, otros 92 – 96 como Casella. Debe tocarse rápidamente, más que el primer movimiento. Los compases del tema principal son vitales en esta sección de la sonata, por lo tanto ha de imprimirsele cierta amplitud y grandeza en las notas; mientras que los arpeggios de la parte intermedia son acelerados, un sonido claro que poco a poco va disminuyendo hasta retomar la idea central.

8.3 ESTUDIO PARA PIANO OP. 25 NO. 2 EN FA MENOR FEDERICO CHOPIN

8.3.1Fundamentación teórica. Hacia 1837, Chopin ya se había instalado en París, ciudad donde llevó a cabo mucha de su producción y también donde sería acogido por el público, muy selecto, que le prodigó su amistad, siendo éste polaco, cuando por aquel entonces Polonia había perdido la guerra contra Rusia y había malogrado nuevamente su oportunidad de ser una nación independiente. Chopin se adaptó a

⁹ BONILLA, Luis Ernesto. Op. Cit, p. 27

¹⁰ DE LA GUARDIA, Op Cit. P 116 - 117

¹¹ Fuente fonográfica consultada: Beethoven, The Complete Sonatas. Richard Goode, Piano. Elektra Entertainment/ Warner Music Europe ©1993.

Francia y pronto estuvo muy cerca de los círculos culturales más importantes del momento, incluyendo a Liszt, su gran amigo y a Aurora Dudevant, mejor conocida como George Sand, la mujer que más influyó en el músico polaco, quien apenas la conocía para entonces y quien le causó una muy mala impresión. Durante ese año, Chopin trabajaría exhaustivamente y de este período saldrían a la luz la segunda serie de Estudios, el Opus 25, el Scherzo en Si menor, algunas Mazurcas y los dos Nocturnos opus 32.¹²

8.3.2 Análisis musical. El estudio está escrito en fa menor y permanece casi todo el tiempo en esta tonalidad. Posee un ritmo binario, con indicaciones de tempo *Presto* y blanca = 112. Comienza en una anacrusa y un matiz de piano que no cambia hasta el compás 41. Este estudio busca ejercitar el legato en la mano derecha; el tema está inscrito en los dos primeros compases, el bajo es la melodía principal que también hace las veces de armonía. El primer período transita entre el acorde de quinta, segunda semidisminuida y tónica. El segundo período es una variación del primero, no termina en la tonalidad sino en la relativa mayor, La bemol Mayor, para dar lugar luego a un grupo de tres compases a manera de conclusión en La Bemol y re bemol menor y Do Mayor. Nuevamente empieza el mismo diseño hasta el compás 35 donde hace una modulación al cuarto grado, si bemol menor, siguiendo el diseño tónica – subdominante menor hasta instalarse en la dominante de la tonalidad, Do Mayor, realizando algunos saltos en la mano derecha y retardando poco a poco el final de esta sección de la misma manera que la anterior, oscilando entre notas.

La última sección comienza con las indicaciones *a tempo* y *sempre piano*, es similar al inicio del estudio hasta el compás 62 donde empieza el descenso final siguiendo el patrón armónico dominante, tónica, subdominante menor, hasta concluir en un disminuyendo y un pianissimo en el arpeggio del fa menor y un calderón en el último compás. Cabe decir que la construcción de este estudio es particular: tresillos de corcheas, que deben leerse como tal y en la mano izquierda, seis negras agrupadas, este diseño es invariable a lo largo de la pieza.

8.3.3 Interpretación. El estudio Op. 25 no. 2, como casi todos los Estudios, plantea aspectos a trabajar con el pianista, de una manera más elaborada que las obras pedagógicas de entonces, por lo tanto la interpretación debe tener en cuenta: Mantener siempre la indicación piano, con algunos crescendi y diminuendi pero sin alterar la dinámica actual, hasta el compás 45, cuando cambia temporalmente a forte para luego volver al piano original. Asegurar el tempo durante toda la obra, no hay rubato indicado en la pieza pero se sugiere hacerlo al final de las secciones, antes de empezar nuevamente el tema. De tal manera el estudio es un discurso ininterrumpido tan sólo para respirar antes de iniciar la idea principal. Los tresillos deben ejecutarse como tales y no como grupos de seis corcheas por cada tres negras en el bajo, los acentos naturales se pierden si se toca a seis tiempos en vez de dos. El bajo es una melodía en sí misma y va ligado al igual que la mano derecha, pero deben acentuarse las notas que la partitura especifica. Según Lavagne, parecía ser que Chopin tocaba este estudio presto y pianissimo de un extremo a otro y con un ligado extraordinario¹³.

¹² LAVAGNE, André. Chopin. Espasa – Calpe S. A. Segunda Edición. Madrid. 1974. P. 65

¹³ Ibíd. P. 66

8.4 PASILLO (SIN TÍTULO) EN MI BEMOL MENOR, PARA PIANO CG – V 8 DE ANTONIO MARÍA VALENCIA

8.4.1 Fundamentación teórica. Antonio María Valencia nació en Cali en 1902, hijo de Julio Valencia Belmonte, violonchelista de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino. En 1916, padre e hijo se embarcan en un viaje por Panamá y los Estados Unidos con el fin de ubicar al joven Antonio en algún conservatorio norteamericano. Debido a que no tenían un contrato firmado con ningún agente artístico, tuvieron que conformarse con algunas ciudades intermedias del sur y centro de los EEUU, Mobile, Nueva Orleans y Cincinnati.

Retornando al hogar y no teniendo ya recitales a la vista ni obligaciones académicas en su colegio, Antonio María se dedica a estudiar armonía bajo la guía de su padre y a componer. Bajo el signo de géneros y tipos de músicas de moda en esa época, se da a la creación de una serie de piezas pianísticas y vocales de las denominadas “de salón”, en cuya estructura sencilla e ingenua se advierte la orientación del padre.¹⁴ Esta reseña histórica se remite de manera exclusiva al período de composición de la pieza analizada; no debe pensarse que se trata de la biografía completa del compositor, ni que ésta fue su obra completa. Más adelante se tratará nuevamente a Valencia en diferente escenario y tiempo.

8.4.2 Análisis musical. Esta es la primera obra de este tipo en la producción valenciana. Es un pasillo rápido en la tonalidad mi bemol menor, su escritura da lugar a decir que por la tonalidad, la obra sólo pudo haber sido escrita por un pianista, dentro de un evidente deseo de contradecir los moldes preestablecidos.¹⁵ Se encuentra en forma binaria simple: una primera parte que inicia en anacrusa en la que aparece el tema en los compases 1 al cuatro y luego el tema respuesta en octavas que van hacia la dominante. Luego una sección descendente en terceras menores para la conclusión de la primera sección con sus respectivos puntos de repetición y vuelta al inicio.

Para la segunda parte aparece un grupo de corcheas que abren el camino a la nueva sección del pasillo, en Sol bemol, la relativa mayor a la tonalidad axial; el compositor hace un juego contrapuntístico bastante atractivo, que se da en tres niveles de acontecimientos todos diferentes: el bajo marca el ritmo de pasillo, negra, silencio de corchea, dos corcheas y silencio de corchea. La voz del tenor que marca corcheas todo el tiempo, y la voz de la soprano que establece la melodía y cuya figuración rítmica es silencio de negra, negra con puntillo ligada a corchea. Armónicamente, la segunda sección modula desde la relativa mayor hacia la dominante de la tonalidad axial, mi bemol menor, luego pasa al cuarto grado, la bemol menor, tónica, dominante, Si bemol Mayor, y mi bemol menor en un arpeggio amplio para repetir. Luego de dar las vueltas de rigor, dos por sección, el pasillo concluye en la tónica triplicada en el bajo y la soprano en fortísimo en el segundo tiempo.

¹⁴ GÓMEZ-VIGNES, Mario. Imagen y Obra de Antonio María Valencia Volumen 1 Corporación para la Cultura. Ed. Formas Precisas. Cali. 1991. P. 18

¹⁵ Ibid. P. 18

8.4.3 Interpretación. Este pasillo colombiano trae al inicio la indicación de tiempo blanca = 72 – 76. El antecompás inicia en forte y de ahí se sugiere un crescendo que culmine en la dominante del séptimo compás. Súbitamente en la sección respuesta la partitura indica un pianissimo y de igual manera empieza un crescendo hacia el final de la primera parte que culmina en forte. En la repetición, las primeras notas de la anacrusa se deben tocar piano. La siguiente sección no tiene indicaciones de dinámica salvo al final de la pieza, la cual termina en fortísimo. Debe tenerse en cuenta en esta sección el juego rítmico y contrapuntístico y destacar la voz superior por encima de las demás, así como acentuar en el bajo la negra del primer tiempo y la corchea del segundo tiempo hasta la conclusión de la pieza. El ritmo y el tempo no debe acelerarse para nada, pero sí debe tenerse en cuenta las dinámicas sugeridas en la partitura, de ellas depende el éxito de la pieza, en los contrastes de piano y forte en ambas secciones.

8.5 AUBE ESTIVALE (ALBA FRESCA) PARA PIANO CG – V 39 ANTONIO MARÍA VALENCIA

8.5.1 Fundamentación teórica. Hacia 1927, Antonio María Valencia se encuentra en París, realizando sus estudios de composición, contrapunto, armonía y piano en la Schola Cantorum de esa ciudad, sólo le queda poco tiempo para terminar su preparación y empezar su carrera profesional de concertista, la cual, es muy prometedora, de acuerdo a los testimonios de sus compañeros, de sus maestros, entre ellos, Vincent D'Indy, Paul Braud, y la crítica parisiense que ha elogiado al músico colombiano en sus diferentes presentaciones como estudiante. El profesor de piano, monsieur Braud fue tal vez el mejor amigo de Valencia en Francia; consideraba a éste último como un hijo y le prodigaba un especial afecto y admiración. Siempre estuvo al tanto de su preparación musical y humana. Durante los seis años en Francia fue su máximo mentor. Durante las épocas de vacaciones, especialmente en los veranos, Valencia se trasladaba a la casa campestre de su maestro, ubicada en la región campestre de Gazeran, Ville Les Eolides. El paisaje campestre de este lugar, es propenso a la ensoñación y al despertar de efusiones musicales que en Valencia se plasman en obras ajenas al lenguaje nacionalista; la campaña francesa le sugiere música francesa.¹⁶ En 1945, su discípula Rosalía Cruz contrajo matrimonio con Nicolás Buenaventura. Valencia dedicó esta pieza a la pareja como presente de bodas.¹⁷

8.5.2 Análisis musical. Una pincelada, un amable paisaje sin nubes, con luz y aire y sol veraniego; divagaciones al teclado, especie de impromptus envolventes, comparables a minúsculas acuarelas cuyo propósito no es otro que echar a volar la imaginación, sin que por esto carezcan de plan. La forma de esta pieza es ternaria simple, en Sol mayor, 6/8, con algunos pasajeros cambios de compás.¹⁸

La primera sección está en Sol Mayor, se presenta la idea central de la pieza, corchea ligada a negra, con respuestas en corcheas ligadas en la mano izquierda,

¹⁶ GÓMEZ-VIGNES, Mario. Imagen y Obra de Antonio María Valencia Volumen 1 Corporación para la Cultura. Ed. Formas Precisas. Cali. 1991. pp 185

¹⁷ Ibíd.

¹⁸ Ibíd.

desenvolviéndose entre el la menor, mi menor y el si menor, funciones menores de la tonalidad. Luego continúa en la quinta, en un pequeño pasaje que culmina en una serie de arpeggios ascendentes y descendentes en Mi bemol Mayor, con un ligero cambio de compás a 9/8 y otra serie de arpeggios, esta vez en un acorde de Si aumentado. La segunda sección es un pasaje melódico con un acompañamiento en los acordes de Mi Mayor y do sostenido menor realizado por la mano derecha en la cuarta octava del piano, mientras que la izquierda divaga en 12/8, disminuyendo y rallentando hasta terminar casi en silencio y dar lugar a la tercera sección, de igual construcción que la primera, catorce compases que concluye en un acorde de Sol Mayor en regiones agudas del teclado, con una indicación de pianissimo.

8.5.3 Interpretación. Esta obra comienza con la indicación Gracioso. Debe tenerse en cuenta las articulaciones, que en la partitura se encuentran entre paréntesis. El juego de matices determina el éxito de la pieza, hay cambios intempestivos de dinámicas, staccatos y mucha apertura de manos, sobretodo en los arpeggios y acordes. La interpretación de esta pieza por Blanca Uribe¹⁹ es relajada, el tempo es constante, no presenta rubato o alteraciones incidentales en la velocidad y muestra especial detalle en las dinámicas, contrastando cada sección de la obra con detalle, sin dejar vacíos o dudas en el oyente. La duración es aproximadamente de un minuto y 45 segundos, sumamente corta, pero de mucho cuidado para no dar lugar a interpretaciones vacías. La pieza carece de indicaciones sobre la digitación y ésta debe deducirse de acuerdo a las capacidades de cada ejecutante, sobretodo la parte intermedia de la pieza, los arpeggios en Mi mayor y Si aumentado deben tratarse lentamente, procurando una posición cómoda para los dedos. El investigador se ha propuesto dilucidar y proponer una digitación, que si bien no se debe considerar como única e infalible, si es apropiada y necesaria para la interpretación de la obra. Es de suponer que Valencia no dejara escrita digitación alguna para sus composiciones para piano debido a su gran capacidad y talento, sin embargo, en aras de estudiar y comprender su obra es oportuno dejar constancia a este respecto para futuras investigaciones y/o ejecuciones de la pieza.

8.6 SOLLOZOS, PASILLO COLOMBIANO PARA PIANO JOSÉ ANTONIO RINCÓN

8.6.1 Fundamentación teórica. José Antonio Rincón Gálvez, nació en Pasto el 14 de octubre de 1893. Fue bachiller del Colegio de los Jesuitas y cursó dos años de derecho en la Universidad de Nariño. Los primeros estudios musicales los adelantó con el padre Cahiers y con Conrado Hammerle. Fue discípulo de los padres Aramburo y José María Navarro; así como también del pianista David Villamizar. Rincón fue director de la Banda de Pasto y también tuvo a su cargo la de Ricaurte. Dirigió las orquestas: Haendel, Filarmónica y Unión Musical. Murió el 5 de enero de 1957²⁰.

Junto con otras personalidades destacadas, Rincón vivió la época más importante de la cultura nariñense. Si bien el Departamento se encontraba aislado del interior del

¹⁹ Fuente fonográfica consultada: Antonio María Valencia, Obras para Cámara y Piano. Blanca Uribe, Luis Gabriel Biava, Luis Biava. Banco de la República ©2002

²⁰ ZAPATA, Cuéncar. Heriberto. Compositores Nariñenses. Cali. Editorial Granamérica. 1973. p. 31

país, la ciudad de Pasto albergó una vida artística intensa e importante durante la primera mitad del siglo XX. Desafortunadamente con la muerte de tantos músicos, escritores y artistas y la pérdida de las obras de éstos o el ocultamiento por parte de los descendientes (un problema bastante recurrente en Nariño) de los trabajos de muchos de ellos hacen que se pierda todo rastro cultural de hace tantos años. La presente obra llegó a manos del investigador por intermedio del último hijo de Rincón, Juan Bosco, quien actualmente reside en la ciudad de Cali y quien amablemente cedió la partitura original de "Sollozos". Las demás obras del compositor se encuentran en posesión de algunos familiares pero la gran mayoría está extraviada. La partitura de este pasillo colombiano fue impresa por la Casa Conti; carece de fecha de publicación y/o composición. Se deduce que pudo haber sido publicado hacia 1920, por el estado del papel y la fotografía de Rincón en la portada de la obra.

8.6.2 Análisis musical. Sollozos es un pasillo colombiano escrito en la tonalidad de do menor a 3/4. Posee una forma ternaria simple, cada parte con sus respectivos puntos de repetición. La primera sección comienza con el tema hasta el primer tiempo del tercer compás. Negra, blanca, negra y corcheas que hacen terceras menores en la dominante con séptima. Esta sección se mueve en la tónica, dominante y subdominante menor y da lugar a la segunda. Es una continuación de la primera que momentáneamente modula hacia la relativa mayor, Mi bemol y concluye en la tonalidad axial. La tercera sección es un Trío de dieciséis compases. Empieza en la relativa mayor y hasta las cinco últimas barras vuelve a do menor para terminar esta parte en un pianissimo y repetir la primera sección para finalizar. En algunos compases hay ciertos errores de transcripción: en el segundo compás, si el acorde dominante es Sol, la tercera, si, debe tener un becuadro en la melodía, pero no lo hay. Este tipo de omisiones se encuentran en la partitura y el intérprete debe cuidarse de no ceñirse mucho a ella para no tener ningún traspies en la ejecución. Se cree que esta clase de descuidos tipográficos corresponden al copista mas no al compositor; si así fuera, ni siquiera hubiese sido impresa por la casa editorial.

8.6.3 Interpretación. El pasillo comienza con la indicación "Casi Lento e flebile" (flébil, lastimoso, acongojado, triste), se deduce que no debe tocarse rápido, pero sí en moderato pues demasiado tardo puede ser pesado y lánguido. El tema inicial aparece con la indicación piano y al término de este un forte y luego un piano. Hay un juego de matices muy recurrente, en los acordes de subdominante menor hay fortísimo que van disminuyendo hacia el final del período. Las secciones del pasillo terminan en piano o mezzopiano. Hay muchos acentos en los bajos, de manera especial cuando hay corcheas. En el Trío hay las siguientes indicaciones, dolcissimo y apasionato que se deben tener en cuenta para lograr una interpretación melancólica que se asemeje al título de la obra y la intención del compositor.

9. BIBLIOGRAFÍA

BONILLA R., Luis Ernesto. Las treinta y dos sonatas de Beethoven. Bogotá. Tercer Milenio Editores. 1987. 121 p.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. Investigación Cualitativa. Editorial Papiro. Pereira. 2004

GÓMEZ-VIGNES, Mario. Imagen y Obra de Antonio María Valencia Volumen 1 Corporación para la Cultura. Ed. Formas Precisas. Cali. 1991. 505 p.

GÓMEZ-VIGNES, Mario. Imagen y Obra de Antonio María Valencia Volumen 2. Corporación para la Cultura. Ed. Formas Precisas. Cali. 1991. 495 p.

GOYES, Isabel, USCÁTEGUI, Mireya. Investigación y Pedagogía. San Juan de Pasto. Udenar. 1999. 208 p.

GUARDIA, Ernesto de la. Las sonatas para piano de Beethoven: Historia y análisis. Buenos Aires. Ricordi Americana. 1957. 513 p.

KIRKPATRICK, Ralph. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. New Heaven. Yale University Press. 1984. 132 p.

LAVAGNE, André. Chopin. Espasa – Calpe S. A. Segunda Edición. Madrid. 1974. 127 p.

NEUHAUS, Heinrich. El Arte del Piano. Editorial Real Musical. Madrid. 1985. 217 p.

PARDO, Tovar, Andrés. El Clave Bien Temperado de Juan Sebastián Bach. Bogotá. Publicación de la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación. 1961. 61 p.

PERDOMO, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia, Bogotá. Editorial Plaza y Janés. 1980. 284 p.

ROSEN, Charles. El Estilo Clásico: Haydn, Mozart, Beethoven. Madrid. Alianza Editorial. 1986. 534 p.

TORRES, M., Álvaro y otros. Investigación en Educación y Pedagogía. San Juan de Pasto. Udenar. 2002.

ZAPATA, Cuéncar. Heriberto. Compositores Colombianos. Medellín. Editorial Carpel. 1962. 280 p.

ZAPATA, Cuéncar. Heriberto. Compositores Nariñenses. Cali. Editorial Granamérica. 1973. 42 p.

10. ANEXOS

**Anexo 1. Partitura del Preludio y Fuga No. 6 del Clave Bien Temperado de
Johann Sebastian Bach**

Praeludium VI *José Guerrero Mora*
BIBLIOTECA

Handwritten musical score for Praeludium VI by José Guerrero Mora. The score is written on six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including numbers (1-5), letters (A, B), and the phrase "Bilwants no shool's". Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, and 12 are printed in small boxes at the beginning of their respective systems. The piece is in a key with one flat and a 6/8 time signature.

E.P. 11989

14

16

18

20

22

24

E. P. 11989

Fuga VI

a 3 Voci

Handwritten annotations in purple ink include:
- *Sujet* (written above the first measure)
- *Contrejet* (written above measures 5, 8, and 11)
- *Cembalo* (written below the bottom right of the score)
- Various numbers and symbols (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, tr) indicating fingerings and trills.

E. P. 11969

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes trills and fingerings.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes fingerings and a circled note in measure 27.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes fingerings and a circled note in measure 30.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes trills and fingerings.

37

Musical notation for measures 37-40. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes trills and fingerings.

41

Musical notation for measures 41-44. Treble clef with a key signature of one flat. Bass clef accompaniment. Includes trills and fingerings.

Anexo 2. Partitura Sonata para piano Op. 14 No. 1 De Ludwig Van Beethoven

SONATE

Der Baronin Josefa von Braun gewidmet

Komponiert um 1798/99

Opus 14 Nr. 1

9. *Allegro*
p

15

16

21

22

27

28

33

34

39

Musical notation system 1 (measures 11-14). Treble and bass clefs. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). Measure 11 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 12 has a *p* dynamic marking. Measure 13 has a *p* dynamic marking. Measure 14 has a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation system 2 (measures 15-18). Treble and bass clefs. Measure 15 has a *p* dynamic marking. Measure 16 has a *p* dynamic marking. Measure 17 has a *p* dynamic marking. Measure 18 has a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation system 3 (measures 19-22). Treble and bass clefs. Measure 19 has a *p* dynamic marking. Measure 20 has a *p* dynamic marking. Measure 21 has a *p* dynamic marking. Measure 22 has a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation system 4 (measures 23-26). Treble and bass clefs. Measure 23 has a *f* dynamic marking. Measure 24 has a *f* dynamic marking. Measure 25 has a *f* dynamic marking. Measure 26 has a *f* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation system 5 (measures 27-30). Treble and bass clefs. Measure 27 has a *p* dynamic marking. Measure 28 has a *cresc.* dynamic marking. Measure 29 has a *sf* dynamic marking. Measure 30 has a *sf* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation system 6 (measures 31-34). Treble and bass clefs. Measure 31 has a *pp* dynamic marking. Measure 32 has a *p* dynamic marking. Measure 33 has a *p* dynamic marking. Measure 34 has a *p* dynamic marking. A first ending bracket is shown at the end of the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

61 *12.*
pp *cresc.*

63

65 *cresc.*

67 *cresc.*

69 *4* *2* *4* *4* *3*
mf. *pp*

71 *4* *5* *4* *3*
ppp *cresc.*

98

99

100

101

102

103

Ree x p...

108 *crenc.*

109

110

111

112

113

133

Musical notation for measures 133-134. The system consists of a treble and bass clef. Measure 133 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 134 continues the melodic line with a trill-like figure and a bass line with eighth notes. Dynamics include *sf* and *f*.

135

Musical notation for measures 135-136. Measure 135 shows a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 136 continues with a treble line featuring a trill and a bass line with eighth notes. Dynamics include *sf* and *f*.

137

Musical notation for measures 137-140. Measure 137 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 138 continues the melodic line. Measure 139 features a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 140 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *sf*, *ff*, *p*, and *ppp*.

141

Musical notation for measures 141-144. Measure 141 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 142 continues the melodic line. Measure 143 features a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 144 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Dynamics include *sf*.

145

Musical notation for measures 145-148. Measure 145 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 146 continues the melodic line. Measure 147 features a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 148 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Dynamics include *p*.

149

Musical notation for measures 149-152. Measure 149 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 150 continues the melodic line. Measure 151 features a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 152 has a treble line with a melodic line and a bass line with eighth notes. Dynamics include *decresc.* and *ppp*.

Handwritten notes at the top of the page, including "Allegretto" and other markings.

170

A

Allegretto

Musical score for piano, consisting of six systems of staves with handwritten annotations and performance markings.

*) Spätere Ausgaben ergänzen hier die Mittelstimmen gemäß Takt 21.

*) Later editions add middle voices here according to bar 21.

*) Dans éditions ultérieures les voix moyennes sont ajoutées ici conformément à la mesure 21.

Handwritten musical score system 100, featuring piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *crese.* (crescendo). Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

Handwritten musical score system 101, labeled "Maggiore" in the key signature. Includes piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

Handwritten musical score system 102, labeled "Seccia A" in the key signature. Includes piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

Handwritten musical score system 103, featuring piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *perese.* (decrescendo), and *decresc.* Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

Handwritten musical score system 104, featuring piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings such as *p decresc.* and *mp*. Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

All. serella D.C.
e poi la Coda

Handwritten musical score system 105, labeled "Coda" in the key signature. Includes piano and bass staves with notes, rests, and dynamic markings such as *p decresc.* and *mp*. Includes guitar chord diagrams below the bass staff.

Handwritten guitar chord diagrams and notes at the bottom of the page, including chords like I_6 , VI_6 , III_6 , IV_6 , V_6 , I_6 , VI_6 , III_6 , IV_6 , V_6 , I_6 .

Rondo
Allegro comodo

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro comodo'. The score includes various musical notations: dynamics such as *p*, *cresc.*, *sf*, *f*, and *ppp*; articulation such as trills (*tr*); and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece begins with a piano introduction and features several melodic lines in the right hand and accompaniment in the left hand. The score concludes with a *ppp* dynamic marking.

11

Musical notation for system 11, measures 1-4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Dynamics: decresc., pp, (p). The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

12

Musical notation for system 12, measures 5-8. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef. Dynamics: cresc., p, sf. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

13

Musical notation for system 13, measures 9-12. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef. Dynamics: cresc. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

14

Musical notation for system 14, measures 13-16. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef. Dynamics: sf. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

15

Musical notation for system 15, measures 17-20. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef. Dynamics: f. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

16

Musical notation for system 16, measures 21-24. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

174

Musical notation for measures 58-61. Measure 58 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (1-5). The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 62-65. Measure 62 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active accompaniment with some slurs.

Musical notation for measures 66-69. The right hand has a melodic line with various fingerings. The left hand accompaniment includes some slurs and rests.

Musical notation for measures 70-73. Measure 70 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand accompaniment is relatively simple.

Musical notation for measures 74-77. Measure 74 includes a *decrease.* marking. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand accompaniment is simple.

Musical notation for measures 78-81. The right hand has a melodic line with many accidentals and fingerings. The left hand accompaniment is simple.

Musical score for piano, measures 88-98. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 88 begins with a treble clef and a bass clef, with a common time signature. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 89 features a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 90 includes a *decresc.* marking and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 91 has a *cresc.* marking and a *p* dynamic. Measure 92 features a *sf* dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 93 includes a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 94 has a *tr* marking and a *f* dynamic. Measure 95 features a *tr* marking and a *f* dynamic. Measure 96 includes a *tr* marking and a *f* dynamic. Measure 97 has a *tr* marking and a *f* dynamic. Measure 98 ends with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

103

Musical notation for measures 103-105. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 103 features a piano introduction with a *ppp* dynamic. Measure 104 includes a five-measure rest in the right hand. Measure 105 begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking.

110

Musical notation for measures 110-112. Measure 110 starts with a forte (*ff*) dynamic. Measures 111 and 112 continue the rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic.

116

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 includes a four-measure rest in the right hand. Measures 117 and 118 feature a forte (*sf*) dynamic.

119

Musical notation for measures 119-121. Measure 119 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 120 includes a *decresc.* marking. Measure 121 begins with a piano (*p*) dynamic and contains triplets.

122

Musical notation for measures 122-124. Measure 122 features a piano (*p*) dynamic. Measures 123 and 124 continue the piece with a piano (*p*) dynamic.

127

Musical notation for measures 127-130. Measure 127 includes a *cresc.* marking. Measure 128 features a four-measure rest in the right hand. Measure 129 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 130 concludes the system with a forte (*f*) dynamic.

Anexo 3. Partitura Estudio para piano Op. 15 no. 2 de Federico Chopin

Presto (♩ = 112)

p molto legato

(11)

Musical notation system 1, measures 20-22. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Measure 20 starts with a handwritten 'Pizz' above the treble staff. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays chords. Measure 21 continues the eighth-note pattern. Measure 22 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a bass line.

Musical notation system 2, measures 23-25. Measures 23 and 24 show a continuation of the eighth-note melody in the right hand. Measure 25 includes a circled bass line with a 'Pizz.' marking and an asterisk (*). The right hand continues with eighth notes.

Musical notation system 3, measures 26-28. Measure 26 has a circled bass line with a 'Pizz.' marking and an asterisk (*). Measure 27 continues the eighth-note melody. Measure 28 features a handwritten 'Pizz' above the treble staff and a circled bass line with an asterisk (*).

Musical notation system 4, measures 29-31. Measure 29 has a circled bass line with a 'Pizz.' marking and an asterisk (*). Measure 30 continues the eighth-note melody. Measure 31 features a circled bass line with an asterisk (*).

Musical notation system 5, measures 32-34. Measure 32 has a circled bass line with a 'Pizz.' marking and an asterisk (*). Measure 33 continues the eighth-note melody. Measure 34 features a circled bass line with an asterisk (*).

(RM)

35 *poco a poco cresc.*

♯

♯

♯

38 *cresc.*

♯

♯

♯

41 *f*

♯

♯

♯

44 *p*

♯

♯

♯

47 *smorz. (poco riten.)*

♯

♯

♯

(a tempo)
51 *sempre piano*

54

57

60

63

66 *dim.* *pp*

(RM)

Anexo 4. Partitura Pasillo CG-V 8 de Antonio María Valencia

Pasillo ^[19]

C.6-V 8

(M. d. = 72-76)

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a circled *f* dynamic and includes a double bar line with repeat signs. The second system starts at measure 3, marked with a circled 3, and features a *f* dynamic in the first measure and a *ff* dynamic in the second, with a *Ped* marking and an asterisk. The third system starts at measure 8, marked with a circled 8, and begins with a *pp* dynamic. The fourth system starts at measure 12, marked with a circled 12, and includes a *cresc.* marking, a *f* dynamic, and a *prep* marking. The fifth system starts at measure 16, marked with a circled 16, and includes a *2-1* marking, a *p* dynamic, and a *cro* marking. The score is filled with complex piano textures, including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

19

23

27

31

*) Negra en el original.

Anexo 4. Partitura Aube Estivale para piano CG – V 39 de Antonio María Valencia

a Rosalía Cruz y Nicolás Buenaventura

Aube estivale ^[185]

C.6-U 39

Gracioso (*)

(mf)

4

plus f

8

pp subito

en dehors

12

en dehors

16

calme

f

Handwritten musical score for piano, measures 20-41. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, *diminuez toujours sans ralentir*, *plus f*, and *marquez*. The score includes various performance instructions like *Ped.* (pedal) and *rit.* (ritardando). The piece concludes with a fermata over the final notes.

Anexo 6. Partitura Sollozos, pasillo colombiano de José Antonio Rincón

SOLLOZOS.

Pasillo Colombiano.

J. Antonio. Rincón.

Casí lento e flobile

5

10

15

20

Fin.

sensibile.

21

Handwritten musical notation for measures 21-29. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Handwritten annotations include 'fz.' and 'mp' above the upper staff, and Roman numerals 'VII', 'III', and 'VI' below the lower staff.

30

Handwritten musical notation for measures 30-39. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Handwritten annotations include 'Trio..', 'ft. obrem', 'f', and 'pp. - a. scissime' above the upper staff, and Roman numerals 'III', 'VI', and 'VII' below the lower staff.

30

Handwritten musical notation for measures 30-39. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Handwritten annotations include 'apasionato' above the upper staff, and Roman numerals 'VII', 'III', and 'VI' below the lower staff.

40

Handwritten musical notation for measures 40-47. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with some notes marked with accents (^). The lower staff contains a bass line. Handwritten annotations include 'f' and 'poco rit...' above the upper staff, and Roman numerals 'VII', 'VI', and 'IV' below the lower staff.

48

Handwritten musical notation for measures 48-55. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Handwritten annotations include 'pp. - eco' above the upper staff, and Roman numerals 'VII' and 'I' below the lower staff.